

Maurice Bulbulian

Propos recueillis par Diane Cantin et
Isabelle Lavoie



Un lendemain comme hier (réal. : Maurice Bulbulian, 1970)
© Office National du Film / National Film Board

Maurice Bulbulian entre à l'ONF au milieu des années soixante et réalise d'abord des productions audiovisuelles scientifiques. Avec entre autres Fernand Dansereau, il participe ensuite à la création du Groupe de recherches sociales, qui mènera tout naturellement à la formation de Société nouvelle, le pendant francophone du programme Challenge for Change. Expérimentant aussi bien avec le cinéma direct qu'avec la vidéo, il réalise plusieurs productions dans le cadre de Société nouvelle. Tout au long de son parcours de cinéaste, il demeurera préoccupé par les questions de justice sociale et les droits des autochtones.

Le Groupe de recherches sociales

Le Groupe de recherches sociales était un groupe indépendant, préoccupé par des questions sociales. Il y avait Michel Régnier, Fernand Dansereau et moi-même, auxquels se sont joints le producteur Robert Forget ainsi qu'Hortense Roy à la distribution. On a commencé à travailler ensemble et à élaborer des projets. Le

manitou, l'âme dirigeante du groupe, c'était évidemment Fernand Dansereau.

Je pense qu'on a commencé par regarder ce que Colin Low faisait avec le projet *Fogo Island* (Colin Low, 1967-69) et c'est un peu ça qui a été notre inspiration. L'idée, c'était d'établir un pont de communication entre les citoyens et ceux qui nous gouvernaient, d'essayer d'établir un dialogue, donc permettre aux gens d'aller au bout de leur expression dans ce qu'ils avaient à dire. Ça voulait aussi dire d'essayer d'amener une réaction par rapport à certaines problématiques et essayer d'ouvrir toutes les portes possibles dans les milieux.

Dans le cas de *St-Jérôme* (Fernand Dansereau, 1968), Fernand a essayé de voir la problématique de la communauté par rapport à un point central qui était le travail – ou son absence, parce que c'était le problème majeur – et aussi de voir ce que les différents secteurs de la société essayaient de faire. Fernand a essayé de faire dialoguer les différents intervenants. Ça a donc été un processus long, ardu, qui demandait beaucoup de tournage. Pour *L'école des autres* (Michel Régnier, 1968), Michel est parti avec l'hypothèse que dans deux milieux différents, il y avait deux façons différentes de donner l'enseignement à tous les points de vue.

Dans le cas de *La Petite Bourgogne* (Maurice Bulbulian, 1968), je voulais d'abord faire un film sur le Canal Lachine, parce que toute cette zone s'en allait à l'abandon. Je me promenais beaucoup à pied dans ce coin-là et en marchant, je m'étais aperçu qu'il y avait un projet de rénovation urbaine dans le quartier de la Petite Bourgogne. J'ai rencontré par hasard des animateurs sociaux dont l'un s'appelait Michel Blondin. Il m'a parlé du comité de citoyens qui se mettait sur pied. J'ai fait la proposition très simple de les suivre et en même temps de les associer dans le processus de fabrication du film; pas sur le plan technique, mais sur le plan de la conception, des idées et de ce qu'on pourrait faire avec le film. On voulait aussi témoigner de cet effort d'un comité, d'un groupe de personnes, pour dialoguer et avoir un rapport intelligent avec les autorités en place.

Dans le cours de l'évolution de la situation que je suivais dans ce quartier, c'est nous à l'ONF qui avons décidé d'opérer la jonction avec les gouvernants. C'est moi qui ai organisé une rencontre entre le comité de citoyens et le président du Comité exécutif de la Ville de Montréal, qui était alors Lucien Saulnier. Ça ne s'était jamais fait! Pour les gens en place, pour le pouvoir en place, parler avec un comité de citoyens, ça ne se faisait pas. Si le comité s'était adressé directement à Lucien Saulnier, il y aurait probablement eu une fin de non-recevoir. On lui a envoyé une lettre officielle disant : « Monsieur Saulnier, on

vous invite à l'Office national du film pour un tournage ». Monsieur Saulnier a accepté et ça a été le début des rapports entre la ville de Montréal et le comité de citoyens, jusqu'en 1970 où Monsieur Drapeau a commencé à penser que les comités de citoyens, ce n'était rien que des terroristes, des communistes, etc.

