

Cinéma canadien-anglais Le tour de l'autre cinéma canadien en 24 films

Michel Coulombe

Volume 11, numéro 2, décembre 1991, février 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34074ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulombe, M. (1991). Cinéma canadien-anglais : le tour de l'autre cinéma canadien en 24 films. *Ciné-Bulles*, 11(2), 26–31.

« L'histoire nous apprend que les pays se forment une culture à partir d'un vécu, d'une appropriation des lieux au fil du temps. Au retour d'un tel périple, on pourrait dire en paraphrasant Gilles Vigneault que ' ce pays n'est vraiment pas un pays '. Et que si, par contre, il est l'hiver, comme pour le cinéma il est apprivoisé sous moult formes. »

(André Pâquet, « A Coop Usque Ad Coop », À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais. Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 10)

Le tour de l'autre cinéma canadien en 24 films

par Michel Coulombe

Lorsqu'il analyse la production cinématographique canadienne, le Québécois un tant soit peu critique — et à plus forte raison le critique québécois — doit tenter d'éviter de céder à deux fâcheux travers liés à des points de vue diamétralement opposés quant à la question nationale. D'une part, il doit demeurer sourd au chant trompeur des sirènes ensorcelantes de l'unité canadienne qui voudraient bien l'amener à conclure, enthousiaste et réconcilié, à une parenté de tous les plans entre le cinéma québécois et le cinéma à proprement parler canadien. Les différences sont nombreuses, voire incontournables, alors autant l'admettre. D'autre part, il doit résister à l'envie de conclure, de manière plutôt condescendante, à l'infinie supériorité québécoise ou encore de jeter un regard complaisant sur la cinématographie canadienne, laquelle, il est vrai, a encore de la difficulté à s'affirmer, non seulement au Québec, mais aussi au Canada anglais. De la même façon, il lui faut balayer d'un geste sec cette rumeur que certains se plaisent à colporter bêtement au Canada anglais à l'effet que le cinéma canadien — le vrai ! — serait une valeur montante et le québécois, le pauvre, en pleine déconfiture. Fadaïses et manque de perspective. Pourquoi d'ailleurs s'épuiser afin d'identifier le meilleur et le pire alors qu'il est beaucoup plus simple d'admettre qu'on a affaire à deux entités distinctes, à deux cinématographies qui ont suivi, naturellement, des routes différentes et qui connaissent, comme d'ailleurs tous les cinémas nationaux, des hauts et des bas sans rapport avec un quelconque palmarès mondial du septième art. On confond trop souvent la valeur changeante d'une cinématographie et les cotes de la bourse.

Et puis, que sait-on, au Québec, du cinéma canadien par-delà certaines idées reçues, nourries par une indifférence indéfectible ? Le plus souvent, on l'identifie encore aux noms, magiques, de quelques gloires

nationales qui font carrière aux États-Unis (Norman Jewison, Ted Kotcheff, James Cameron) de même qu'à un lieu unique de prises de décisions, Toronto. La réalité, évidemment, est plus complexe et en constante évolution, surtout que le cinéma canadien compte actuellement sur le talent et le dynamisme d'une relève nombreuse, celle des Peter Mettler, Bruce McDonald, William McGillivray, Sandy Wilson, Ann Wheeler, Patricia Rozema, Atom Egoyan, John Pozer et compagnie. C'est d'ailleurs de leur côté, loin donc, règle générale, des grosses machines très coûteuses ou des sous-produits sauce hollywoodienne, que se trouve son avenir. Voilà du moins ce que permet de déduire le visionnement des nombreux longs métrages canadiens programmés au Festival des films du monde et au Festival of Festivals aux derniers jours de l'été.

