

Le documentaire scénarisé L'imaginaire documenté

Number 79, November 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/42308ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (print)

1923-2381 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

(1994). Le documentaire scénarisé : l'imaginaire documenté. *Liaison*, (79), 25–30.

LE DOCUMENTAIRE SCÉNARISÉ

L'IMAGINAIRE DOCUMENTÉ

À elles seules les séries *20 Ans Express* (1986), *Transit 30/50* (1987) et *À la recherche de l'homme invisible* (1991) du Centre ontariois de l'Office national du film constituent la moitié des films réalisés en Ontario français ces vingt dernières années. Or, ces œuvres sont notables non seulement à cause de leur nombre et de leur qualité, mais surtout à cause de leur nature même. À l'ère du génie génétique, le cinéma ontariois a créé une nouvelle espèce hybride, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire. Mais s'agit-il d'une merveille ou d'un monstre ?

LES ORIGINES

Avant de répondre à cette question, il faut d'abord remonter aux origines et comprendre quels impératifs ont donné naissance à cette souche inédite. Peu de temps après son entrée en fonction au Centre ontariois, le producteur Paul Lapointe fait face à un dilemme angoissant : il veut faire de la fiction mais ses ressources financières ne lui permettent de tourner qu'une dramatique par année, ce qui est inacceptable. La coproduction de séries avec la télévision lui donnerait bien accès à des fonds supplémentaires, mais cela suffirait seulement à produire des documentaires, moins onéreux que les dramatiques.

La solution : combiner au documentaire une mise en situation scénarisée; le lieu privilégié, la culture sustentant cette recombinaison : le personnage. Ainsi naît la méthode Lapointe.

LE DOCUMENTAIRE SCÉNARISÉ

Cette méthode, malgré son impact considérable, se résume à peu de chose. Il s'agit de trouver un personnage solidement ancré dans une réalité riche de potentiel et de provoquer, c'est-à-dire de scénariser, une situation, une crise où il est obligé de se révéler et de se dépasser. «Pour pénétrer le monde intérieur d'un personnage... il faut créer une situation extérieure qui implique quelqu'un d'autre et qui donne au personnage l'occasion de se jouer lui-même.», dira Lapointe.¹

Il ne faudrait toutefois pas croire que la scénarisation du documentaire n'est qu'un habile subterfuge pour faire de la fiction par

la porte d'en arrière. Ni le producteur ni les réalisateurs ne s'illusionnent sur ce point. Il s'agit plutôt de donner aux documentaristes l'occasion de se familiariser avec le développement d'un personnage, pierre angulaire de la fiction en lui aménageant un espace imaginaire dans lequel il puisse évoluer. Fort de cette apprentissage, il est espéré que les cinéastes seront mieux équipés pour faire le saut dans la fiction quand l'occasion se présentera.

De plus, il y a des impératifs bien pécuniaires militant en faveur d'un plan de travail très détaillé. Le cinéma, faut-il le rappeler, carbure au fric et malgré les fonds considérables débloqués pour une série, il faut tout de même couper la poire en douze avec le résultat que les films sont tournés en cinq à sept jours, échancier exceptionnellement serré en documentaire.

Il n'est donc pas question d'attendre que quelque chose se passe dans la vie du personnage, il faut forcer la main du destin.

Dans quelle mesure les trois séries se conforment-elles au modèle ? La méthode proposée donne-t-elle des résultats probants et heureux ? Quels sont les écueils et que se passe-t-il quand on s'y heurte ? Voilà les questions auxquelles nous allons maintenant tenter de répondre.

20 ANS EXPRESS

Soyons francs, l'apprentissage a été pénible. Dans la série *20 Ans Express*, j'estime que seul *L'amour à Pékin* de Guy Bénard relève pleinement le défi du documentaire scénarisé, ce qui explique pourquoi à l'époque on l'a tant cité en exemple, mais nous y reviendrons car cette «réussite» a été achetée chèrement ! Comment expliquer que les autres films aient manqué la cible ?