La P'tite Bourgogne a fait partie de la mouvance, les films de Société nouvelle ont commencé à se promener, surtout grâce à Hortense Roy qui a fait un travail immense au niveau de la distribution. Son génie a été de faire circuler les films à travers les groupes communautaires. Il y a eu tout un réseau qui a été créé comme ça. Ça été la grande qualité de l'Office d'avoir eu des rapports directs avec la population canadienne. Société nouvelle a seulement fait partie de ce schème-là et s'est concentré un peu plus sur le milieu communautaire d'alors. Il ne faut pas oublier toute la question de l'animation sociale durant les années soixante; les théories de Saul Alinski qui sont parties des États-Unis et sont arrivées jusqu'ici. Tout ça existait et était en mouvance, alors nous, on s'est imbriqué là-dedans. On a fait partie de ce mouvement plus large de prise de conscience et d'organisation au niveau des communautés dans les années soixante, soixante-dix. Dans le fond, Société nouvelle dans ce temps-là par rapport à la distribution, ce n'était pas juste de faire les films, c'était de les faire et de les distribuer, de voir à ce que le monde puisse les voir. C'était ça qui était intéressant!

La création de Société nouvelle

Du côté anglais, le programme Challenge For Change avait un rapport direct avec certains ministères du gouvernement fédéral. Ça, ça nous inquiétait un peu, car l'ONF avait toujours eu une relation de distance avec les ministères – avec le gouvernement en fait. Oui, le commissaire était redevable au Parlement et à chaque année il devait faire sa présentation pour dire comment l'Office allait, mais une fois le budget voté, le gouvernement lui foutait la paix. Pour Challenge for Change, il y avait donc six ministères qui s'étaient réunis pour former un groupe [le comité interministériel]. Tout à coup, ils s'intéressaient à la communication : « Ce projet-là nous intéresse, on est prêt à mettre des fonds additionnels, mais on veut avoir notre mot à dire. ». C'est le *mot à dire* qui nous inquiétait un peu. À la Production française il y avait un Comité du programme formé de cinéastes et de représentants de la direction, ce qui n'existait pas à la Production anglaise. Il y avait quand même des pressions et on en a parlé entre nous. On leur a dit : « Si vous êtes capables de jouer ce jeu-là, alors on est prêt à former un groupe avec vous, mais il faut qu'il y ait des représentants de cinéastes et il faut que les décisions se prennent avec le consensus de tout le monde. Il n'y a pas quelqu'un qui a un

droit de veto prépondérant, ça c'est certain. ». Ils ont alors accepté et c'est devenu Société nouvelle.

Je trouve que ça a bien fonctionné avec le comité interministériel. Il y avait du monde de bonne volonté là-bas – je vais être le dernier à défendre le Gouvernement –, mais il faut quand même se replacer à l'époque. Il y avait au niveau de la fonction publique des gens qui transportaient des idées, des idéaux, et la technocratie n'avait pas encore imprégné tout le système. Le gouvernement n'était pas encore devenu un système. Il y avait des tentatives de rapports de personne à personne, entre êtres humains. Il n'y a pas eu de problème.

Nous, on sentait qu'on faisait quelque chose d'intéressant. D'autres trouvaient qu'on perdait notre temps ou pensaient que ce n'était pas la fonction des cinéastes de faire des choses comme ça et ils nous appelaient les « *abîmateurs sociaux* ». Le groupe était quand même bien structuré, on avait une vie assez dynamique et tranquillement, il y a des gens qui se sont agglutinés parce qu'ils trouvaient ça intéressant. Il y a eu une espèce de mouvement et c'est ça qui a fait que le programme a duré. Il y avait un renouvellement constant et ce n'était pas organisé; ça vivait de sa dynamique interne.

