

Le colloque de Laval

Le cinéma d'ici à temps et à contretemps

Danièle Trottier

Number 28-30, Fall 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22068ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Trottier, D. (1986). Le colloque de Laval : le cinéma d'ici à temps et à contretemps. *24 images*, (28-30), 52–60.

Le colloque de Laval

Le cinéma d'ici à temps et à contretemps

Danièle Trottier

Comme l'annonçait ce Colloque: «Le cinéma au Québec et au Canada: un dialogue critique», ce fut un rencontre doublement culturelle, tant par son objet d'étude que par ce dialogue tenté entre les Canadiens-anglais et les Canadiens-français (qui avons le trait d'union bien chevillé au corps!, pour parodier Paul Warren). Ce premier colloque conjoint des Associations canadienne et québécoise des études cinématographiques, qui s'est déroulé au Pavillon De Koninck à l'Université Laval et qui a duré 4 jours, a présenté une trentaine de conférences. Au dire des trois organisateurs, Mario Falsetto de Concordia University, Denise Pérusse et André Gaudrault de l'Université Laval, ils n'ont voulu refuser aucun conférencier pour cette première rencontre. Cependant, quelques 8 conférences par jour auraient pu devenir un «train d'enfer» si les modérateurs n'avaient pas eu de consignes précises et, surtout, si les conférenciers n'avaient pas si bien «intériorisé» leur moyenne de vie oratoire de 20 minutes!

Cela a donné des résultats étonnants, car cette promiscuité temporelle a obligé tout le monde à cette saine pratique, trop rare hélas dans les colloques (je pense à Cerisy): *la synthèse*. Nous avons eu droit avec beaucoup de bonheur à des exposés concis, où étaient énoncées les idées centrales et leur articulation, sans jamais tomber cependant dans le réductionnisme (en d'autres mots, c'était un colloque plein de bon «sens»). Mais à part ce «planing» bien fait (bon rythme, bon cadrage!), il faut ajouter en toute justice la pertinence des recherches présentées et un langage clair qui, sauf quelques exceptions, desservait agréablement la communication... dans les deux langues!

En effet, ce Colloque «bilingue», qui a attiré une bonne centaine de personnes, alternait le plus souvent conférenciers francophones et anglophones dans un souci d'intégration. Dans la pratique les résultats sont inégaux, mais le souci est là: continuer sur cette voie et affiner ce dialogue critique et bi-culturel (quoique lorsqu'André Gaudrault parlait anglais, *tout le monde* le comprenait!).

Évidemment, l'autre bout de la caméra était le trop peu de temps accordé aux périodes de discussion. Dommage, car il y en avait de belles! et ces polémiques dévoilaient tout à coup certains courants de pensée, certaines positions théoriques qui par leur antagonisme auraient mérité d'être approfondies. Je pense ici au rôle fort discuté de l'État dans le cinéma; au concept de fiction: pour certains la fiction est absente du cinéma direct, pour d'autres, tout cinéma est fictionnel par son langage construit sur une réalité; etc. Chose étonnante, par contre, *Rocky* et *Rambo* (I à XVIII!) semblaient faire l'unanimité de la salle; c'était le contre-exemple privilégié d'une menace qui a plané de texte en texte durant tout le Colloque: celle d'un cinéma américain, industriel et multinational. Rappelons les tous derniers mots de Michel Marie et de Paul Warren, partagés entre la crainte d'en arriver un jour à faire un Colloque sur *Rambo XVIII* et se demander par ailleurs si *Le déclin de l'empire américain* ne serait pas «le déclin de notre québécoisité cinématographique»!

Les nombreuses conférences de ce Colloque peuvent être regroupées grosso modo en trois parties: les recherches sur le cinéma canadien et québécois (sur le passé comme sur le présent), les femmes au cinéma et le cinéma de Pierre Perrault, grand pré-texte nostalgique du Colloque, qui lui rendait ainsi hommage...

Quatre conférenciers se sont appliqués à décoder le style si particulier du cinéma direct de Perrault; Stéphane-Albert Boulais, poète devant l'éternel et «mésacteur» de *La Bête lumineuse*, remplaçant le métalangage critique par l'humour cathartique, nous a donné un beau témoignage de son expérience «vue du dedans».

Ce n'était que le début d'un hommage qui a transité du Doctorat ès Lettres «honoris causa» remis à Pierre Perrault par cette université orgueilleuse de son Département de Cinéma, pour aboutir aux *Traces du Rêve*, film de Jean-Daniel Lafond, sur l'œuvre du cinéaste.

Si la cérémonie du doctorat a eu des moments intenses qui ont semblé figer le temps, j'avais néanmoins quelques appréhensions avant de m'asseoir pour de bon à cette avant-première du film *Les traces du rêve*. Déjà un film de Perrault demande une certaine qualité d'attention, mais un film sur les films de Perrault, n'était-ce pas au départ angoissant?

Encore là une bonne surprise. Film vraiment bien fait, avec du rythme (ce qui n'était pas évident) et de l'humour, et qui a une qualité essentielle: celle de nous donner le goût de voir tous les films de Perrault! Je pense que Jean-Daniel Lafond — ainsi que Babalou Hamelin, à qui on doit un excellent montage — ont relevé très bien ce défi (car c'en était un!).

C'est par un exposé fort original et empruntant au discours littéraire un subterfuge sympathique que Germain Lacasse nous présenta un aperçu de son travail d'historiographe en racontant à la manière de Sadoul un chapitre de l'histoire du cinéma fort inédit, celui des premiers temps du cinéma canadien.

En 1914, le cinéma au Québec connut un essor fulgurant: il y avait 70 salles de «vues animées» dans la seule ville de Montréal. Selon les rapports de l'inspecteur municipal, il y passait jusqu'à 125 000 personnes par jour, le quart de la population locale, à qui on présentait plus de 14 000 films durant l'année.

La pression des dévôts avait poussé le gouvernement, quelques années auparavant (1907), à adopter la loi sur le «respect du dimanche», y interdisant le cinéma. Cette guerre d'escarmouches durera près de 30 ans! (À Winnipeg, en février 1908, la police arrête en un seul jour 1 500 personnes accusées de n'avoir pas respecté le repos dominical. De son côté, le tout nouveau-né Bureau de censure du Québec se vantait d'être le meilleur parce qu'il «coupait» plus de 50 000 pieds de pellicule par an...!)

Le premier film tourné par un Canadien est l'œuvre du fermier manitobain James Freer, jadis, imprimeur en Angleterre. En 1897, celui-ci filme une série de paysages ruraux qu'il va montrer en Angleterre pour attirer les immigrants. Cependant, il faudra attendre 1912 pour voir apparaître le premier film de fiction canadien: *Battle of the Long Sault* financé par des investisseurs montréalais. Ce film qui racontait la glorieuse défense de Dollard et de ses 17 braves voulut sans doute se démarquer des nombreuses productions américaines qui prenaient le Canada comme simple décor.

En réalité, le seul film de valeur produit au Canada avant la Première Guerre est *Évangéline*, tourné en 1913 à Halifax par une firme locale,



Les organisateurs du Colloque: André Gaudrault, Denise Pérusse et Mario Falsetto

Canadian Bioscope. Basé sur une œuvre de Longfellow, ce film glorifie la fidélité d'une Acadienne séparée de son compagnon par la Déportation de 1775, lorsque la France céda l'Acadie à l'Angleterre. Tourné sur les lieux du récit, le film de 5 000 pieds (75 minutes) avait coûté la somme, assez rondelette pour l'époque, de 30 000 \$.