Dans tous les cas, c'est la situation de crise qui est directement en cause. Dans *Ça me trotte dans la tête* de Louise Scheckter, par exemple, la crise, un amour déçu, remonte à quelque temps déjà. On nous montre la jeune fille qui s'investit maintenant dans son autre passion, les sports équestres, et le film glisse dans un portrait sans véritable tension dramatique. Dans *Le voleur de feu* de Michel Poullet, un jeune homme épris de théâtre nous raconte son désenchantement pour l'école et la discipline, sa formation d'autodidacte et ses aspirations. Il se livre avec intelligence et conviction, mais c'est un autre portrait sans urgence. Autrement dit, il n'y a pas de crise. Et il en est ainsi pour les autres films de la série. Soit que le réalisateur



1. Propos recueillis par Jean-Claude Jaubert, «Des fées se penchent sur le berceau du cinéma ontariois», *Liaison*, numéro 59, 15 novembre 1990.

n'ait pas réussi à provoquer une crise, soit que la crise scénarisée ne s'est pas matérialisée ou qu'elle n'en était pas vraiment une. Dans *L'appel* de Valmont Jobin, par exemple, un jeune homme se prépare pour son ordination. Cet acte courageux, s'il y en a en cette fin de siècle en grave manque de spiritualité, semble tout indiqué pour un questionnement en profondeur, mais on s'enlise déplorablement dans une série de lieux communs et on a l'impression que le réalisateur ne s'intéresse pas vraiment à la démarche de son personnage.

On découvre ainsi, au cours de cette série, l'un des graves dangers qui guette le documentaire scénarisé. Ayant mis tous ses œufs dans le même panier, pour ainsi dire, que se passe-t-il si la mise en situation n'a pas l'effet escompté, ou pis, qu'elle tombe à plat ? Dans des échanciers de tournage serrés, il est presque impossible de rajuster le tir. Paradoxalement, l'imprévu, l'aléatoire, ces éléments si précieux pour le documentaire traditionnel et qui ne se livrent qu'avec le temps, s'insèrent très mal dans le documentaire scénarisé et risquent même de le faire éclater.

Du coup, on ne doit pas croire que les films de *20 Ans Express* sont complètement ratés. Plusieurs d'entre eux, en panne de crise révélatrice, parviennent quand même à nous livrer un portrait attachant de leurs personnages. Citons, à titre d'exemple, *Ma passion, mon harmonie* de Paul Crépeau et *Le bonheur, c'est d'être heureux* de Valmont Jobin. Dans ces cas, toutefois, on regrette le temps perdu à la mise en situation qui ne porte pas fruit.

Enfin, il ne faut pas réprover trop sévèrement les réalisateurs puisqu'il incombe aux producteurs (et ils sont maintenant toute une équipe : l'ONF, TVOntario et le secteur privé) de fixer les balises et de contrôler. Avec *20 Ans Express* tout le monde en est à ses premières armes et la « méthode » a besoin d'être mise au point. Comme toute chose organique, elle se développera et se raffinera avec le temps.

TRANSIT 30/50

Transit 30/50 marque un tournant dans le développement du documentaire scénarisé. La première chose qu'on remarque, c'est l'organisation thématique nettement plus rigoureuse de cette série. Il s'agit d'une collection sur la vie adulte des 30 à 50 ans qui examine la famille, sonde le couple, interroge la notion de réussite et aborde finalement les passages difficiles. Deuxièmement, on évite la carence fondamentale de *20 Ans Express*, chacun des films, à quelques exceptions près, plaçant son personnage en état de crise ou, à tout le moins, en état de questionnement.