Fausses pistes

Tout de même, certains films canadiens alimentent les pires préjugés, sabotent toute volonté d'ouverture d'esprit et donnent de cruels arguments aux sceptiques. Ainsi, le scénario de **South of Wawa**, premier long métrage débordant de bonnes intentions de Robert Boyd, tient presque de la caricature. L'action se situe dans une petite ville, quelque part en Ontario. Deux femmes d'âge moyen y travaillent comme serveuses dans un restaurant spécialisé dans les beignes. Elles ne s'entendent pas mais rêvent toutes deux d'oublier la routine en assistant à un concert de Dan Hill à Toronto. Pour les deux hommes qui doivent les y accompagner, le paradis ressemblerait plutôt à une partie de pêche. Divergences. Conflits. Drame. Mais, comme la vie n'a surtout rien à voir avec le bonheur lorsqu'on est né pour un tout petit pain (canadien), la soirée au spectacle tombera à l'eau tandis que les hameçons resteront bien au sec. Avec, en prime, une voiture en panne et un chien écrasé. Si on devait s'en tenir à cette chronique humoristique mais non moins pessimiste qui rappelle bien des petits films australiens et américains vite oubliés des dernières années, on aurait tôt fait de conclure que le Canada est la patrie des rêves étouffés. Filmés platement. On mettrait alors le doigt sur quelque chose tout en étant, complètement, dans l'erreur.

Pour que la mesure soit comble et l'ennui à son paroxysme, il suffirait de présenter **South of Wawa** en programme double avec **The Falls**, premier long métrage de Kevin McMahon. Avec ce documentaire tourné aux chutes Niagara, peut-être le réalisateur croyait-il proposer une aubaine à son public en lui



Ron Lea et Michael Hogan dans *Clearcut*

offrant trois films en un, l'un très léger sur le kitsch d'un site touristique surexploité, un deuxième un peu prétentieux sur l'histoire du lieu et un dernier pas loin du reportage pour la télévision sur une terrible histoire de pollution chimique. En fait, il a raté, complètement, chacun de ces trois films et les a combinés maladroitement. La narration, la musique et le montage ne parvenant pas à donner une unité de ton, c'est hélas le peu d'intérêt des parties comme du tout qui sert de véritable ciment au film. Surtout, ne pas compter sur **The Falls** pour précipiter le voyage de noces entre le cinéma canadien et le public. Heureusement, il y a beaucoup mieux.

Le Canada, bilingue ?

Au premier rang des plaisirs associés au visionnement, en peu de temps, de nombreux films récents d'un même pays (et que dire lorsqu'il s'agit du sien), il y a bien sûr la mise à jour de thèmes, de points de convergence autrement imperceptibles, et, indispensable corollaire, la découverte de certaines absences. Ainsi constate-t-on que chacune des deux cinématographies du Canada s'intéresse très peu à l'autre « peuple fondateur » ou va rarement plus loin que la caricature, comme si une cohabitation séculaire était restée sans effet. De la même façon qu'il y a peu de personnages anglophones dans les longs métrages québécois récents tournés en français, les francophones sont singulièrement absents de l'imaginaire des cinéastes canadiens-anglais. En fait, on ne compte pas, dans le cru canadien 1991, de personnage équivalent à celui de la directrice de galerie qu'interprétait Paule Baillargeon dans **I've Heard the Mermaids Singing** de Patricia Rozema, c'est-à-dire un personnage francophone bien réel qui ne soit pas un simple cliché et qui vive, comme un égal, dans le même monde que ses concitoyens d'expression anglaise. Des Indiens certes, des Juifs en nombre, mais peu de francophones. Et tant pis pour les violons compassés du bilinguisme et du biculturalisme qui trouvent là bien peu de soutien. En dépit du tam-tam constitutionnel qui laisse croire à une volonté d'intégration ou de réconciliation nationale, le Québec francophone semble une société si distincte qu'on l'ignore à peu près totalement dans le cinéma canadien ou alors on en transforme la réalité par commodité. Quant aux francophones hors Québec, selon une tradition maintenant bien établie, on les passe à toute fin pratique sous silence. En cela, le cinéma n'est, en fait, que très fidèle à la réalité.