Ainsi donc, il y eut ici également un cinéma des premiers temps. Le cinéma canadien, québécois, a lui aussi une histoire, de conclure Germain Lacasse.

Le cinéaste Jean-Pierre Lefebvre est moins tenté par l'histoire que par le concept de cinéma «national». Pour lui, il s'agit de clarifier cette acception et de découvrir tout ce qu'elle cache de présupposés et d'infrastructures idéologiques. Tout cinéma national, à ses yeux, est relié à la notion d'appartenance et donc à l'instinct de survie, ce cinéma étant alors tributaire de son milieu ambiant, qui détermine l'imaginaire des nations.

Mais il existe maintenant une volonté politique de rendre à priori international le cinéma québécois et canadien. Cette volonté politique est forcément tronquée, puisque face à la carence de bases économiques pour une véritable création nationale, et une diffusion insuffisante, elle vise des modèles étrangers (américains), liés à la culture de consommation internationale.

En haut de la pyramide, notre «fausse industrie nationale» investit chaque année des dizaines de millions de dollars dans des produits qui n'ont de national que leurs heures de diffusion, tandis qu'au bas, des petites coopératives cherchent à reproduire ces produits de consommation multinationale. Par un mécanisme d'assimilation, plus les films canadiens ressemblent aux productions américaines médiocres, plus ils sont assurés d'être présentés partout.

D'ailleurs tout travail de création nationale entre en contradiction avec une économie multinationale. Mais il faut aussi ajouter que nous, créateurs et producteurs québécois, refusons l'acquis, cette expérience reliée directement à l'émotion d'appartenance; nous avons arrêté l'expérience mais aussi, et ce qui est plus grave encore, la transmission de cette expérience.

C'est dans cette superficialité, finit par dire fort émotivement le cinéaste, que nous devons apprendre maintenant à survivre.

UN POINT DE VUE SOCIAL

La prise de position de Denyse Terrien, ancienne collaboratrice de *24 Images*, se veut plus rationnelle, cernant de plus près les *Politiques culturelles et le changement social*. En 1986, nous dit-elle, on ne parle plus de crise mais de sortie de crise. Les stratégies actuelles de sortie de crise se démarquent des précédentes en cela qu'elles incorporent de façon plus tangible les industries culturelles (dont le cinéma) à la fois pour la valorisation du capital et pour la restructuration des mentalités.

En ce qui concerne le cinéma québécois — et canadien — notre économie, toujours à la remorque des États-Unis, ne semble plus permettre le luxe d'un cinéma à forte personnalité culturelle, d'un cinéma national, et les politiques gouvernementales en matière de cinéma sont à la source de cet étouffement puisqu'elles obligent notre cinéma à s'universaliser tant au niveau de la forme que du contenu.

L'auteur, qui se penche sur l'envahissement du cinéma américain (la présence américaine représente actuellement 80% des recettes canadiennes des salles de cinéma), nous donne de nombreux exemples de l'implantation croissante de la télé payante et de la vidéo-cassette dans notre milieu, en même temps qu'elle illustre la désaffection toujours

plus grande des salles de cinéma. Dans ce contexte, il faut donc s'attendre à un ancrage plus important de l'idéologie des films visionnés.

La sortie de crise et le changement social qu'elle entraîne influence notre cinéma en ce sens où le produit est soumis au processus de marchandisation, c'est-à-dire que de plus en plus on tente de le fabriquer en fonction des critères définis de rentabilité. Par ailleurs, la politique nationale du film et de la vidéo affecte le cinéma québécois des dernières années en lui imposant des modèles universels plutôt que de respecter les particularités qui faisaient de ce cinéma au début des années soixante un cinéma à forte identité culturelle, un cinéma vraiment national. Effectivement, le film ainsi que l'industrie cinématographique entrent en crise au milieu des années 70. À la question de la crise économique se superpose celle plus importante de la marchandise distribuée et du contrôle de la distribution et ce, tant au niveau des films en salle que des vidéo-cassettes. L'accent est donc mis sur l'exécution plutôt que sur la conception. La forme et le contenu sont soumis à une schématisation et une standardisation. Les codes esthétiques et le discours sont insignifiants. La production cinématographique commerciale relève donc dorénavant des modes empruntés à la vie sociale au sens le plus large du terme: 1984 fut l'année écologique, 1985 l'année de la violence, 1986 promet dans son ensemble d'être l'année du rire! Le film s'installe dans un prêt-à-porter annuel, trans-artistique et transculturel, c'est-à-dire qu'il abolit les frontières d'un art à l'autre et tend à l'uniformisation internationale. D'autre part, la commercialisation rapide et la domestication du lecteur de vidéo-cassettes a non seulement influencé le film, mais a également dicté des changements structurels importants des politiques culturelles fédérales et provinciales en matière de cinéma, à savoir la privatisation des moyens de production et la rentabilité des services.

Les longs métrages de fiction vus aux récents *Rendez-vous du cinéma québécois* et sur nos écrans (*Anne Trister, Pouvoir intime, Le matou, Toby, Qui a tiré sur nos histoires d'amour?*), participent tous de ce nivellement du cinéma québécois sur les critères internationaux (U.S.A.). Les images sont belles dans tous les cas et la langue, étant aseptisée, pourra sans doute attirer d'éventuels acheteurs étrangers.

Cette dépolitisation de la langue et ce manque d'inscription d'une forte identité culturelle dans les films québécois récents est, conclut Denyse Therrien, ce qui marque le plus l'influence des nouveaux rapports sociaux sur le cinéma. Car si le cinéma d'ici a changé de façon aussi radicale, cela ne relève pas d'une volonté délibérée des réalisateurs mais plutôt des rapports de production nouveaux mis en place par l'État et la société, toujours plus autoritaires malgré cet épithète étrange de *néo-libéralisme* qui les désigne.

UN PROJET AMBITIEUX

André Gaudreault nous présente les grandes lignes du projet de recherche⁽¹⁾ qu'il dirige depuis près de trois ans en collaboration avec Tom Gunning du State University of New York. Il s'agit à long terme d'établir une filmographie analytique détaillée du cinéma de fiction des premiers temps (1899-1907), à partir de toutes les œuvres (ou presque!) qui ont survécu et qui sont actuellement disponibles. Comme on peut l'imaginer l'entreprise est de taille puisque la quantité de films impliqués est assez importante. D'autant plus que la description et l'analyse de chacun des documents filmiques qu'il s'agit d'étudier se veut relativement exhaustive. Pour diverses raisons techniques et logistiques, il a été décidé d'effectuer cette étude cinémathèque par cinémathèque. Ce qui a amené Gaudreault et Gunning à entreprendre l'étude systématique de la collection du National Film Archives de Londres qui comprend approximativement 600 films de cette période. Le N.F.A., en effet, détient à l'heure actuelle la collection la plus diversifiée et la plus importante en regard d'un tel projet.

«Nous avons, nous dit Gaudreault, terminé présentement l'analyse de plus de la moitié de ces films et nous nous apprêtons à rédiger les fiches

(1) L'auteur, au tout début de sa conférence, s'est plu à souligner les encouragements et les appuis financiers exceptionnels que leur ont prodigués le Conseil de recherches en science humaines du Canada, la Société générale du cinéma du Québec, la Direction du développement de l'emploi du gouvernement canadien, ainsi que le Département des littératures et la Faculté des lettres de l'université Laval.

et les découpages de ces films au cours de l'été qui vient. Nous comptons ensuite faire une nouvelle expédition à Londres en 87 pour terminer l'étude de cette première portion de notre corpus. Nous entreprendrons ensuite l'étude des films détenus par le Service des Archives du Film de Bois d'Arcy, de la Cinémathèque française, puis du Museum of Modern Art de New York. La publication de notre premier volume est prévue pour 1989.»