J'ai été un des enthousiastes du *portapack*. Mais je crois que ça a été une erreur de faire ça, pour deux raisons. La première raison, c'était que l'outil avait une très basse définition; sur le plan technique, ce n'était pas bon. Tu dis aux gens : « Les images sont peut-être moins bonnes, mais c'est vous qui allez les faire, ça va compenser un peu. ». C'était un raisonnement qui était faux. On avait de la bonne volonté en faisant ça, mais surtout beaucoup de naïveté. On ne s'improvise pas manipulateur de caméra du jour au lendemain. L'erreur, ça a été pour les cinéastes de ne pas prendre leurs responsabilités par rapport aux intérêts des gens à qui on prêtait des *portapacks*. Il aurait fallu mettre nos connaissances, notre savoir technique au service des gens.

Deuxièmement, parce que la définition du *portapack* n'était pas bonne, ça a été la porte ouverte à toutes sortes d'excuses. À quelles excuses? L'excuse de ne plus faire de l'art avec le cinéma. *Anything goes!* La coupe est croche, mais ce n'est pas grave, c'est le monde ordinaire qui fait ça, ce n'est pas important, on va passer par-dessus ça, la cause est plus importante. Ça, ce n'est pas vrai! En tout cas, moi je me suis rendu compte de ça un peu plus tard. Je pense que c'est une question de responsabilité sociale. On a essayé, sans savoir qu'on faisait une erreur. Je sais que Robert [Forget] ne serait pas d'accord; pour lui, la technique c'est le moyen pour faire les choses. Pour moi, la technique ce n'est pas une fin en soi. Ce n'est

pas parce qu'on a la technique qu'on a les choses. La caméra, c'est juste quelque chose qui est dans la chaîne de communication, mais il faut qu'au départ et à la fin, il y ait du monde. C'est un relais, alors qu'il y a des personnes qui ont vu ça comme une finalité.

Un lendemain comme hier (1970)

La famille Tremblay habitait dans la Petite Bourgogne. Ils étaient un peu dans la mouvance des comités de citoyens mais un peu en dehors aussi. C'est surtout l'animateur social qui travaillait directement avec le comité de citoyens qui connaissait cette famille-là et qui m'en avait parlé. Je suis allé les rencontrer et j'ai trouvé ces gens-là extrêmement sympathiques. En parlant avec chacun, j'ai vu qu'il y avait des mondes différents là-dedans. C'est un peu ça que j'ai voulu montrer dans *Un lendemain comme hier* (Maurice Bulbulian, 1970) et j'ai essayé de le montrer de l'intérieur. La problématique, c'était – comme c'était le cas pour beaucoup de gens à ce moment-là – l'immigration vers la ville, un phénomène que tous les pays ont connu et que nous aussi on a connu. Et à l'intérieur de ça, qu'est-ce qui arrivait? Une famille organisée de façon classique : l'homme était le pourvoyeur pour la famille, la femme était à la maison et faisait des enfants – ils en ont fait onze je crois! Alors tout ce monde-là s'en vient en ville, le mari ne trouve plus de travail, alors son statut de pourvoyeur prend une débarque. Au fur et à mesure que son statut de pourvoyeur prend une débarque, les plus vieux commencent à vieillir et à se rendre compte de ce qui se passe. Évidemment, le point de connection de tout ça, c'est la cueillette des bleuets, parce que ça amène notre pourvoyeur dans son monde à lui où il redevient le pourvoyeur de toute la famille. Alors il reprend son rôle, mais en même temps, il y a une mouvance à l'intérieur de tout ce monde où les jeunes se libèrent. Non seulement ils se libèrent par rapport à leur père, à leurs parents, mais ils se libèrent par rapport à une mentalité qui était une mentalité de gens qui vivaient à la campagne.