Dans **The Quarrel**, un petit film qui ne paraîtra jamais aussi réussi qu'au moment de sa diffusion au

petit écran, Eli Cohen présente un face à face d'inspiration clairement théâtrale entre un écrivain yiddish (R. H. Thompson) et un rabbin (Saul Rubinek) qui se retrouvent dans le Montréal de l'après-guerre. De façon presque caractéristique, la voix des francophones s'y perd en arrière-plan de la bande sonore, avec la chant des oiseaux du Mont-Royal. Mordecai Richler serait aux anges ! Ce traitement de la présence francophone vaut toutefois mieux que celui proposé dans **Black Robe** de Bruce Beresford où, reprenant une convention cinématographique américaine à peu près désuète (avec des fonds australiens et, surtout, canadiens), on présente l'anglais comme une langue universelle qui, pourrait-on croire, transcende toutes les cultures. Choix symptomatique, dans la version originale, tandis que les Français de Nouvelle-France parlent anglais entre eux le plus normalement du monde, les Amérindiens s'expriment dans leur langue, comme d'ailleurs dans **Dances with Wolves** de Kevin Costner (un film placé, lui aussi, sous le signe de la mauvaise conscience du conquérant animé d'une noble mission). C'est Lord Durham qui aurait apprécié ! Aujourd'hui, semble-t-on nous dire, plutôt assimiler tout ce qui est blanc à la culture anglophone — mise en marché oblige — que de se mettre à dos les Amérindiens, dont on peut du même coup souligner l'exotisme. Il faudra, un jour, tourner un long métrage équivalent au Canada anglais, un film historique à gros budget où chaque habitant de ce pays s'exprimera en français et le présenter, avec sous-titres, à Toronto ou Winnipeg pour que le ridicule associé à ce film — par ailleurs très valable — de 14 millions de dollars qui se réclame d'une irréprochable authenticité historique apparaisse clairement. Le fera-t-on jamais ?

Allan Kroeker a fait quelque chose d'équivalent, mais à plus petite échelle, dans son premier film, **Kootenai Brown**. Venu d'Irlande pour participer à la formidable ruée vers l'or qui a jadis transformé le continent, son héros, victime d'un escroc qui s'acharne sur lui, rencontre notamment sur sa route un francophone. Et, fait inusité, ce Gabriel Dumont qui n'est pas assimilé à la culture anglophone parle pourtant français avec un certain accent anglais. Faut-il conclure qu'on n'arrive pas à trouver de comédien francophone au Canada ? Troublant. Ann Wheeler est parvenue à un résultat beaucoup plus honnête dans un film qui s'apparente à ceux qu'on trouve dans la série des *Contes pour tous*, **Angel Square**. On y trouve des francophones (Guillaume Lemay-Thivierge, Pauline Lapointe) et des anglophones qui, entre eux, parlent anglais. Ann Wheeler n'est-elle pas une cinéaste réaliste...

« Qu'est-ce que le Canada ? C'est une confédération territoriale et économique qui, pour subsister en tant que telle croit devoir faire fi des cultures diverses qui la composent : qui, en conséquence et en toute innocence — ou inconscience — centralise pour uniformiser, ou, vous diront d'autres, pour réunir. Les nations (concept de plus en plus ambigu) ne subsistent que via l'Économie et les associations du même ordre avec les autres nations ? À preuve le libre-échange avec les États-Unis. »

(Jean Pierre Lefebvre, « Les cinémas canadiens : d'une image à l'autre ». À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais. Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 30)