En plus du premier but qui est strictement historique, la recherche qui est menée par cette équipe poursuit deux autres objectifs plus proprement théoriques. Le premier, d'ordre taxinomique, vise à établir une typologie des principales formes de montage utilisées. Il s'agit en fait de procéder à un recensement exhaustif des types de raccordement en usage à une époque où s'offrait aux gens de métier une toute nouvelle approche du phénomène de présentation publique des images en mouvement. En effet, la formation de ce que l'on appelle le «langage» cinématographique s'est faite sur la base de deux paramètres fondamentaux: le tournage et le montage. Il faut considérer que le paramètre du tournage change radicalement de nature lorsqu'il est opéré à partir d'une constante effective de l'autre paramètre qu'est le montage. Ce qui n'était pas le cas au début du siècle. C'est pourquoi il faut distinguer au moins trois périodes essentielles dans la formation du mode de représentation cinématographique qui allait s'imposer ultérieurement.

C'est à la faveur, affirme Gaudreault, de la pratique obligée du raccordement entre divers plans d'une action suivie (telle la course-poursuite, entre autres) que les cinéastes du temps ont eu à modifier leur perception du film comme simple agrégat de plans. Ce sont ces types de raccords qu'il faut répertorier, analyser et interroger en tenant compte à la fois des coordonnées spatiales, temporelles et actantielles à travers lesquelles ceux-ci se donnent à lire. La typologie de ces raccords se fera en fonction de 4 types de raccordement temporel: le flashback, le chevauchement, le raccord en continuité et l'ellipse, et de 3 types de raccordement spatial: l'altérité, la contiguïté et le chevauchement. L'objectif sera de faire une étude détaillée de l'évolution du montage entre 1900 et 1908 et de ses effets sur le développement de la narrativité filmique.

«Nous nous sommes donné comme mission, devait conclure le conférencier, de bien cerner les formes cinématographiques envisagées comme structures signifiantes reliées au contexte de leur apparition et de leur développement. En ce sens nous voudrions réconcilier synchronie et diachronie, structure et développement, système et évolution, théorie (du cinéma) et histoire (du cinéma), car il nous apparaît urgent de procéder au décloisonnement entre histoire et théorie du cinéma, grâce à une pratique signifiante: *restitution et interprétation* du temps révolu.»

RAISON ET DÉRAISON D'ÉTAT

Pierre Veronneau pour sa part, nous présente une longue analyse de *l'idéologie de contestation chez les cinéastes francophones onéfiens à l'époque de Duplessis*. Après avoir cerné le concept d'idéologie, il reprend de Marcel Rioux les notions d'«idéologie de contestation» et celle de «rattrapage». Il lance comme prémisse qu'au moment de la création de l'ONF, l'idéologie dominante au Québec est celle que Rioux nomme l'idéologie de conservation véhiculée notamment par le clergé et les professions libérales. La question se pose de savoir si alors les cinéastes font partie des opposants au conservatisme et/ou à Duplessis. Le rôle de l'État change avec l'arrivée de la télévision: le monopole idéologique traditionnel québécois se fissure. Dans ce contexte, les cinéastes canadiens-français sont-ils des forces de changement, contribuent-ils à la mutation de la société québécoise? Pour y répondre, l'auteur fera l'analyse des films de cette époque-là en fonction de trois thèmes choisis: le thème agricole, industriel et syndical. Il en sort une première conclusion en ce sens que si les films de la thématique agricole nous ont permis de mettre davantage en relief la contestation, leurs vis-à-vis de la thématique industrielle éclairent plutôt le rattrapage. Quant au syndicalisme, c'est à cette thématique qu'appartient la plus virulente œuvre de l'idéologie de contestation, *Les 90 jours* de Louis Portugais (1959). Plus loin, Veronneau tente d'établir le lien entre l'expression de l'idéologie de contestation et de rattrapage à l'ONF, en faisant l'étude de deux moyens d'expression comme le sont le quotidien *Le Devoir* et la revue *Cité Libre*. Selon l'auteur, *Cité Libre* a toujours maintenu un double chef d'accusation: l'ubiquité du clergé dans les appareils de production et l'aliénation intellectuelle des nôtres comme contenu de cette

production. On peut voir l'appel de plus en plus fréquent que l'ONF fera aux intellectuels québécois progressistes de participer à la définition de projets de films et à leur recherche comme une volonté de reconnaître la qualité de leur production et de mettre celle-ci à contribution de la désaliénation intellectuelle des Québécois.

Finalement, l'étude de quelques thématiques de films, ainsi que leur mise en situation dans un contexte idéologique plus global, a permis d'évaluer comment leur développement fut orienté par la double appartenance des cinéastes: à un appareil fédéral avec ses exigences propres (de l'administration à la commandite) et à une formation sociale nationale divisée entre des idéologies opposées. Les rapports entre ces instances seront médiatisés par la pratique même des cinéastes. La nature de cette pratique, la production de films, ainsi que la structure même de l'ONF, l'existence d'un programme général de films «libres» où l'appareil d'État s'ouvrait à une certaine démocratie, expliquent la relative autonomie dont ont joui les cinéastes ainsi que les contradictions qui ont pu apparaître à l'étude de leurs œuvres.