Quatre films sont particulièrement à retenir et ce qu'il faut souligner, c'est que chacun d'eux prend une approche légèrement différente. *L'éclipse* de Léon Laflamme est de loin le film le mieux réussi de la série. Laflamme trouve en son personnage, une infirmière de soins palliatifs sur le bord de l'épuisement professionnel et en proie à une sérieuse remise en question, l'état de crise dont il a besoin. Le réalisateur a la sagesse de ne pas renchériser sur ce matériel brut mais il ne se contente pas de documenter les événements pour autant. Avec une main de maître il met en scène des rapports privilégiés avec quelques patients auxquels il est impossible de ne pas s'attacher profondément, nous donnant un aperçu de la douleur et du déchirement à répétition vécus par l'infirmière devant la mort incontournable. Tout

cela, Laflamme nous l'expose avec sérénité n'exploitant jamais des situations dont il aurait pu si facilement abuser. Les images resplendissantes de Philippe Lavalette et la musique éthérée de Philippe Lapointe portent l'ensemble dans un espace onirique amplifiant la nature éphémère de notre bref passage dans ce monde. *L'éclipse* est un véritable chef-d'œuvre et l'un des meilleurs films ontariens.

Dans *L'enfant de la ville bleu* de Suzanne Guy, c'est dans la douceur que deux femmes, par suite d'une maternité tardive, opposent leur vision divergente de la famille, l'une nucléaire, l'autre volontairement monoparentale. Ici il n'y a pas de crise mais un questionnement alors qu'elles prennent chacune la mesure de la position de l'autre. Guy démontre une patience exemplaire et beaucoup de courage en faisant porter ainsi son film sur l'échange entre ces deux femmes articulées.

Lettre à Tom de Paul Crépeau emprunte une mise en situation plus traditionnelle. Un homme gai, après avoir perdu la garde de sa fille, tente de mieux se comprendre et cherche conseil et réconfort auprès des membres de sa famille. Avec de moindres personnages, cela aurait pu être catastrophique ou banal, mais Crépeau a bien choisi son monde; résultat : on est témoin d'échanges probants et pleins de compassion. Qui plus est, *Lettre à Tom* déborde la question gaie et interpelle tous les fils en manque d'amour de tous ces pères absents et de toutes ces mères, soit incapables de combler le manque à gagner, soit étouffantes d'affection dans leur effort de compenser.

Enfin, *Les yeux de la lune* de Guy Bénard tient un pari osé et le gagne. Pendant une demi-heure, un homme confie à la caméra, sans la moindre feinte, les grandeurs et les misères du célibat. Véritable funambule, Bénard réussit à maintenir en équilibre le dépouillement sincère de ces confidences parfois sidérantes avec des images théâtralement étudiées sans jamais miner l'authenticité du propos, fouillant les recoins tantôt éblouissants, tantôt sombres d'un état de crise s'incarnant continuellement dans le personnage même.

Ces quatre films, malgré leur façon différente de transiger avec l'état de crise ou le questionnement, partagent néanmoins des qualités en commun : la douceur, la patience, l'écoute, et surtout un personnage soigneusement choisi avec lequel le cinéaste établit un rapport privilégié. Dans le cadre d'une scénarisation, ce sont là des facteurs cruciaux au succès du documentaire. Que se passe-t-il quand le cinéaste opte plutôt pour une approche agressive ?

Le deuxième souffle et *Le creux de la vague*, tous deux de Phil Comeau, incarnent la méthode choc et, dans le deuxième cas surtout, frisent le désastre à plus d'un égard. *Le deuxième souffle* examine les difficultés d'adaptation d'un couple et de leur famille reconstituée à partir de deux mariages. Or, ce sujet d'une très grande actualité est mal servi par une approche échevelée où les personnages s'accommodent malhabilement d'une prolifération de mises en scène toutes peu concluantes. Le sont-elles parce que les personnages sont incapables de composer avec elles ? est-ce le réalisateur qui n'a pas assez de patience ou de doigté pour les suivre jusqu'à leur aboutissement ? Impossible de dire, mais le résultat est le même : un malaise grandissant devant un spectacle qui s'approche de la thérapie en direct, titre qu'on aurait pu d'ailleurs très bien donner à *Le creux de la vague*.