J'ai essayé de voir ça de l'intérieur et c'est évident que tout le monde sentait qu'il y avait des conflits. Ce n'était pas des conflits majeurs mais c'était des conflits qui se vivaient quand même. Moi, j'essayais de respecter tout le monde parce que mon travail, ce n'était pas de provoquer des conflits. Je voulais que les gens, en dialoguant entre eux ou en se confiant à la caméra, puissent se révéler un peu de quoi il s'agissait. C'était une belle gang, tout le monde était sympathique et puis moi, j'ai eu des rapports affectifs avec tout ce monde-là. Ils voyaient qu'on ne voulait pas faire un film sur les bleuets. Les bleuets, ça ne m'intéressait pas, et ils ont vu que ce qui m'intéressait, c'était eux. Il y en a qui s'ouvraient, d'autres un peu moins, et le film témoigne de ce mouvement de va-et-vient.

Durant cette aventure-là, on a aussi connu les grands-parents et un tout autre monde. Là, il y avait trois générations, quatre dans le fond : les grands-parents qui étaient dans la mythologie totale; les parents qui voyaient un monde derrière eux s'effondrer et qui ne voyaient pas comment le nouveau se construisait; les plus vieux des enfants qui se construisaient un monde qui n'était pas celui de leurs parents; et les plus jeunes qui étaient déjà dans le nouveau monde, qui n'avaient pas besoin de construire quoi que ce soit, parce qu'ils étaient dedans et ils étaient déjà adaptés. Ça témoignait de toute la problématique des changements de valeurs au Québec. S'il y a eu une période où les choses ont basculé, c'est bien dans cette période-là : par rapport à l'autorité, par rapport à l'Église, par rapport aux valeurs familiales, par rapport à la sexualité, etc. Donc, ça témoignait de ce moment-là.

L'ONF a trouvé que c'était un film un peu trop personnel, parce que le film n'était pas centré sur un problème social collectif. Moi, j'avais beau leur dire que c'était tout le problème de l'exode, de l'adaptation à la ville, etc., eux ne voyaient qu'une seule famille. Ils ne voyaient pas l'universel dans ça. Je ne peux pas dire que la diffusion d'*Un lendemain comme hier* a été équivalente à celle de *La P'tite Bourgogne*. C'est un film qui a fait son petit bonhomme de chemin mais il y a quand même eu une distinction. D'abord, les films de l'ONF passaient à Radio-Canada. *Un lendemain comme hier* a été le premier film dans lequel on a inséré des commerciaux lors de la diffusion. Le soir où mon film devait être présenté... horreur! Après cinq minutes, cinq commerciaux! Après dix minutes, cinq commerciaux! Sans que je ne sois au courant, l'Office avait signé un protocole avec Radio-Canada à l'effet que, dorénavant, ses films seraient coupés par des commerciaux.

Un lendemain comme hier, c'est un film qui a une douceur, une tranquillité, c'est comme de l'eau qui coule... Puis bang! Tout d'un coup, un commercial de brassières WonderBra! Donc, le film a servi à quoi? Le film a servi à mettre en valeur les commerciaux! Le soir même, j'ai appelé le commissaire chez lui et je lui ai dit d'ouvrir sa télévision et de regarder mon film avec ses commerciaux à toutes les cinq minutes. Le lendemain, je me suis fait une pancarte « L'ONF vendu à WonderBra! » et je me suis promené seul devant l'Office. À un moment donné, un de mes collègues, Jacques Giraldeau, m'a dit : « Tu as raison Maurice, je t'accompagne. ». Alors il est venu marcher avec moi cinq minutes. Ce que je ne savais pas c'est qu'à l'Office, il y avait une réunion du conseil d'administration, du bureau des gouverneurs. Ils avaient vu ce gars-là qui se promenait avec une pancarte. Le commissaire a donc passé un mauvais quart d'heure, ce qui fait qu'il ne m'avait pas en odeur de sainteté! J'ai protesté, mais ça n'a pas servi à grand chose.

Dans nos forêts (1971)

J'ai l'impression d'avoir développé une certaine conscience écologique sans pouvoir la nommer comme tel, pendant qu'on faisait *Dans nos forêts* (Maurice Bulbulian, 1971). C'était de voir la différence entre le travail industriel et le travail artisanal. Mais c'était surtout de voir comment les gens qui vivaient de ça – les travailleurs de la forêt – comment eux, voyaient ça. C'est évident que ces gens-là avaient quand même une espèce de respect inné par rapport au milieu dans lequel ils travaillaient, que le monde industriel n'avait pas et n'a jamais eu.