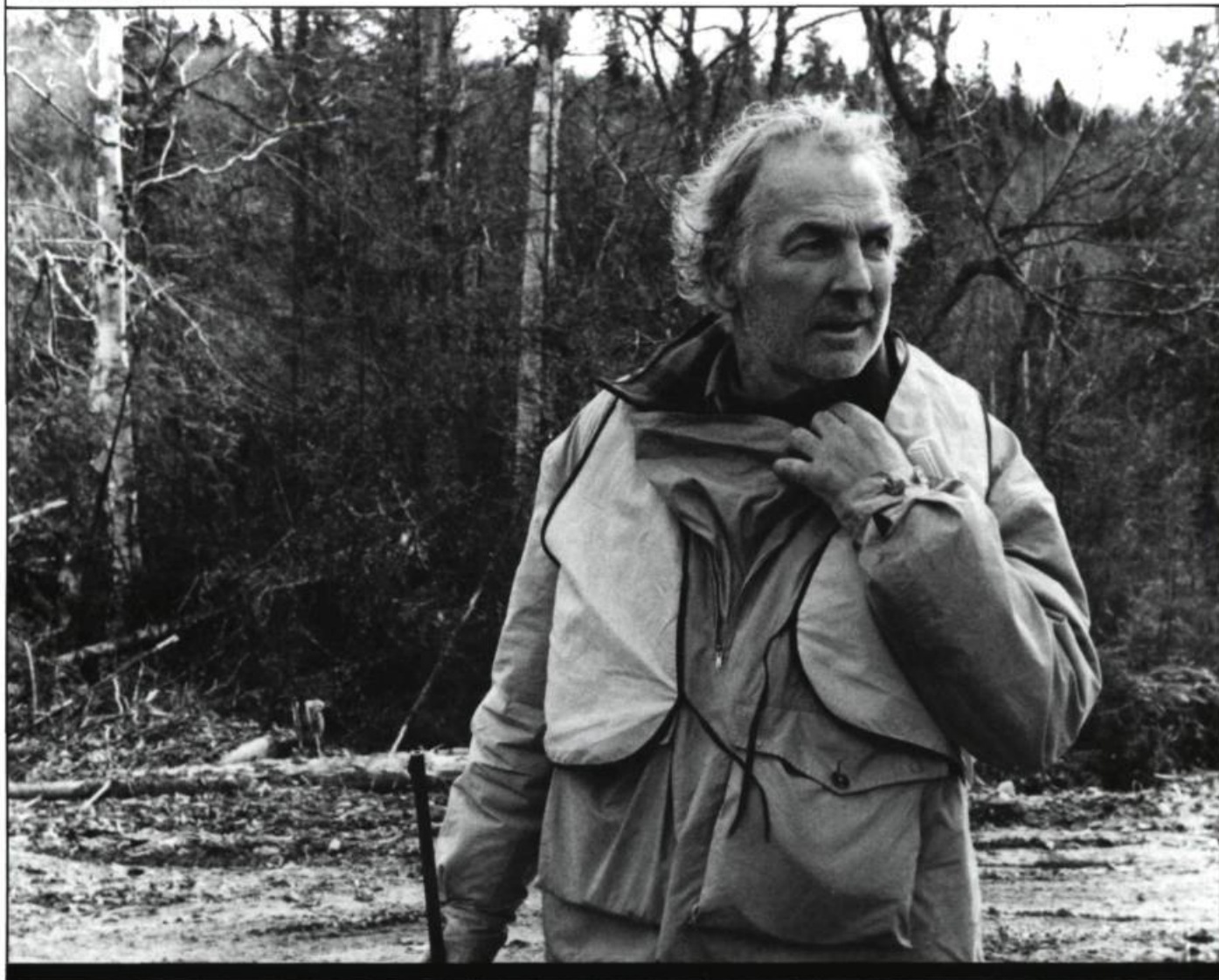
Yves Picard, dont l'exposé a déclenché l'une des rares polémiques du Colloque, tente d'esquisser un «virage critique» face à l'impertinence de faire le procès du film québécois. Et ce, pour deux raisons: premièrement, parce qu'il faut désormais tenter un nouveau procès contre l'assujettissement du cinéma québécois aux diktats de l'État-bailleur-de-fonds, ou ce que l'auteur appelle l'«État-diffracteur». Deuxièmement, parce que le cinéma québécois a su rencontrer l'évolution de la structure de pensée de l'imaginaire social du Québec contemporain.

La problématique sociologique propre au cinéma québécois est handicapée par le **paradigme du miroir**, lequel domine les études dites de «cinéma et société». Considérant que le cinéma ne peut être assimilé à un moyen de transcription mécanique et fidèle de la réalité, Y. Picard prend en exemple deux phénomènes dont la perception a été tronquée: en premier lieu, une tendance «passéiste» qu'on retrouve dans des films comme *Cordélia*, *Les Plouffe*, *Bonheur d'occasion*. Sont-ils «le miroir complaisant d'une société anachie?» Non, bien sûr, de répondre le conférencier qui rappelle qu'entre la matière et l'expression, il y a la «forme» (ou l'«énonciation», selon la terminologie). Cette tendance passéiste résulte, en fait, de la frayeur des fonctionnaires. Les films qui en font partie ont été conçus **pour** des organismes d'État, qui, effrayés par l'exiguïté du marché québécois ont préféré à l'incertitude de l'acte créateur la garantie apportée par le texte sacralisé par le temps ou par le public. La tendance passéiste n'est que la face visible d'un diktat étatique: l'adaptation du littéraire sacralisé par le temps (le patrimoine), ou par le public (les best-seller comme *Le matou* et bientôt *Les fous de Basan*).

En deuxième lieu, la tendance «misérabiliste» qui met à l'écran un univers non seulement étroit en spatialité mais en plus fermé en possibilités, résulte pour l'essentiel de la morosité de ses artisans. Il est emmuré dans le circuit des salles parallèles et emprisonné dans les couloirs de la bureaucratie. Il est miséreux avant d'être misérable. Cette tendance est plutôt le miroir d'un univers créatif asservi.

Depuis bientôt 20 ans donc, l'État tout au long de l'aventure actuelle du cinéma québécois de fiction a agi en «diffracteur». Les organismes gou-

Le cinéaste Pierre Perrault



vernementaux d'aide ont imposés des manières de tenir le langage cinématographique en fonction du langage du marché ou de la politique. Bref, l'État commande, continuellement, depuis les débuts de l'aventure du cinéma québécois de fiction des régimes définis de codification. Il «genrifie» le cinéma. L'auteur conclut cependant qu'au-delà des apparences qu'impose l'État-diffraacteur, il y a tout un courant qui participe à la constitution imaginaire de la société d'ici, et à son évolution.

Toujours dans le cadre des «recherches en cours», Yves Lever nous fait part avec beaucoup de concision d'une analyse de la Revue *Objectif*, cette revue de cinéma québécois de 39 numéros, publiée de 1960 à 1967. Par une analyse générale des statistiques et du contenu d'*Objectif*, l'auteur en fait ressortir les grandes lignes, notamment que cette revue ait privilégié la critique de films à tout autre genre d'articles, ce qui à son avis détonne des revues d'ici qui «évitent» la critique en multipliant interviews, nouvelles, placotages, etc. Touchant un peu plus loin l'orientation critique de cette revue, celle-ci présente une ligne de pensée très étroite avec *Les Cahiers du Cinéma* en France. Effectivement, on retrouvera dans *Objectif*, une pareille orientation vers le cinéma d'auteur, une nette préférence pour les œuvres provocantes et fortement personnelles, ainsi qu'un mépris à peine voilé pour les films trop commerciaux. La critique est avant tout esthétique, un peu psychologique, jamais moralisatrice. Seule l'œuvre compte, et un peu parfois ses conditions de production, mais non les références sociétales ou politiques qui ont fourni l'univers symbolique. On ne s'étonne pas trop, dans ce contexte, du peu d'intérêt accordé au cinéma canadien, et au niveau des grands courants, jamais le «cinéma-vérité» ou le «direct» ne mérite une étude sérieuse.

En conclusion, Lever s'interroge sur l'importance d'*Objectif*, pour répondre qu'elle fut le porte-parole critique de la première génération de cinéphilos québécois à s'affranchir de modèles de pensée centralisés sur les visées religieuses. En symbiose avec les changements vécus au Québec lors de la «révolution tranquille», avec ses audaces dans l'expression comme avec son conformisme esthétique et ses parti pris pas toujours bien justifiés, *Objectif* apparaît, en vient à dire l'auteur, comme le reflet fidèle de la génération de cinéphilos qui a ouvert le Québec sur le monde.

LA FICTION AUX PRISES AVEC LE RÉEL

Claude Chabot qui nous présente une analyse comparative fort honorable entre le cinéma d'une part et le documentaire traditionnel onéfin et/ou le cinéma de fiction, de l'autre, nous oblige cependant à un exercice rebutant dans la mesure où nous sommes amenés à déchiffrer l'âpre terminologie de l'école structuraliste. Retournons donc à nos livres (cf. les *Figures* de Genette ou les *découpages logiques* de Greimas) pour décoder cette étude pourtant pertinente derrière ses embûches lexicales!

Quand vous aurez passé au travers de la «grande syntagmatique composée d'une grande diversité paradigmatique», en trébuchant sur le personnage diégétique avec son sujet de l'énonciation extra-diégétique, pour en arriver finalement au cœur de la mimésis toute fourmillante de micro-récits... vous verrez que ce n'est pas très diététique!

