

Le cinéma indépendant et l'expérimentation

Nicole Gingras

Number 42, Spring 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22439ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gingras, N. (1989). Le cinéma indépendant et l'expérimentation. *24 images*, (42), 67–68.

40% à 31% par projet, alors que celle de la SDICC/TFC est passée de 41% à 28%. Par delà ces chiffres, on ne manque pas d'être frappé par le manque de concertation des institutions quant à leurs politiques face au documentaire. Comme le souligne Richard Boutet:

«D'un côté la SOGIC encourage spécifiquement le long métrage documentaire d'auteur destiné à une sortie en salle alors que TFC refuse de les accepter dans le Fonds de financement des longs métrages, il les renvoie donc au FDPEC où il faut obtenir un engagement préalable des télédiffuseurs qui eux ne veulent plus de longs métrages documentaires: Radio-Québec, pas du tout et Radio-Canada probablement de moins en moins...»

L'ACCUEIL DU PUBLIC

Ce rétrécissement comme peau de chagrin de la production documentaire entre en contradiction avec un intérêt accru et marqué du public pour ce type de production, comme l'attestent notamment les données relatives à la «part d'écoute». Celle-ci constitue certainement l'indicateur le plus fiable pour une telle évaluation. Elle désigne la part de ceux qui, parmi les francophones, étaient, à une heure donnée, à l'écoute de la télévision (francophone ou anglophone) et qui regardaient un documentaire spécifique (série, MM ou LM). Pour les années où les parts d'écoute sont disponibles, les séries documentaires diffusées à l'antenne de la SRC obtiennent des parts d'écoute annuelles moyennes oscillant entre 15 et 21%; les seules séries à obtenir des parts d'écoute supérieures à 30% sont des séries de courte durée. Pour RQ, les statistiques disponibles, en termes de «den-

sité d'auditoire» (moyenne de téléspectateurs au quart d'heure), indiquent que les séries qui dépassent le cap des 100 000 téléspectateurs sont aussi des mini-séries, comme *Les enfants mal aimés* (383 000).

Dans le cas des documentaires uniques (MM et LM, en opposition aux séries), les parts d'écoute à la SRC sont encore plus élevées, les moyennes annuelles oscillant entre 23 et 34%. Il ressort que 9 d'entre eux ont dépassé le cap des 30%, comme *Le million tout puissant* ou *C'est comme une peine d'amour*. À RQ, 7 documentaires uniques ont dépassé le cap des 100 000 téléspectateurs au quart d'heure, comme *On n'est pas des anges*, *Quel numéro*, *What Number?* (184 000, et ce, lors d'une seconde diffusion!), ou *Depuis que le monde est monde* (116 000, puis 129 000 et 123 000, lors de trois diffusions successives). Ajoutons que 7 autres documentaires québécois ont obtenu une densité de moyenne de 181 000 téléspectateurs, lors d'une diffusion spéciale.

Les courtes séries et les documentaires uniques ont donc la faveur du public et ils rejoignent les préférences manifestées par la SRC et RQ, et plus récemment par TV-5 Québec-Canada.

Par ailleurs, il ressort clairement que les LM documentaires, lors de leur sortie en salles, tiennent l'affiche plus longtemps depuis quelques années (l'écart étant de 1 à 13 semaines/salle), comme ce fut le cas pour *Plusieurs tombent en amour* (91 jours/salle), *La turlute des années dures* (81 j/s), *Caffè Italia, Montréal* (52 j/s), *Chronique d'un temps flou* (43 j/s).

LES RECOMMANDATIONS

Une démarche documentaire authentique n'a rien à voir avec le reportage fait à la sauvette, aussi superficiel que «sensationaliste», et assez peu avec «l'information» télévisée qui répond à ses propres lois, dont celle d'être rapidement évacuée. Le documentaire implique la notion fondamentale de la fréquentation préalable d'une situation et des gens auxquels le cinéaste s'intéresse et du temps qu'elle nécessite. (Guy Simoneau a fréquenté la «Main» pendant un an avant de pouvoir tourner *Plusieurs tombent en amour*.) Et le travail de réécriture qu'implique l'étape du montage, afin d'articuler un savoir réflexif et produire une œuvre artistique, où s'exprime un point de vue d'auteur, ajoute à cette notion du temps nécessaire.

Aussi, dans la foulée des recommandations du groupe de travail Sauvageau-Caplan, les documentaristes sont nombreux à dénoncer l'ingérence des télédiffuseurs dans le contenu même des projets, outrepassant largement leur mandat au point d'aller jusqu'à imposer un contrôle éditorial absolu. Ce faisant, les télédiffuseurs nient le principe même du pluralisme dans une société démocratique.

Par ailleurs, les documentaristes estiment que les télédiffuseurs font écran à leurs productions en réduisant les cases documentaires dans leurs grilles des programmes, tout préoccupés qu'ils sont à vendre de la publicité, à favoriser des productions «monnayables» (en termes de cotes d'écoute), afin d'affronter la concurrence. Drôle de mentalité pour des «services publics» qui devraient pourtant être à l'écoute des groupes de plus en plus diversifiés de téléspectateurs.