Floyd Red Crow Westerman dans **Clearcut**



Ranjit Chowdhry et Peter Boretski dans *Sam and Me* de Deepa Mehta

Preuve ultime du peu de place que semblent occuper, en définitive, les francophones dans l'imaginaire cinématographique de ce Canada pourtant obsédé par une unité nationale qui finit par sembler improbable. **Talk 16**, un documentaire pauvrement réalisé mais très riche parce que construit sur une excellente idée. Premier long métrage — un autre ! — de Janis Lundman et Adrienne Mitchell, **Talk 16** suit pendant une année cinq adolescentes qui mènent des vies bien différentes, donnant là le portrait assez fidèle, parce qu'éclaté, d'une génération. Au nombre des jeunes filles suivies à la trace, une jeune noire et une autre d'origine coréenne, ce qui traduit bien une volonté, par ailleurs largement répandue au Canada anglais, d'intégrer les minorités ethniques et de nourrir des sentiments d'ouverture et de tolérance. Personne n'aura remarqué l'absence d'une francophone dans cet échantillon. Cela va probablement de soi.

Des Indiens et des Indiens

Pour leur part, les Indiens sont plus présents qu'auparavant dans le cinéma canadien de fiction. Le commentaire vaut aussi bien pour les Amérindiens que pour les immigrants venus d'Inde. Deux films importants, **Black Robe** et **Clearcut**, abordent de front le rapport des Blancs avec les premières nations. En fait il s'agit de l'adaptation cinématographique de deux romans. Le premier suit les pas d'un jésuite (Lothaire Bluteau) qui a pour mission de convertir les Indiens à la foi chrétienne, peu importe les risques qu'il doit courir et les souffrances qui lui seront infligées. Voilà ce qui donne un sens à sa vie. Le second présente un avocat (Ron Lea) qui défend les droits des premières nations et se voit impliqué, bien malgré lui, dans le kidnapping suicidaire d'un industriel peu scrupuleux. Si 350 ans séparent les deux récits, on croirait tout de même regarder les deux volets d'une seule œuvre. Le missionnaire du premier film trouve sa transposition dans le missionnaire moderne de cette fin de siècle, l'avocat, qui prêche à sa façon et tente de convaincre les Indiens qu'il faut encore faire confiance à la justice, à la parole des Blancs. La toge a remplacé la robe. Comme dans l'un et l'autre cas les Indiens quittent le très rassurant sentier de la docilité et optent au besoin pour la torture, le sujet est éminemment délicat. Ce n'est peut-être pas un hasard si les deux réalisateurs qui ont osé s'avancer sur ce terrain et présenter un portrait des Indiens qui évite la complaisance tout en soutenant, à travers le regard d'un Blanc, leurs revendications traditionnelles, sont d'origine étrangère. Le premier est Australien, Bruce Beresford, le second Polonais, Richard Bugajski. Hélas, Beresford,

qui donne un film très grave et d'une grande intelligence, s'est laissé exagérément séduire par les pay-sages que lui offrait le Saguenay. Quant à Bugajski (et son producteur) il a détourné le sens du roman qu'il a adapté, transformant la colère d'un avocat qui s'invente un Indien assassin pour pallier son impuissance en un face à face où l'avocat est confronté, complètement démuni, à la violence d'un Indien des plus réels.

La communauté indienne est très présente à Toronto. Aussi est-il naturel que cette présence trouve une résonance au cinéma. Ainsi le premier film de Deepa Mehta, **Sam and Me**, s'y intéresse-t-il, mettant l'accent sur le rapprochement des peuples. Un Indien fraîchement débarqué au pays y est mis au service d'un vieux juif pas très coopératif (Peter Boretski). Mehta reprend là la recette, souvent gagnante, du duo mal assorti qui en vient, à force de temps et de volonté, à s'harmoniser. Si la réalisation reste peu inventive, il faut reconnaître que la cinéaste ne cède pas complètement aux bons sentiments capables d'aplanir tous les obstacles. Ce refus d'une convention américaine qui fait recette, le *happy end* mielleux, est tout à son honneur. En fait, **Sam and Me**, c'est un peu la version adoucie d'un film nettement moins réussi, **Chained** de Allan A. Goldstein. Un prisonnier est littéralement enchaîné à la chaise d'un homme handicapé pour lequel il doit travailler. Encore là, il s'agit de bousculer les préjugés, en obligeant le fort à servir le faible. Allan A. Goldstein, toutefois, a choisi la manière forte, n'hésitant pas à recourir à des scènes très violentes pour dévoiler les émotions de ses personnages. Recherchant de toute évidence l'efficacité optimale, il noie bêtement son propos. Quant à **Masala**, premier long métrage de Srinivas Krishna, il fait preuve de moins de maîtrise du récit mais de plus d'audace que **Sam and Me**, le réalisateur prenant plus de risques et secouant avec mordant certaines idées reçues. Il n'évite toutefois pas une certaine confusion et perd en émotion ce qu'il gagne en originalité.