Partant de l'hypothèse que le direct est un genre hybride, il ne peut être défini que par l'analyse de l'entrecroisement des codes, des spécificités propres au documentaire et à la fiction. Là, l'auteur touche plusieurs points de comparaison entre ces genres filmiques: le référent, l'énonciation (marquée ou non-marquée), voix hors-cadre, la notion de transparence, de «dysfonctionnement narratif», etc.

DES FEMMES AU CINÉMA

Denise Pérusse nous présentait «*Mourir à tue-tête* et *La cuisine rouge*: de l'impossible réconciliation des sexes», une analyse comparative fort intéressante au sujet du traitement de l'image de la femme dans ces deux films de 1976 et 1979 respectivement.

Ayant extrait quatre points de convergence, elle les applique de la façon suivante:

— Une découpe spatiale très nette selon le sexe:

Dans *Mourir à tue-tête*, dans la séquence du viol, on n'assiste pratiquement jamais à une représentation des protagonistes féminins et masculins dans le même cadre. La séquence est filmée du point de vue de la victime, Suzanne. Ce segment opère ainsi par un jeu d'identification très fort; en effet, le spectateur tend à s'identifier à la victime située en hors champ, prend la position de violé.

Le montage, au cours du procès fictif, crée un espace particulier, organise des rapports sociaux et spatiaux selon le sexe. Les plans d'ensemble vont représenter les hommes regroupés alors que les femmes sont prises isolément et en plan rapproché-poitrine. Donc, d'un côté, un espace morcelé, haché, de l'autre, un espace restitué en totalité. Ce qui renvoie à l'opposition référant à l'occupation traditionnelle de l'espace selon les sexes.

Dans *La cuisine rouge* on a quatre segments qui présentent les protagonistes féminins et masculins dans deux espaces différents mais contigus. Cette forme de construction répétée à deux reprises met en relief deux univers foncièrement antagonistes qui renvoient d'ailleurs à la rigide dichotomie instaurée par la différence sexuelle. L'effet de sens provoqué est l'appel chez le spectateur à évaluer les rituels propres à ces deux univers.

— Une exclusion du pôle masculin

Dans *Mourir à tue-tête*, dans tous les segments décrochés du récit comme tel, les femmes occupent tous les discours ou encore occupent tout l'espace en brisant le mutisme et l'isolement des femmes pour injecter un savoir qui conduira à lever le voile sur le viol. Bref, le film pose en filigrane un modèle féminin où l'autre ne peut renvoyer qu'à une autre femme. D'un côté, l'homme est menaçant, de l'autre il est complètement évacué de l'écran et «mis en boîte». Dans *La cuisine rouge*, il n'y a aucune possibilité de réconciliation. Le montage alterné permet d'isoler les deux univers opposés et de montrer les rituels qui les marquent.

— Une esthétique du morcellement

Dans *Mourir à tue-tête*, le film se préoccupe de bloquer la linéarité du récit (histoire de Suzanne) en introduisant des segments hors récit qui viennent donner une verticalité à l'histoire racontée. Tous ces segments ont le souci de questionner et de réinterpréter le viol dans une perspective plus générale et didactique. Dans *La cuisine rouge*, on aura droit à une série de tableaux (les femmes dans la cour) qui font éclater le récit comme tel (sorte de collage témoignant une volonté de bouleverser le cours normal des événements).

— Le recours au cliché et à la parodie

Le cliché donne à voir le discours de l'autre. Le maniement du cliché proféré par les hommes et les femmes dans ces deux films témoigne ou dévoile un rapport particulier des sexes au savoir et au social.

Dans *La cuisine rouge*, le recours au cliché répond ici à une stratégie de détournement. Il apparaît dans un discours social, politique et stéréotypé et le caractère cyclique, usé du discours, est mis en évidence. Cela a pour effet de ridiculiser les propos tenus par les protagonistes masculins. Voyez où ces discours tenus par les hommes nous mènent, nous dit en filigrane le narrateur.

Par ailleurs, l'utilisation du langage partisan de la partie adverse, en l'occurrence les hommes, doit s'entendre ici comme feinte de la locutrice d'entrer dans le monde de l'adversaire pour le mieux parodier, le dynamiser ensuite. L'emphase dans les propos tenus par la femme à certains moments-clés du monologue indique clairement qu'elle dit le contraire de ce qu'elle pense. Dans *Mourir à tue-tête*, en ayant recours à l'ironie, on opère une mise en boîte des discours masculins (séquence du tribunal).

Que ressort-il au terme de ce bref voyage analytique à l'intérieur de deux longs métrages fictionnels? se demande Denise Pérusse en finalisant son exposé. On pose une pratique sociale féminine où l'altérité est escamotée ou du moins ne peut renvoyer qu'à une autre femme. Le pôle masculin tend à être évacué de la communauté féminine. Ces deux films appellent une collectivisation des femmes: dans un cas, lever le voile sur le viol et briser l'isolement et le mutisme des femmes; dans l'autre, rejeter les modèles traditionnels d'occupation de l'espace selon le sexe et rechercher de nouvelles formes de représentation et de création pour les femmes.

L'EXPÉRIENCE «PIÉGÉE» DU DIRECT

Stéphane-Albert Boulais, protagoniste «piégé» de la *La Bête lumineuse*, nous présente un morceau de choix par ce texte délirant et poétique dont nous présentons maintenant un extrait qui en dit plus que toutes les explications du monde! Ce texte s'appelle «Le cinéma vécu de l'intérieur: mon expérience avec Pierre Perrault».



La Bête lumineuse de Pierre Perrault

«Cette première séance de tournage ne dura qu'une trentaine de minutes, mais à la fin je me sentais comme à la sortie d'une clinique de la Croix-Rouge où l'on vient de donner une pinte de sang à cette différence que je n'avais pas la satisfaction d'avoir accompli un acte humanitaire, mais plutôt l'appréhension que le sang extrait lors du tournage était d'un type si rare qu'il ne permettrait aucune transfusion.

Car l'on se met à imaginer ce que deviendra le film. On se met à fantasmer, à fabuler, à se comparer aux autres, moi je me comparais à Bernard: «Ai-je été plus drôle que lui, plus comique, plus attachant? Passerai-je mieux à l'écran? Pierre m'a-t-il plus aimé?», toutes ces questions narcissiques dont je supputais les réponses et les craignais en même temps. J'entrais dans un univers fictif où je créais d'audacieux montages, la *réalité tournage* légitimait mes fantasmes: «Après tout, ne tourne pas qui veut», me répétais-je. Je me sentais à la fois valorisé par l'importance qu'un cinéaste accordait à ma personne et autorisé aux plus flatteuses conjectures. Je devenais une vedette dans ma tête, une star, une fiction.

...Le tournage donna lieu à des débordements émotifs. J'étais nerveux et je croyais que, pour être efficace, il fallait que je boive. Le cinéma m'imposait sa dictature (...) Je manquais de confiance en moi, j'avais le vertige, je voulais tant réussir. J'avais même consigné des notes sur des petits papiers que j'allais consulter aux toilettes entre deux séances de tournage.

C'est étonnant ce qu'un magnétophone et une caméra peuvent déclencher: ils font de nous des oracles, des pythies, des prophètes, et l'on se sent investi de toutes les vérités qui deviennent malheureusement vite redondantes comme ce jeu de mots plutôt grossier que je me plaisais à retourner dans tous les sens: «L'important au tir à l'arc, c'est de bander», — je me croyais spirituel avec cette saillie de caserne.