Ameshkuatan (Maurice Bulbulian, Marc Hébert, 1978) faisait [initialement] partie de *Dans nos forêts*. C'était en fait la première demi-heure de *Dans nos forêts* qui, dans sa version originale, durait deux heures et demie. Évidemment le film était trop long, j'ai essayé de réduire la séquence des Indiens et quand je l'ai réduite, je trouvais qu'elle n'avait plus de sens, alors je l'ai enlevée complètement. Mais je trouvais qu'il y avait quelque chose dans ce film-là, alors on a décidé de le remonter et il est sorti en 1978.

Nous avons passé à peu près un mois avec les Montagnais. C'était un voyage à La Romaine, qui était la dernière réserve sur la Côte-Nord. On est arrivé et on a proposé au chef de partir un certain temps en forêt avec eux, en plein mois de février, en plein hiver. Comme on ne connaissait rien de ce qu'il fallait apporter comme provisions, j'ai demandé au chef s'il pouvait s'en occuper. Il a dit : « Oui, pas de problème. ». On est arrivé le matin; il y avait des *skidoos* avec des *sleighs*. Nous, on avait deux *sleighs* avec l'équipement et je ne voyais pas de nourriture. J'ai demandé au chef s'il en avait acheté et il m'a dit : « Oui, oui, c'est là! J'ai une poche de farine et une boîte de thé. ». C'est tout ce qu'il y avait! J'ai appelé mes gars, je leur ai dit : « On s'en va à la Coop! » et on va vidé la Coop. Finalement, on n'a jamais aussi bien mangé que durant ces quinze jours-là : castor, lièvre, poisson. Effectivement, ils avaient raison d'amener seulement de la farine et du thé.

On a fait une seule expédition, qui a duré douze jours à une température de moins quarante degrés! Il y avait un gars, Basile Belhumeur qui, chaque jour, travaillait comme tout le monde : il allait trapper le castor, il revenait, il coupait le bois, et chaque nuit, pendant toute la nuit, il alimentait le feu! Il dormait cinq minutes, il se réveillait, et hop! il mettait une bûche. Le jour, il était aussi actif que les autres. Il avait une énergie vitale assez incroyable!

Société nouvelle et créativité artistique: irréconciliables?

C'était l'essentiel du débat, de ce qui m'a un peu éloigné de Société nouvelle. C'était la philosophie du « puisque l'on tourne des problèmes avec les gens, on n'a pas besoin d'une approche artistique, on a seulement besoin d'une approche factuelle ». C'est le téléjournal dans le fond, et moi je n'étais pas d'accord avec ça. Je crois que le rôle du cinéaste, c'est d'essayer d'allier deux choses : son art et sa capacité de rendre compte de la véracité de ce qu'il filme. On est capable d'aller chercher l'expression artistique dans les moindres choses. Moi, je suis devenu un spécialiste du montage de dialogue. Il y a moyen de faire quelque chose en écoutant comme il faut. Il y a des choses qui se révèlent. Quand je regarde ce qui a été tourné, je ne le regarde pas une fois, je le regarde vingt fois. Au vingtième visionnement, il y a des choses que je n'ai jamais vues qui se révèlent tout d'un coup. Et quand on va chercher ces choses-là, quand on les isole, il y a autre chose qui se passe. J'ai l'impression de mettre en contact des choses que je ne voyais pas avant. C'est drôle, ce que je mets en contact ne se passe pas dans le premier plan ou le deuxième, ça se passe entre les deux plans. Dans un *no man's land*, dans un espace qui n'existe même pas. Il s'agit de rapprocher deux plans d'expression pour que quelque chose de nouveau sorte de ça.