Denise et Cyrille sont devant un mur, leur couple s'effrite à vue d'œil, leur mariage périclité, les deux jeunes enfants attendent en ne croyant pas à la fin. Or, *Le creux de la vague* ne reproduit que trop fidèlement le manque destructeur de communication en se contentant, malgré les apparences, à rester à la surface des choses. Que ce couple en proie au désespoir soit incapable de voir que c'est de thérapie professionnelle dont il a besoin et non de se déchirer à la caméra, c'est une chose qu'on peut concevoir; mais que le cinéaste et les producteurs, eux, ne le comprennent pas, c'est une toute autre affaire ! Et qu'on m'épargne la sempiternelle défense qu'on s'en est tenu à documenter la réalité. Je m'inscris vigoureusement en faux contre cette inconscience, sachant que la morale, malheureusement, est passée de mode !

De même, dans *La candidate*, Bernard Dansereau, sous le cou-vert d'un documentaire sur les efforts d'une femme à se faire élire à l'assemblée législative, se livre avec un cynisme méprisant à une attaque en règle contre ce qu'il considère manifestement une carriériste bourgeoise. Des tous premiers plans du salon de la maison de banlieue au tout dernier de la voiture sport de luxe garée dans la cour, le film dégouline de dédain pour son personnage. Le réalisateur se méprend-t-il dans son jugement ? Là n'est pas la question. Jamais le personnage n'est confronté par son accusateur sournois qui se pète présomptueusement les bretelles de contentement derrière la caméra. Toute l'entreprise est mensongère et n'équivaut qu'à l'assassinat de son personnage.

Guy Bénard se compromet lui aussi dans *L'anse au miroir* et ce n'est pas la première fois. Dans *L'amour à Pékin*, de la série *20 Ans Express*, les élans d'imagination de Bénard donnent des ailes à son film tirant ainsi profit au maximum de son jeune personnage éclaté. Mais encore faut-il savoir qu'il y a des limites qu'en toute conscience un cinéaste ne peut ni ne doit transgresser. Aussi, la jeune protagoniste n'a nullement l'intention de se marier, contrairement à ce qu'elle annonce à la grande stupéfaction de son père. C'est de la pure mise en scène. Or, la fille le sait, le petit ami le sait, le réalisateur et toute l'équipe le savent, même le spectateur, s'il a été attentif, est dans le coup ! Le seul à être dupe, c'est le pauvre père qu'on nous livre en spectacle alors qu'il agonise devant la caméra, tentant maladroitement de comprendre ce qui arrive, ou plus exactement, ce qui *lui* arrive. Car dans cette supercherie c'est le père qui est mis en état de crise et non la jeune fille ! Non seulement cela n'est-il pas du jeu, mais on est en droit de se demander, à l'instar du père, ce que ça vient faire dans le film au juste, pour le citer presque textuellement.

Dans *L'anse au miroir*, c'est le spectateur qui est dupe. Pierrette oscille entre sa joie d'être devenu grand-mère et la nostalgie d'un homme qu'elle a aimé, qu'elle n'aime plus, mais qu'elle n'arrive pas à oublier tout à fait. Dans sa cuisine, elle s'entretient avec lui, ou tout au moins c'est ce qu'on voudrait nous faire croire, mais on ne voit jamais l'homme, on l'entend seulement en voix hors champ qui l'interroge. Elle lui répond, le corrige, le désapprouve, et cela à divers moments dans le film. Or, cette présence, cet homme qui l'a laissé un jour en plan et qu'elle confronte aujourd'hui, ce n'est qu'un comédien que les intimes de la scène franco-ontarienne auront reconnu à sa voix. Cette homme a-t-il existé alors ? Sans doute. Mais ce n'est pas l'imposture en soi qui dérange, c'est plutôt toute cette mise en scène en porte-à-faux. À quoi sert un état de crise si ce n'est que simulacre ? En quoi la réaction du personnage est-elle révélatrice si tout est théâtre, et du mauvais à cela ?