Destination U.S.A.

Les États-Unis ne sont jamais très loin lorsqu'on se trouve au Canada anglais. Les cinéastes canadiens traduisent régulièrement ce voisinage lourd de conséquences, épée de Damoclès pointée sur la très fragile culture canadienne et prête à l'empaler sous prétexte de libre-échange. Ainsi ce pays voisin est-il très présent dans **Kootenai Brown**, associé comme il se doit au mythe du continent de tous les espoirs, tout comme il est d'ailleurs idéalisé vu d'une petite

ville industrielle canadienne dans **Grocer's Wife**, premier long métrage de John Pozer. L'exotique y porte le sceau *Made in USA*. **Connecting Lines**, film expérimental — raté — de Mary Daniel propose plutôt une dérive américaine, celle d'une Canadienne qui voyage en train de Seattle à Seattle, en passant par Los Angeles, Nouvelle-Orléans et Chicago. Elle écoute, observe, puis rentre les valises vides. Rien à déclarer. Mais l'intérêt pour l'autre grand pays d'Amérique du Nord passe aussi par la culture. Et, s'il a été possible à Michèle Pérusse et Nicole Giguère de signer un documentaire sur les femmes humoristes, **De l'humeur à l'humour**, en s'en tenant à celles qui exercent leur métier en français au Québec, il est probablement naturel qu'en empruntant le même chemin avec **Wisecracks**, la documentariste Gail Singer ait accordé une très large place aux Américaines, mettant en vedette les Whoopie Goldberg et Phyllis Diller. À l'œil exercé d'y reconnaître les humoristes canadiennes dont les blagues se perdent tout naturellement dans le grand rire continental. Ainsi va parfois le Canada, qui ne cherche surtout pas à se servir le premier ou à se donner la part du lion. On peut se demander si une Américaine aurait fait preuve d'une telle ouverture d'esprit.

C'est dans le deuxième long métrage de Bruce McDonald, le très surprenant **Highway 61**, que la fascination des cinéastes canadiens pour les États-Unis apparaît avec le plus de clarté, traitée sur le mode ironique toutefois. Le personnage principal, coiffeur sans envergure et mauvais musicien (Don McKellar) enterré dans un trou perdu de l'Ontario — curieusement un lieu de prédilection du cinéma canadien contemporain —, est entraîné aux États-Unis par une femme qui fait traverser de la drogue dans un cadavre dont elle assure, malgré les apparences, qu'il est celui de son frère. Bruce McDonald, irrévérencieux, s'amuse à montrer l'arrière-cour de l'Amérique à travers le regard non moins émerveillé de son personnage, pourchassé par un Méphisto de banlieue. Une route, des villes aperçues au loin, un terrain vague, un bingo minable, un cimetière, la grille de Graceland, la maison cosue de rockers décadents, un coin de rue inquiétant, des pavillons de banlieue, voilà l'Amérique qu'on lui offre, celle que défend ce douanier américain moralisateur qui affirme que les gens peuvent bien faire ce qui leur chante dans leur pays dans la mesure où ils ne le font pas dans sa « maison ». Peut-être est-ce ainsi qu'il convient de résumer le libre échange. Peut-être aussi le pays a-t-il déjà vendu son âme à des charlatans venus du sud...