Moi, je voulais essayer de faire du cinéma et on a trouvé que j'étais devenu trop personnel, surtout dans *Un lendemain comme hier*. Ça m'a un peu bouleversé, c'est comme si on m'avait donné une douche d'eau froide, parce que j'aurais voulu poursuivre dans la voix de l'intimité familiale. Je sentais que c'était ça que je voulais faire finalement. Ce que j'aime aussi dans le cinéma documentaire, c'est le côté très intimiste. On était trois ou quatre, sans l'armée derrière. La liberté la plus totale!

La revanche (1974)

Quand j'étais à Notre-Dame-de-la-Doré et qu'on voulait faire un film sur le mouvement coopératif, quelqu'un m'a parlé de Monsieur Poirier et c'est comme ça qu'on l'a rencontré. Poirier, c'était un grand nationaliste [rires]! J'avais des tendances marxistes dans ce temps-là – pas nécessairement théoriquement bien fondées, plutôt axées sur le plan de l'action politique –, alors tout ce qui avait à voir avec la coopérative, la prise en charge des moyens de production, je trouvais ça intéressant. Je trouvais que c'était une alternative à ce qui causait des problèmes, c'est-à-dire la surindustrialisation ou l'industrialisation tout court. J'étais un petit peu gêné par le discours nationaliste de Monsieur Poirier, parce que je trouvais qu'il n'était pas nécessaire. Je ne suis pas toujours entièrement d'accord avec tout

ce qu'il y a dans mes films, mais je suis toujours d'accord avec le fait que la personne puisse dire ce qu'elle a à dire dans toute sa globalité.

Société nouvelle et Challenge for Change : deux solitudes?

Une des raisons pour laquelle certains de nos collègues francophones, je ne dirais pas nous méprisaient, mais nous diminuaient, c'était qu'on avait établi un bon rapport avec les collègues anglophones. C'était quelque chose d'un peu nouveau dans ce monde des deux solitudes. Je pense qu'on a été capable d'aller au-delà et que ça a fait du bien aux deux côtés. Il s'est établi des liens entre cinéastes qui ont duré et qui durent encore aujourd'hui. On s'est influencé mutuellement tout en se respectant. Quand les gens de Challenge for Change ont vu *La P'tite Bourgogne*, ils ont dit : « Il faut absolument qu'on fasse une version anglaise de ce film-là. ». Et puis, quand ils ont fait *VTR St-Jacques*, il y a des personnes de la production française qui sont allées travailler avec eux parce qu'ils travaillaient en milieu francophone.

Il faut aussi mentionner Georges Stoney, un être exceptionnel qui, peut-être parce qu'il était Américain, n'avait aucun problème à parler à moi ou à un autre. Sa présence a peut-être aussi contribué à ce qu'il y ait un respect mutuel des deux côtés, malgré les divergences d'opinions et d'approches. Les anglophones avaient une approche pragmatique par rapport à l'organisation communautaire tandis que nous, on était un peu plus *happy-go-lucky*, ce n'était pas nécessaire que tout soit fait suivant les règles. On se respectait et les rapports ont toujours été excellents. Je dirais qu'après les années Stoney, les deux programmes étaient pas mal séparés.

Moi, je suis parti; pas parce que j'étais en désaccord! En fait, tout ce que j'ai fait à l'Office pourrait être placé sous le même chapeau de Société nouvelle. Par rapport à ça, il n'y a pas eu de changement, sauf qu'à un moment donné quand on travaille en groupe, il vient un moment où en a assez. Surtout que le travail de cinéaste est un travail où l'on doit continuellement alimenter son ego. Qu'on fasse quoi que ce soit, on alimente son ego. C'est à partir de ça qu'on construit, alors le travail en collectif vient parfois en contradiction avec ça. Moi, il y avait certaines choses que je voulais faire donc je n'ai pas quitté, j'ai seulement fait un *fade out* pour aller ailleurs.