Ainsi, malgré que le documentaire scénarisé aménage un espace imaginaire qui permette au réalisateur d'approfondir son personnage, contrairement à la fiction, cela ne lui donne pas une licence pour fabriquer n'importe quoi, car alors il occulte plutôt qu'éclairer. En s'insinuant dans la vie de son personnage, en scénarisant une tranche de sa vie, le cinéaste accepte une responsabilité énorme de conséquence dont il doit se montrer digne, au double péril de trafiquer et son film et son personnage.

À LA RECHERCHE DE L'HOMME INVISIBLE

Comme son titre l'annonce, cette collection de douze films porte sur des gens dont l'action souvent invisible est néanmoins critique au développement sain et dynamique de la société ontarioise. Étrangement, quelques-uns des personnages ne sont pas invisibles du tout, et dans un autre cas il n'est question d'aucune action dans la communauté, mais qu'importe, dans son ensemble il s'agit de la série la mieux réussie.

Cela dit, on a définitivement ajusté le tir en faveur de portraits plus traditionnels, mettant carrément de côté, dans certains cas, la notion de la crise scénarisée. *Franchir la nuit* de Marie Cadieux est l'un de ceux-là, et son portrait intimiste de Huguette Burroughs qui, malgré sa cécité, est rédactrice en chef du *Journal de Cornwall*, témoigne éloquemment de la détermination et du courage de cette femme extraordinaire.

De même, *Mon pays* de Valmont Jobin, sur le poète Patrice Desbiens dont l'œuvre exceptionnelle a inspiré la série, reste proche de l'artiste et de sa poésie. Il est bien question de sa décision de quitter l'Ontario pour le Québec, et son bon ami, le poète sudburois



DANIEL ST-JEAN DANS *LA FÊLURE*, DE GUY BÉNARD

UN TRÉSOR OUBLIÉ



HOMMAGE À ROBERT DICKSON

Robert Dickson, cherche à élucider les raisons de ce «déménagement», mais Desbiens se livre au compte-gouttes et alors presque toujours par le biais de ses textes. Même la visite de sa sœur de Timmins, qu'il revoit pour la première fois depuis dix-sept ans, s'enlise rapidement dans la banalité. Il ne faut toutefois pas croire que c'est le sort du film. Desbiens et son œuvre réussissent à le faire décoller amplement, ce qui explique que *Mon pays* ait mérité le prix du meilleur portrait d'artiste au Festival de films sur l'art, de Montréal, en 1992. Je regrette quand même que Jobin ne soit justement pas aller au delà du personnage maintenant légendaire de Desbiens et n'ait pas fouillé un peu plus les entrailles de cet être énigmatique

Il est souvent coutume dans les festivals de rendre hommage à un cinéaste, un comédien, ou encore à des films qui, pour une raison ou une autre, ont été oubliés dans les voûtes cavernueuses de la cinématographie mondiale. Je profite de cette rétrospective pour rendre hommage à un créateur dont les précieuses contributions devant et derrière la caméra embrassent toute l'histoire du cinéma ontarien, des premières productions jusqu'aux toutes dernières.

Le nom de Robert Dickson est largement associé à la poésie et à la maison d'édition *Prise de parole* dont il a été l'un des fondateurs. Pourtant, à ce jour, pas moins de dix films portent la marque de sa généreuse contribution.

Dès 1976, Robert Dickson est de la distribution du tout premier film franco-ontarien de fiction, *Fignolage*, aux côtés de nulle autre que sa jeune fille, Tiphaine, et cela onze ans avant que le duo ne se retrouve dans le singulier *Amour à Pékin*. Un an plus tard, en 1977, il signe les dialogues poétiques et tient l'un des rôles titres dans *Le rêve de...* On le retrouve ensuite à titre de «poète, grand vizir et confident» dans un autre classique, *CANO, notes sur une expérience collective*. Quelques années plus tard, *Les mots dits* et *Appartenance* nous permettent d'apprécier sa poésie «en direct» dans des récitals saisissants. En 1984, il signe les sous-titres anglais de *révolutions, d'ébats amoureux, éperdus, douloureux*, permettant ainsi la participation de *révolutions, at last, forever and ever* au Festival international de Toronto.