Je scénarisais donc mon délire en cachette dans des toilettes en buvant du Barbancourt.

...J'ai dit plus haut combien le sourire de Pierre Perrault m'aiguillonnait. Là vit, je crois, l'une des forces de son *art en direct*. Il a un sourire alphabétique, syllabique, lexical, enfin, un sourire qui parle, qui provoque, qui encourage à continuer. Sur ses lèvres, pourtant toujours muettes, se jouent les nuances d'une mise en scène. Par exemple, à la fantaisie débridée de ses actants, il répond par un large sourire. En revanche, lorsque la parole devient solennelle, son sourire prend les plis de la commisération, sorte d'accord tacite qui non seulement supporte, mais également scelle affectueusement ce qui se dit (...) C'est son mode d'écoute et, en même temps, sa façon de parler pendant un tournage. Il arrive ainsi à maîtriser l'avenir de ce qui sera dit.

...Tout était filmé ou presque, pas de répétitions, pas de mises en place, pas de *cadrages*, tout était bon, les ciseaux feraient le reste. Et celui qui est filmé ne change pas de peau entre deux séances. On ne lui apporte pas de textes après le souper pour qu'il les mémorise avant de se coucher. Même son lit est un plateau de tournage où il conduit les fatigues de la journée. Avec elles il s'endort, avec elles il se réveille. Il habite la caméra et le magnétophone. comme il n'a rien à apprendre mais tout à fabuler, il ne peut pas se tromper. Le cinéma avale tout rond sa joie, ses réticences, sa révolte, même sa pudeur.

Une semaine après notre arrivée au Michomiche, l'enthousiasme des premiers jours avait fait place à la tension, et la caméra était moins le témoin de morceaux de bravoure que celui de nos tourments.

...Nous nous retrouvions encore une fois devant la caméra, sur les bords d'un lac à foin. Bernard me reprocha de n'avoir rien compris à la chasse, de n'avoir rien saisi de la *dynamique du loup*, et d'avoir voulu délibérément être la victime. Je lui rétorquai que j'avais toujours joué ce jeu avec lui. (...) Je faisais l'Indien, il faisait le chef de gang; dans *La Bête lumineuse*, il continue à faire le chef de gang et moi l'Indien.

Il aura donc fallu une longue descente dans la douleur psychologique pour arriver à circonscrire le problème. Aurait-ce été pareil sans

caméra? Six ans plus tard, je me sens autorisé à répondre non. Pourtant Pierre et son équipe n'ont pas créé de toute pièce ce drame. Il était là en puissance bien avant que l'ONF n'arrive au Michomiche. Mais la caméra et le magnétophone monopolisent l'attention, excitent les passions, suscitent l'envie. En eux miroitent les promesses de l'écran, celles de l'éclat et de la popularité.

...Il faut une bonne dose de naïveté pour faire ce cinéma.

N'eût été de la caméra, je ne serais pas resté pendant plusieurs heures à cette table belliqueuse du jeudi soir, mais malgré la fatigue, malgré le tourment, malgré la douleur, je restais comme par défi, trouvant même le moyen de composer une réponse cinématographique aux attaques de Bernard. En témoigne cette sortie philosophique dont Bernard est le destinataire: «C'est quoi l'homme pour toué, c'est rien qu'une table?» Ce discours est celui de ma fiction, il constitue un dernier effort pour me donner à la caméra. Enlevons celle-ci, et cette phrase ne survivra plus dans cette cabane de chasseurs. Elle est en quelque sorte la preuve de ma tentative de séduire la caméra, et les traces du commerce de mon âme.

J'étais venu à la chasse pour le film plus que pour l'original. L'original n'était qu'un prétexte. Le **cinéma vécu** représentait pour moi la possibilité de pratiquer une sorte d'**écriture totale**, de développer un langage littéraire libéré des limites physiques de la page, une littérature où le spasme, le hoquet, l'aphasie même auraient la consistance des mots, bref un art qui donnerait corps à l'indicible. Je voulais contribuer à ma façon à l'aventure d'une littérature de l'ineffable qu'est, je crois, le cinéma de Pierre Perrault.»

L'OBSCÉNITÉ DU RÉEL

Pour sa part, le théoricien français Michel Marie nous offrait une analyse à la fois sobre et intelligente intitulée «Singularité de l'œuvre de Pierre Perrault». En effet, pour cerner cette singularité, il replonge le «cinéma direct» de Perrault dans le monde du cinéma «industriel» et des médias audiovisuels. Le cinéma de Perrault est plus que jamais un cinéma minoritaire, comme celui des grands cinéastes de 7^e art d'aujourd'hui (comme Jean-Luc Godard ou Robert Bresson). Dans le cadre du «cinéma du réel», seuls 2 ou 3 réalisateurs incontestés dont l'œuvre s'étale sur plusieurs décennies: Johann Van der Keuken, Frederick Wiseman ou plus récemment Raymond Depardon, tous trois marginaux et peu diffusés par les télévisions nationales ou privées. Parallèlement aux dernières technologies d'enregistrement de l'image, il y a une crise mondiale de la création cinématographique et télévisuelle; très peu de nouveaux auteurs ont été découverts dans les années 70 et 80. À part cela, triomphent sur les écrans du monde, petits et grands, les fictions les plus stéréotypées visant l'adolescent de 12 à 14 ans, les jeux télévisés ou les clips vidéo. On comprend, souligne M. Marie, que dans ce paysage, les films de Perrault semblent tomber d'une autre planète! Qu'est-ce donc qui terrorise un directeur de programmation dans le cinéma de Pierre Perrault?: le réel, bien sûr, et surtout la façon de le livrer au spectateur sur l'écran, brutalement, «en pleine gueule», chaud comme un morceau de viande de caribou que l'on vient d'abattre, dans une crudité qui n'a rien à voir avec les attractions foraines du cinéma d'horreur. Ce qui est intolérable, c'est l'**obscénité du réel**, la voix et la parole de l'autre, le corps de l'Indien Montagnais, du paysan d'Abitibi et du chasseur d'original, poisseux, velu, radicalement hétérogène à la scène aseptisée de nos écrans de morts vivants.

«L'opposition documentaire-fiction ne me paraît pas décisive, ajoute l'auteur: les personnages des films de Perrault restent, pour moi, des créatures fictionnelles parce que filmiques. Il n'en demeure pas moins que ses films sont très majoritairement narratifs (cela reste vrai pour ses essais didactiques comme *Un pays sans bon sens* ou ses films du cycle d'Abitibi).»

Un film de Pierre Perrault est d'abord une quête de l'origine. Le cinéaste pratique une technique d'archéologue combinée à celle d'un psychanalyste, même sauvage. Le point de départ de la méthode, c'est avant tout le choix des personnages; le dogme est: pas d'acteurs professionnels, il brise le rituel du modèle théâtral conventionnel de l'acteur professionnel et part à la recherche de nouveaux modèles humains comme un peintre recherche les siens. Une fois les modèles trouvés, après de longs repérages, il y a la mise en situation: un lieu social, géographique, fortement ancré dans un référent; un lieu qui n'est jamais

neutre, mais le territoire d'un affrontement vital entre des protagonistes.

Il faut ensuite à ce cadre un événement déclencheur; or quoi de plus dramatique que la chasse et la pêche? Chasse au caribou, pêche au marsoin, chasse mythique à l'original qu'il faut débusquer comme le cinéaste doit débusquer ce que seul la caméra et le magnétophone peuvent lui permettre d'enregistrer puis d'analyser: la vérité d'un comportement phénoménologique, la différence de l'autre.