« Pour changer quelque chose à la situation [du cinéma sans conscience], pour permettre aux cinéastes canadiens-anglais en puissance de penser à d'autres modèles que David Cronenberg et Norman Jewison — cela dit sans aucune ironie, parce que tout simplement ces deux cinéastes représentent le summum de l'« achievement » —, pour changer quelque chose, il fallait donc que de nouvelles et nouveaux venus osent faire des films qui leur ressemblent, des films d'auteur : ou il fallait que l'éloignement d'un Bill MacGillivray, par exemple, le protégé des remous aspirants et des courants dominateurs. »
(Jean Pierre Lefebvre, « Les cinémas canadiens : d'une image à l'autre ». À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais. Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 36)

« Le cinéma de MacGillivray montre, peut-être davantage que celui des autres cinéastes des Maritimes, que les conditions socio-politiques qui en constituent le fondement doivent être intériorisées pour atteindre la puissance de la représentation collective et être capable d'en évoquer les structures mentales. MacGillivray est un cinéaste enraciné, conscient de sa situation géographique et historique. Son cinéma traduit sa quête d'identité collective mais il subordonne toujours celle-ci à une quête d'identité individuelle. »
(Pierre Véronneau, « À l'Est, rien de nouveau ». À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais. Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 87)

« Qu'est-ce que d'être Canadien ? Qu'est-ce qu'un film canadien ? Quelle est la spécificité du cinéma ontarien par rapport au cinéma américain ? Elle réside peut-être dans le fait que nulle part ailleurs dans le cinéma mondial, que chez les cinéastes de la nouvelle vague ontarienne, on ne perçoit avec autant d'acuité, d'unité thématique et de recherche esthétique ce glissement du rail vers le satellite, du cinéma vers la vidéo, avec son corollaire d'éclatement des frontières, des genres, des formes et des techniques. Seraient-ils les véritables cinéastes des véritables enjeux du Canada — et du monde — d'aujourd'hui ? » (Yves Rousseau, « Notes sur quelques films ontariens récents », *À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 115)

« Si, du côté québécois, des évidences culturelles (linguistiques, historiques, économiques, juridiques et religieuses) font que la question de la spécificité est beaucoup plus claire, quelques caractéristiques viennent aider à préciser le portrait robot d'un film d'auteur ontarien de la fin des années 80. De plus, l'emploi du qualificatif 'ontarien' reste délicat puisque les Ontariens se considéraient d'abord comme Canadiens. » (Yves Rousseau, « Notes sur quelques films ontariens récents », *À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 121)

Le thème du départ, du besoin de s'évader compte de toute évidence parmi les grandes obsessions des cinéastes canadiens. Partir ou rester se demande l'universitaire bien installé à Saint-Jean (Terre-Neuve) dans **Understanding Bliss** de William D. MacGillivray, attiré par une collègue venue le voir de Toronto. Et, bien sûr, il reste, contrairement à la fausse mère de **The Grocer's Wife** et au coiffeur de **Highway 61** qui eux se tournaient vers l'étranger. D'autres personnages partagent ce rapport à l'évasion. Il prend la forme, très traditionnelle, de la conquête de l'Ouest comme dans **Kootenai Brown**, celle du territoire à évangéliser comme dans **Black Robe**. C'est cette même nature dans laquelle on sait pouvoir trouver refuge dans **South of Wawa**. Mais il y a aussi, souvent, ces départs qui ne se concrétisent pas, que ce soit la fugue avortée de la cadette d'une famille en crise dans **The Events Leading Up to my Death**, premier long métrage de Bill Robertson, ou le rêve de New York et du grand monde d'une jeune femme dans **True Confections**, premier long métrage de fiction de Gail Singer. Retour à la case départ, comme dans le circulaire **Connecting Lines**.