Responsabilités sociales du cinéaste et questions d'éthique

Je n'ai jamais été en faveur de l'objectivité. L'objectivité dont Radio-Canada se réclame dans ses reportages, j'ai toujours pensé que c'était de la foutaise. L'objectivité ce n'est pas cinquante pour cent

noir et cinquante pour cent blanc. La vraie objectivité c'est de dire qu'on est subjectif, qu'on voit les choses de telle façon parce que c'est ce que notre expérience, notre cœur et nos tripes nous disent de voir, et aussi d'être capable de montrer les faits sans les déformer. Autrement dit, d'avoir un point de vue. Alors pour moi, la responsabilité sociale du cinéaste, c'est d'être capable d'aller au fond de son point de vue, de le manifester et de l'assumer.

Tanya Ballantyne a fait ce qu'elle avait à faire [dans *The Things I Cannot Change* (1967)]. Je sais qu'il y a eu beaucoup de controverse mais c'est un film qu'il fallait faire, et elle l'a fait à sa façon. Moi, je ne travaille pas comme ça, même dans les situations les plus difficiles. Il me semble qu'on peut essayer d'aller aussi loin qu'on peut, aussi loin qu'on veut, et qu'on peut faire ça dans le respect de la personne humaine. Oui, les gens se chicanent, se battent, mais est-ce nécessaire de centrer là-dessus? Je ne suis pas sûr que c'est nécessaire. Ça m'apparaît la solution la plus facile à deux points de vue : au point de vue du tournage et par rapport au spectateur. Quand on voit du monde se battre – comme on en voit à tous les jours dans certaines émissions –, c'est la bataille en soi qui nous intéresse, pas le problème qu'il y a derrière. On voit la chicane, on voit la bataille, on voit la violence, et puis après? Il n'y a pas d'après, ça recommence le lendemain. On recommence au même moment, au même endroit. Je crois tout de même que Tania a bien fait de faire ce film parce qu'il fallait que ce soit fait. Par contre, qu'on parle de ça et qu'on en fasse une exploitation, ce n'était certainement pas son intention.

La fin de Challenge for Change / Société nouvelle

Je pense que le programme est mort de sa belle mort. L'intérêt n'y était plus. Dans un certain sens, l'ONF avait fait le tour de ce qu'elle pouvait faire. En même temps, il ne faut pas oublier que les préoccupations sont devenues un peu plus d'ordre individualiste. Toute la question des organisations communautaires était donc remise en question. À un moment donné, il y a eu des tensions. Certains ministères n'étaient pas tout à fait satisfaits et l'idée commençait à être usée aussi. On n'a jamais donné aux ministères en question la responsabilité d'accepter ou de refuser un projet; ils pouvaient nous dire ce qu'ils en pensaient et on pouvait essayer d'arriver à un consensus. C'était ça le but. Je pense aussi que le gouvernement s'est désintéressé du programme. Ils se sont aperçus qu'il commençait à y avoir un déficit, et c'est devenu le problème majeur. Alors c'est pas seulement une cause, c'est l'ensemble de tout ça qui a fait un fondu au noir.

Fondamentalement, la préoccupation dans *Société nouvelle*, c'était le rapport entre les gouvernants et les gouvernés, le rapport entre l'État et les citoyens. Est-ce que les choses ont véritablement changé? Si oui, la situation s'est empirée. Ça, c'est la première constatation qu'il faut faire, donc raison de plus pour continuer à avoir cette approche, ou du moins une approche qui met la problématique sociale comme centre d'intérêt. Je suis persuadé que c'est le rôle de l'Office national du film de faire ça.

[Diane Cantin détient une maîtrise en études cinématographiques de l'Université Concordia.]

[Isabelle Lavoie est également détentrice d'une maîtrise en études cinématographiques de l'Université Concordia. Aujourd'hui massothérapeute, elle demeure passionnée des cinémas d'ici et d'ailleurs.]

Filmographie — Maurice Bulbulian

Ameshkuatan - Les Sorties du castor (Maurice Bulbulian, Marc Hébert, 1978)

Produit par : Jacques Gagné

Dans nos forêts (Maurice Bulbulian, 1971)

Produit par : Normand Cloutier

La P'tite Bourgogne (Maurice Bulbulian, 1968)

Produit par : Robert Forget

Un lendemain comme hier (Maurice Bulbulian, 1970)

Produit par : Pierre Maheu, Paul Larose