La quête est celle du tournage, toujours en continuité et en son direct, principe fondamental de cette esthétique. Mais le tournage n'a rien de transparent: si l'on peut être sidéré par le matériel abrupt capté sous nos yeux, le filmage atteste à tous moments de la réalité du processus d'énonciation et de la technique cinématographique. La manipulation des raccords saute aux yeux du spectateur, et c'est précisément cette exhibition du filmage liée au poids du réel du filmé qui rend intolérable au spectateur de *Dallas* la vision d'un film de Perrault.

Antithèse du cinéma de la transparence et de la continuité perçue, le cinéma de Perrault est en cela fidèle à l'héritage des grands documentaristes du cinéma muet. D'où le rôle décisif du montage dans l'esthétique de Perrault, montage comme manipulation et construction de la matière et du sens. On ne s'étonnera pas que cette élaboration soit très longue, ce qui est rigoureusement incompatible avec les standards de fabrication de l'industrie télévisuelle et de son prêt-à-porter.

Finalisant ses réflexions par une radiographie des premières minutes de *La terre sans arbre*, l'auteur admet que ce cinéma de Pierre Perrault est par trop singulier pour le spectateur de *Rocky IV* et de *Out of Africa*. Et de conclure en se tournant vers ceux qui enseignent l'esthétique cinématographique et la mémoire des formes filmiques, qu'ils ont une responsabilité écrasante qui leur évitera peut-être de consacrer le prochain colloque à *Rambo XVIII!*

UNE QUESTION DE PERFORMANCE

François Baby, quant à lui, part de la prémisse que notre civilisation orale traditionnelle compte parmi les facteurs qui ont probablement le plus influencé le cinéma québécois; il aborde dans l'œuvre de Pierre Perrault sous ce jour. Il nous offrait comme à l'accoutumée un texte très structuré sur l'une de ses recherches: «un nombre extrêmement important de films québécois sont construits comme des «performances en situation», c'est-à-dire sur le modèle du conte folklorique». Reprenant les éléments dynamiques du conte (une armature dramatique, une situation spécifique, la performance du conteur qui s'autocorrige en fonction des réactions de l'auditoire), il les applique à la construction des personnages et à celle du récit. Établissant une typologie des personnages (à cohérence interne, externe, situationnelle), il retient le dernier — le personnage de la civilisation orale traditionnelle — comme pertinent à son analyse. En effet, le conteur lancera un premier trait au sujet d'un personnage et s'il aperçoit qu'il a du succès, il exploitera ce «filon» jusqu'à ce qu'il atteigne le point de saturation de son auditoire. Pour les films, il s'agit d'une sorte d'anticipation manifeste des réactions attendues du spectateur aux moments appropriés de la production du film. Baby en donne quelques exemples comme «le servant de messe» dans *Mon Oncle Antoine*. De la même manière, le conteur opère avec les péripéties de l'action les mêmes ajustements que pour la construction des personnages: telle partie sera escamotée, telle autre plus développée. Ce mode de construction donne des récits aux lignes narratives souvent multiples, très semblables, et qui donnent l'impression de départs et d'arrêts fréquents.

Ainsi, une des forces de Pierre Perrault, c'est d'abord de trouver pour chacun de ses films, une situation actiogène forte qui est de nature à amener les personnages qui s'y trouvent à performer à deux niveaux: à la fois au sujet de leur **vécu** et à la fois au sujet de la **relation de ce vécu**. La situation doit donc être fondamentalement et intimement reliée au vécu des gens qui s'y trouvent placés, car ils devront performer de leur vécu — ils vivront ce vécu tout aussi bien en le racontant qu'en le jouant. D'autre part, cette situation doit être enclenchée par le film à faire; c'est l'occasion que crée le film lui-même, soit par l'entremise de la caméra, du micro ou de Pierre Perrault lui-même. Le deuxième niveau de performance de Perrault sera au moment du montage, de l'ordonnancement du récit et de son épuración.

«La grande force des films de Pierre Perrault, affirme François Baby, réside dans le fait que ce sont les personnages eux-mêmes qui se performent tout au long du récit, et qui, s'emparant du récit, l'entraînent là où le conteur l'entraînerait si c'était lui qui contait...»

CONVERGENCE?

À son tour, Pierre Pageau nous offrait un exposé agréable (de sa belle écriture consistante) intitulé «Colin Low et Pierre Perrault: points de convergence». Pour exprimer ce dialogue critique sur deux cinéastes «nationaux», Pageau part d'un élément — la présence des enfants — que l'on retrouve (selon ses propres paroles) dans deux films de ces cinéastes: *Pour la suite du monde* (Perrault) et *La Capitale de l'or* (Low).

Il y a dans ces deux films une quête de l'épopée, à travers un rituel que la démarche cinématographique tente de réactualiser. Il s'agit de réécrire l'Histoire, de créer un mémoire collective. Le style privilégié de ce genre de films, est la parole et c'est à travers cette parole que l'auteur analyse le point de vue des deux cinéastes concernant le rôle et la signification de la place dévolue aux enfants. L'étude que fait Pageau l'amène à conclure que pour l'essentiel «les enfants sont exclus». Les enfants sont doublement hors-circuit: ils n'existent qu'au présent et ils ne communiquent pas avec les vieux, c'est le présent en face du passé.

L'auteur, poursuivant sa recherche, aboutit à de plus vastes questions: un même pays égale-t-il un même cinéma? S'il est vrai que les premiers films de Perrault sont tournés avec des gens de l'Île-aux-Coudres et que ceux de Low se réfèrent à l'Ouest canadien, il n'en est pas moins vrai que dans les deux cas, il s'agit d'un arrière-pays par rapport aux grands centres «civilisés». Pour Perrault, il faut nommer/créer un Pays en uti-

lisant des formes inédites d'expression. Il n'y a pas là une préoccupation formaliste, mais plutôt politique. En ce sens, Perrault avec son cinéma innovateur est un cinéaste moderne, contrairement à Colin Low dont le cinéma est du plus grand classicisme. Colin Low accepte la commande onéfième à la perfection, avec une grande virtuosité et, de plus, avec une grande sincérité.

Colin Low (comme le Canada anglais?), selon le conférencier, veut se faire aimer du plus grand nombre. *Capitale d'or* dit aux Américains: notre ruée vers l'or est en partie différente de la vôtre, mais je choisis un langage qui vous sera accessible pour vous le dire. Pierre Perrault, par opposition, affirme la différence tant dans le décor/événement que dans le langage. Colin Low recherche des conciliations (père/fils et cinéaste/public). Pierre Perrault préfère un «dialogue critique».

EN GUISE DE CONCLUSION

Paul Warren, fidèle à son style, a clôturé le Colloque par un texte plein d'images et d'intuitions brillantes. Partant d'une pensée de Jean-Claude Germain: «notre cinéma québécois s'est donné comme mission cinématographique d'inventer le non-spectateur», il nous propose de réfléchir sur cette question de l'acteur, qui est cruciale dans les films québécois. Le cinéma de Perrault lui sert de matériel d'analyse puisque son cinéma est «l'expression la plus expressive des films québécois francophones». Perrault, c'est le rejet de l'acteur, le refus du jeu; et ce refus-là, on le retrouve, indirectement, dans les films québécois de fiction. Et c'est pour ça que Perrault est si important: il dit en clair, dans ses films-témoins, ce qu'on n'ose pas s'avouer dans nos films joués: refuser la fiction, ce qui équivaut à refuser le cinéma. C'est pour ça aussi que le cinéma d'ici n'a pas de spectateurs. Notre vrai cinéma n'est

Bonheur d'occasion de Claude Fournier



pas québécois. Il est américain et, de temps en temps, français, surtout quand le cinéma français joue le jeu du cinéma américain.