L'évasion, la vraie, celle du dépaysement, celle qui ouvre sur ailleurs, les cinéastes canadiens la proposent à travers des films qu'ils tournent à l'étranger. Ainsi, on s'évade en musique, avec Manuel de Falla, dans **When the Fire Burns : The Life and Music of Manuel de Falla** de Larry Weinstein, un produit typique de Rhombus Film, c'est-à-dire soigné, musical et conçu pour la télévision. On revient sur la question juive (évoquée non seulement dans **The Quarrel** et **Sam and Me** mais aussi dans **Angel Square** et dans **True Confections**) avec le documentaire **Deadly Currents** de Simcha Jacobovici qui jette un regard parfois agaçant, rarement très éclairant, sur les revendications territoriales palestiniennes en Israël. Ou encore on se tourne, hélas après les cinéastes de fiction américains, vers le Salvador avec **Diplomatic Immunity** de Sturla Gunnarsson qui témoigne avec courage de l'impuissance ou de l'immobilisme du Canada sur la scène internationale.

Certains réalisateurs se détachent nettement de l'ensemble, dominant sans conteste la production cinématographique canadienne récente parce qu'ils vont plus loin que les bonnes intentions et, surtout, parce qu'ils ont ce qui ne s'acquiert que très difficilement, une signature. Le cru 1991 en compte au moins trois : Atom Egoyan, Bruce McDonald et John Pozer.

Au premier plan de ce trio de créateurs, Atom Egoyan qui, avec seulement quatre longs métrages, est devenu une figure dominante du cinéma canadien. Cela peut d'ailleurs sembler paradoxal pour un cinéaste qui ne mise pas sur un cinéma populaire et tourne des films à petit budget. S'il s'est cette fois éloigné de la vidéo, très présente dans ses films précédents, Atom Egoyan n'en poursuit pas moins, avec **The Adjuster**, son observation presque clinique du voyeurisme, frôlant parfois le malsain, et s'intéresse au sort des nouveaux arrivants de même qu'au besoin qu'ont les gens de se constituer une famille. Cette quête du bonheur familial hante le personnage principal de **The Adjuster**, un expert en sinistres (Elias Koteas) qui se rapproche des gens par le biais des malheurs qui s'abattent sur eux. Il leur apporte le réconfort et comble ses propres besoins mais devient, bien sûr, prisonnier de ce type de relation. Sa situation d'homme piégé résume bien l'univers que dépeint Atom Egoyan, un monde où on ne se rejoint qu'indirectement et où seul le drame peut conduire à l'émotion et permettre aux gens de se toucher, littéralement, comme le suggèrent ces mains en ouverture et en fermeture du film. Le miroir que tend le cinéaste torontois à ses contemporains renvoie au désespoir et à une incroyable solitude. Capable de produire des images très fortes (les maisons neuves sur un site abandonné par le développeur, la vieille *cheerleader* qui fait son numéro dans un stade désert), Atom Egoyan n'est pas tant un cinéaste émouvant qu'un réalisateur d'une rare intelligence qui trouve sa voie du côté des allégories souvent opaques et du portrait pessimiste des âmes à la dérive.

Le travail de Bruce McDonald, plus facile d'approche, est d'un tout autre genre, peut-être aussi noir tout compte fait, mais sous des dehors très cyniques. Tout se passe sous le signe de la dérision, voire de l'absurde. Alors que son premier film, **Roadkill**, témoignait de plus de potentiel que de maîtrise du cinéma, le second, **Highway 61**, dit bien que son auteur a fait un grand pas en avant. Et si Bruce McDonald y revient à un univers de marginalité, de drogue et de musique, où son personnage principal est amené, presque malgré lui, à aller au bout de sa quête, il mène beaucoup mieux son récit que la fois précédente. Il ne s'égare d'ailleurs qu'à de rares occasions, cédant parfois à la tentation d'un effet de caméra ou d'un numéro d'acteur. Le scénario inventif de Don McKellar, qui est aussi l'interprète principal, est pour beaucoup dans cette réussite. Comme dans **Roadkill**, gravitent autour de quelqu'un de très ordinaire des personnages étranges qu'on découvre à travers une collection de scènes outrancières, que