Enfin, pendant les années 1990, Robert Dickson prête son précieux concours au portrait de son grand ami et poète, Patrice Desbiens, dans *Mon pays*, et c'est l'un de ses très beaux textes qui inspire le poésie-clip *Sur le bord*.

Ainsi, malgré que Robert Dickson n'ait pas tourné un seul mètre de pellicule, la filmographie ontarioise n'en porte pas moins sa trace indélébile. Chacun de ses apports diversifiés en tant que comédien, poète, traducteur ou personnage de documentaire est empreint d'une sensibilité et d'une intelligence inestimable. Il ne nous reste qu'à attendre avec impatience sa prochaine contribution qui, espérons-le, ne saura trop tarder.

remarquable. Voilà une occasion où le recours à toutes les ressources du documentaire scénarisé aurait pu donner des résultats fort ébranlants.

En fait, dans la majorité des films, c'est moins la notion de crise qui sous-tend l'œuvre que la notion de lutte, présente ou passée. C'est le cas de *Notre place au soleil* de Fadel Saleh, prix Gémeau pour le meilleur documentaire multiculturel, de *Acheter la boulangerie* de Roger Lord et de *Denise et le loup* de Claude Grenier, pour n'en nommer que quelques-uns. Dans ces deux derniers films, après des années de lutte acharnée, les personnages ressentent un vif besoin de se ressourcer ailleurs, loin du champ de bataille, mais cette décision de

ROBERT DICKSON. PHOTO : JULES VILLEMAIRE

quitter l'Ontario pour le Québec ou l'étranger est source d'angoisse et de déchirement. Sont-ils las ou lâches ? La terre ontarioise leur manquera-t-elle atrocement ou, pis, pas du tout ? Ce sont des questions difficiles auxquelles un très grand nombre d'entre nous sommes appelés à répondre, tôt ou tard, et la solution reste toujours individuelle. Voilà ce que ces films expriment, en ne concluant pas définitivement.

Trois autres films méritent qu'on s'y arrête particulièrement. Le premier, *Si Camille m'était conté* de Fadel Saleh, brosse un engageant portrait de Camille Perron, le renommé conteur de l'Ontario français, qui au fil des années fait revivre moult histoires précieuses qui tomberaient autrement dans l'oubli. Saleh et Perron accrochent habilement notre curiosité en dévoilant épisodiquement un récit énigmatique digne des meilleures légendes. Jumelé au plaidoyer doux mais non moins insistant de Perron pour la préservation de notre héritage franco-ontarien, cela en fait un film séduisant et sérieux à la fois.

Akki de Guy Bénard est sans aucun doute le film le plus scénarisé de toutes les séries, au point où il faut parler d'une œuvre poétique plutôt que d'un documentaire, même si elle s'inspire d'un fait réel. Le récent suicide de son neveu et fils spirituel a profondément perturbé Bernard Assiniwi, métis de mère francophone. Il guide son canot sur l'Outaouais, cette rivière frontière, s'interrogeant sur son identité et les raisons qui ont poussé ce jeune homme à choisir le néant. Il le questionne, le gronde, le console, le somme de répondre et rage contre lui dans un soliloque qui dure tout le film. Seule la voix d'Akki, la Mère Terre, la Mère Rivière, lui répond. Ses textes émouvants, alliés aux images de François Beauchemin et à la musique de Marcel Aymar, John Doerr et Marc Cholette, façonnent une œuvre à la fois d'une grande beauté et d'une grande détresse, un cri de cœur bouleversant.