Pour Perrault, le cinéma de fiction (et il faut entendre le cinéma américain de fiction), c'est la mort de la québecitude. C'est l'éclatement en morceaux, pour récupération à la pièce et re-saturation selon des patrons américains, de notre «générité» québécoise. Pour lui, dès lors, le direct est notre sauvegarde.

Warren s'applique ensuite à analyser quelques films québécois, dont *La Quarantaine*, pour retrouver cette configuration documentariste dans

nos films de fiction. D'où provient-elle? Paul Warren semble esquisser une réponse: «Cette tendance est avant tout d'ordre culturel, ethnique et nationaliste. Cette fascinante fiction cinématographique est étrangère, elle est dangereuse et aliénante comme le chant de la sirène. Le documentaire, lui, m'appartient "directement"». Et le dernier film de Denys Arcand marque peut-être le déclin de notre québecitude cinématographique. Peut-être sommes-nous en train de nous embarquer, sans planche de salut et surtout sans la bouée de sauvetage du langage québécois, en risquant de nous perdre *in toto* dans la langue cinématographique industrielle et commerciale.

Aperçu sur les communications en anglais

Jean-Antoine Billard

Il s'agira ici de rendre compte le plus brièvement possible de l'importante contribution des historiens et théoriciens du cinéma de langue anglaise qui participaient à ces premières rencontres de l'Association québécoise des études cinématographiques et de The Film Studies Association of Canada inaugurant un dialogue critique entre les chercheurs, professeurs et cinéastes canadiens anglais et québécois jusqu'alors enfermés dans le ghetto de leurs deux solitudes.

Dire tout d'abord le plaisir, pour l'observateur singulier que je suis, exilé au Québec depuis trente ans, de langue française mais anglo-américaniste de formation, cinéphile et professeur de cinéma à Montréal depuis 25 ans, le plaisir donc d'avoir pu assister à cet événement si longtemps attendu d'un possible dialogue entre deux cultures historiquement devenues irréconciliables. Admettre aussi qu'en dépit de la volonté manifeste d'inaugurer cette ouverture à l'autre par la qualité des intervenants et des communications, le succès de l'entreprise n'a pas été absolu. Rien de plus normal, bien sûr, qu'il soit difficile d'harmoniser des points de vue et des façons de voir si longtemps opposés au cours d'une première rencontre. La langue plus que le langage d'ailleurs était probablement l'obstacle majeur à un échange véritablement fructueux.

Toutefois, il est heureux que ce colloque biculturel sur le cinéma canadien ait été l'amorce d'une réflexion théorique élargie sur le cinéma nord-américain qui donnera lieu, l'an prochain, à une nouvelle rencontre des deux associations à laquelle participeront les chercheurs et historiens du cinéma des États-Unis. Je crois utile, avant de résumer les différentes communications de langue anglaise qui ont été données, de montrer en quoi se distinguent globalement les méthodes d'approche anglaises et québécoises. Alors que les Québécois tentaient de fouiller principalement les questions soulevées par l'état spécifique du cinéma national — son histoire, mais aussi sa pratique aujourd'hui — autour et à travers le cinéma de Pierre Perrault, ramenant souvent le débat sur les problèmes de la production, de la distribution et sur le thème à la mode du conflit entre documentaire et fiction, les intervenants anglais, eux, abordaient des questions plus théoriques, débordant en général, bien que s'y référant ponctuellement, l'étude de films spécifiques. Le titre même des conférences anglaises révèle assez clairement leur champ d'étude. En voici quelques exemples:

The Concept of «Freedom» in Canadian Cinema, Joanne Yamaguchi, University of British Columbia.

Bruce Elder's «The Cinema We Need: The First Theoretical Manifesto Since Grierson, Jim Shedden, University of Toronto.

How to Measure an Ideology, Evan William Cameron, York University.

The Question of «Mannerism» in Post 1960's Filmmaking, Will Straw, Carleton University.

The Feminine Body: The Films of Joyce Wieland, Kay Armatage, University of Toronto.

Ensemble donc d'études théoriques, épistémologiques, idéologiques.

Remarquable de ce point de vue, la conférence de Peter Morris, Queen's University, portant sur *L'idéologie de John Grierson*. Peter Morris entreprend là un réexamen de la pensée politique et de la philosophie de John Grierson afin de comprendre quelle idéologie a présidé à la création et aux destinées de la pratique cinématographique de l'Office National du Film. Longue, minutieuse et rigoureuse étude de la pensée griersonnienne qui, selon moi, fera date dans l'histoire du N.F.B. et du cinéma canadien, et rend caduque tout, ou à peu près, ce qu'on avait écrit sur ce cinéaste-idéologue fondateur. Publication à attendre en priorité.

La matinée de la deuxième journée du Colloque était consacrée aux femmes dans le cinéma canadien. L'analyse très serrée que Seth Feldman de l'Université York a faite de l'implication personnelle du cinéaste Michael Rubbo dans le film qu'il a réalisé sur Margaret Atwood (*Margaret Atwood: Once in August*) et dans le Journal inachevé de Marilù Mallet questionnait très pertinemment, m'a-t-il semblé, la subtile et contradictoire présence/absence du sujet dans le documentaire et les ambiguïtés idéologiques soulevées par cette question. Cette communication, comme beaucoup d'autres, m'a fait regretter une fois de plus que, dans ce type de rencontres, le facteur temps limite trop souvent la période de réflexion et de questions qui permettraient d'approfondir les problèmes nombreux qui restent ainsi malheureusement sans réponse. Une des séances les plus importantes pour moi était consacrée au cinéma d'avant-garde canadien et à la projection de films expérimentaux récents. Déjà dans une section précédente, Jim Shedden avait retenu mon attention par une communication consacrée au manifeste théorique du cinéaste canadien Bruce Elder: *The Cinema We Need* (cinéaste expérimental de qui, malheureusement, je n'ai vu aucun film). Bruce Elder est apparemment le cinéaste canadien anglais qui est aujourd'hui au centre des débats théoriques autour du cinéma expérimental et suscite, parmi les critiques canadiens anglais, le plus de controverses; ce qui explique sans doute qu'en plus des communications que lui consacraient Jim Shedden et Laurie McNiece, ce cinéaste théoricien ait souvent été nommé et discuté par les intervenants dans la salle, et plus particulièrement par Peter Harcourt, Richard Hancox (qui avait sélectionné et commenté les films expérimentaux projetés), et Mike Cartmell dans une communication passionnée et passionnante précédant la projection de ses propres films. À ce propos, je voudrais attirer l'attention de tout véritable cinéphile sur ce jeune poète-cinéaste Mike Cartmell, dont les trois films que j'ai vus m'ont bouleversé et passionné. Une œuvre importante est en gestation.

Je suis bien conscient de la superficialité de ce compte rendu qui, pour rendre justice à la richesse des communications que les participants canadiens anglais nous ont données, devrait consacrer à chacun la place entière que je consacre à tout le colloque. J'espère cependant en avoir suffisamment dit pour que les lecteurs ainsi informés exigent que les actes de ces rencontres soient au plus vite publiés.