Arsinée Khanjian dans *The Adjuster*

ce soit la découverte du père naïf qui rêve pour ses trois filles d'une grande carrière dans le spectacle, les deux protagonistes qui s'envoient en l'air dans un cimetière au son du *godspell* et du bingo, ou la séance de rasage des motards sur un coin de rue. Tout le génie du réalisateur se trouve dans un goût très vif de l'inusité et dans le plaisir qu'il met, selon toute vraisemblance, à utiliser toutes les ressources du cinéma. On est loin des demi-teintes et de la dentelle, et on ne songe pas un instant à s'en plaindre.

La révélation de ce cru canadien 1991 est certainement John Pozer, l'auteur de *The Grocer's Wife*, qui, avec des moyens de fortune et un réel talent de cinéaste, a su mettre à profit la magie du noir et blanc pour faire vivre à l'écran un homme ordinaire, écrasé par sa mère puis par celle qui occupera sa place. Un homme que l'amour attend à l'épicerie du coin. Malgré une direction d'acteurs pas toujours très convaincante et une finale vite esquissée, John Pozer signe un de ces films étonnants qui paraît sorti de nulle part et promis à un grand avenir. Loin d'offrir un calque de la vie de petites gens, il propose une comédie noire qui appartient tout entière au cinéma, une chronique désenchantée où plane comme une menace au-dessus de la tête des personnages une fumée d'usine meurtrière. L'auteur ne se laisse pas enfermer dans un cadre réaliste qui se voudrait irréprochable. Ainsi propose-t-il par exemple une bande son inattendue. Il décolle, il invente.

D'autres empruntent des chemins différents pour s'écarter, même rapidement, du réalisme. Ainsi, cette année, quatre cinéastes canadiens ont choisi d'insérer dans des scénarios réalistes la transposition en images et en sons de ce que les personnages imaginent. Une jeune fille imagine le garçon qu'elle aime en *rocker* vêtu de cuir et on voit à l'écran ce qu'elle a en tête. Une fois, c'est charmant. Quatre fois, c'est-à-dire dans *Angel Square*, *True Confections*, *The Events Leading Up to my Death* et *Masala*, cela finit par ressembler à une béquille (comme chez d'autres les flashes-back).

Le cinéma canadien prospère, serait-on tenté de dire. Toutefois, comme le cinéma québécois, il reste bien fragile, aspiré par les coûteuses productions de prestige, mais soutenu à la base par une relève indispensable. Il est difficile de construire du solide sans s'être arrêté à ce que signifie vraiment un tel paradoxe, comme d'ailleurs il est toujours ardu d'établir un rapport durable avec son premier public dans l'ombre des films américains et sans vedettes nationales.

Tout de même, il est tout à fait plausible que le cinéma canadien continuera de s'affirmer, de progresser sans que la présence des francophones à l'écran soit plus manifeste. Ainsi va la vie. On peut bousculer une industrie, pas l'imaginaire d'un peuple. ■

« Egoyan touche aussi un aspect fondamental : le Canada est un pays d'immigrants. Il est d'ailleurs remarquable que deux des figures de proue de cette fameuse nouvelle vague soient respectivement nés en Egypte (Egoyan) ; et aux Pays-Bas (Rozema), alors que Mettler (né à Toronto) possède aussi la nationalité suisse. Leurs films ont cette touche 'apatride' (qu'il ne faut pas confondre avec le glacis 'international' qui tient lieu de standard de qualité pour le gros de la production canadienne contemporaine), avec leurs personnages de 'rebelle tranquilles' qui ne peuvent ou ne veulent se fixer, s'intégrer, se faire assimiler, qui restent des errants. »
(Yves Rousseau, « Notes sur quelques films ontariens récents ». *À la recherche d'une identité. Renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*. Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1991, page 127)