Enfin, Guy Bénard est aussi à l'origine du film le plus prenant de cette série, *La fêlure*, qui prouve qu'il est encore possible de discuter intelligemment d'identité canadienne sans tomber dans la démagogie ou la bêtise. Quelques mois après que Sault-Ste-Marie se soit déclaré ville unilingue anglaise, Daniel St-Jean, protagoniste controversé de cette crise, tente de comprendre comment le projet d'un Centre communautaire et scolaire francophone a pu faire dégénérer les événements à ce point. Ne reculant jamais devant les mises en scène fantastiques, Bénard campe son film dans l'univers métaphorique des échecs avec chevaliers en armure et autres motifs médiévaux. Cela aurait pu facilement devenir une distraction formelle mais Bénard compense en sollicitant la collaboration à l'écran de Marie Cadieux, sa fréquente coscénariste, qui interroge et pousse

St-Jean jusqu'au bout de sa démarche, et dont la narration hors-champ devient un important élément de synthèse qui fait habilement avancer le film. Ce judicieux dosage de documentaire et d'imaginaire évoque plutôt que ne montre, insufflant aux propos de St-Jean une dimension historique, quasi mythologique, d'une grande justesse.

MERVEILLE ET MONSTRE

Quel est le bilan de cette expérience téméraire du documentaire scénarisé ? *Lettre à Tom*, *L'éclipse*, *La fêlure*, entre autres, démontrent les qualités incontestables de ce croisement fertile du réel et de l'imaginaire. Qui plus est, ce mode de travail a permis, à la fois, de surmonter un grave problème de production en permettant d'engendrer une masse critique de projets et à donner l'occasion aux documentaristes ontariois de manier la matière première de la fiction, soit le personnage.

Mais puisque rien ne se manifeste sans son opposé, on ne peut pas trop insister sur les risques que comporte aussi l'entreprise. Entre les mains d'un réalisateur inexpérimenté ou peu scrupuleux des glissements parfois dangereux peuvent se produire au grand péril tant du film, du personnage que des spectateurs.

Il ne faudrait pas croire non plus que le documentaire scénarisé n'est qu'une solution capricieuse à des difficultés particulières à l'Ontario français. Au contraire, en acceptant sciemment de conjuguer réel et imaginaire, on admet explicitement qu'il n'est pas possible de soustraire la réalité observée à l'influence de l'observateur. En scénarisant consciencieusement le documentaire, non seulement reconnaît-on cette interférence, on l'assume, on la module, on la fait sienne afin de mieux approfondir le réel en soi et, ce qui est sans doute plus important, notre rapport avec lui. De ce point de vue, le documentaire scénarisé est résolument moderne, s'accordant avec de nombreuses pratiques nouvelles en sciences humaines, économiques et sociales pour ne rien dire de la physique quantique. Ainsi, c'est un procédé universel et, à notre connaissance, inédit que les cinéastes ontariois ont mis au banc d'essai avec des résultats qui furent parfois spectaculaires.

Toutefois, déjà avec *À la recherche de l'homme invisible* et plus particulièrement avec les films qui ont suivi, on remarque un retour au portrait documentaire traditionnel. Faut-il s'en inquiéter ? Il n'y a évidemment pas une seule ni une meilleure manière de faire du documentaire, mais il est à espérer que les cinéastes ontariois, après avoir ouvert une voie si riche, ne l'abandonneront pas entièrement et que, quels que soient les périls, il s'en trouvera toujours des courageux pour pousser cette voie encore plus loin.

Fin

NOUS REMERCIONS LE CONSEIL DES ARTS DE L'ONTARIO QUI, DANS LE CADRE DU PROGRAMME ARTICLES SUR LES ARTS, A APPUYÉ FINANCIÈREMENT LA RECHERCHE SOUS-JACENTE AU PRÉSENT DOSSIER. NOUS REMERCIONS ÉGALEMENT LE CENTRE ONTARIOIS DE L'OFFICE NATIONAL DU FILM DE SON AIMABLE COLLABORATION.