Compte tenu de l'intérêt manifesté par le public à l'endroit du documentaire, lequel constitue une forme d'expression importante de l'identité d'une culture, les cinéastes québécois sont donc justifiés de défendre «certaines exigences de rigueur, de temps de travail, de subjectivité et d'écriture» propres à leur pratique filmique, de réclamer que les sociétés d'aide reconnaissent le mode de production particulier du documentaire et qu'elles s'adaptent à cette réalité, et d'exiger que les télédiffuseurs publics assument leurs mandats culturels, qu'ils révisent les créneaux disponibles pour le documentaire et qu'ils s'adaptent aux réalités économiques de production actuelles. ●

1. Michel Houle, *Étude sur la production documentaire indépendante de langue française au Québec 1978-1987*, Montréal, 145 p.

Lexique:

APFVQ	Association des producteurs de films et de vidéo du Québec
ARRFQ	Association des réalisateurs et réalisatrices de films du Québec
IQC	Institut québécois du cinéma
TFC	Téléfilm Canada
SOGIC	Société générale des industries culturelles
SGCQ	ex-Société générale du cinéma du Québec
SRC	Société Radio-Canada
RQ	Radio-Québec
FDPEC	Fonds de développement de la production d'émissions canadiennes
SDICC	ex-Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne.

LE CINÉMA INDÉPENDANT ET L'EXPÉRIMENTATION

par Nicole Gingras

Les 5 jours de cinéma indépendant organisés par Main-Film du 16 au 20 novembre proposait une sélection éclectique de différentes approches esthétiques, présentée comme le reflet de la relève canadienne. Si au programme on remarque des cinéastes comme Ron Hallis ou Rick Raxlen, il s'agit avant tout d'un cinéma jeune avec ses zones

floues et ses redites, souvent marqué par les influences de cinéastes expérimentaux et marginaux. Il y a quelques années un tel événement aurait probablement regroupé uniquement des cinéastes expérimentaux. En 88, le cinéma indépendant c'est aussi la fiction très traditionnelle (*Malle et fils* de Mario Bonenfant, *The Caretaker* d'Allen

Schinkel ou *Valley of the Moon* de William Hornecker).

La question du cinéma expérimental est maintenant délicate à aborder: l'inévitable métissage des formes et des approches produit des films inclassables par leur hybridité (pensons à *Nivis* de Simon Goulet tenant à la fois de l'essai, du documentaire et du film de montage), d'où la diffi-



Horses in Winter de Rick Raxlen et Patrick Valley. «Expérimental et désir de raconter une histoire.»

culté de trancher entre les genres. Je m'en tiendrai d'abord à des films s'inscrivant dans la pure tradition expérimentale (structurelle ou formaliste), espèce qu'on croyait essoufflée ou en voie de disparition : *The Red Shoes* d'Andrea Sadler (Montréal), *Immoral Memories 1* de Gary Popovic (Toronto), *Waving* d'Ann-Marie Fleming (Vancouver).

Si l'adaptation du conte de H.C. Anderson n'est pas banale par son actualisation, *The Red Shoes* surestime les possibilités du ralenti (effets optiques) : les mouvements du personnage principal s'épuisent dans ces images au ralenti et au grain grossi. Ce qui apparaît au départ comme une qualité picturale devient progressivement un emploi systématique. Par contre, le film surprend au montage : les sauts d'un espace à l'autre donnent lieu à des passages étonnants relancés par la physicalité de la musique.

Immoral Memories 1 est avant tout une succession anarchique d'images qui se prête à l'évocation d'une période effervescente tant sur le plan des idées philosophiques que plastiques : le siècle de Méliès, Nietzsche, Lumière... Déferlement d'images (photos, extraits de films muets, fragments du journal de Nietzsche) dans une reconstitution impressionniste. L'intérêt de cet essai réside justement dans la discontinuité du traitement visuel : l'Histoire n'est pas tuée ou annulée mais reconstrui-

te. Si les intentions du cinéaste ne sont pas toutes explicites et si les liens entre les images semblent parfois arides, la densité du matériel utilisé laisse une grande place au spectateur confronté à ce déferlement de «souvenirs».

Waving, le plus intimiste des trois, est relié par la présence de l'eau (l'enfance, le refus d'apprendre à nager, flotter ou se noyer) au pouvoir de la mémoire. La justesse du dispositif surprend. Des images se répétant (va-et-vient ralenti du corps d'une jeune femme dans l'eau), préparant la venue d'une confidence : une voix (off) émue annonce une mort. À l'exception des dernières minutes où survient une mélodie emphatique atténuant l'émotion liée à cette déclaration, le film traduit simplement la relation unissant une jeune femme à sa grand-mère et fait part du trouble que laissent certains gestes posés ou paroles entendues pendant l'enfance : des traces, des signes qui ne s'oublient pas.

À distance de l'esthétique expérimentale, *Horses in Winter* offre plutôt des moments d'expérimentation. Comme *Waving*, le film de Rick Raxlen et Patrick Valley pose la question de la mémoire mais d'une manière plus anecdotique (les souvenirs d'enfance sont multipliés) ; l'eau y est aussi omniprésente et sert de véhicule aux émotions du passé (la pêche, la leçon de natation, des excursions en canot, le désir de disparaître : dissolution, suicide). Partant

d'un souvenir d'enfance (une gravure représentant des chevaux en hiver), le film parle d'un passé qui se dédouble, relance le présent tout en effleurant le futur. Comme les chevaux de la gravure, les souvenirs sont figés dans le temps : de longs plans «encadrent» les instants remémorés ou reconstitués.

Ce film surprend par sa proximité à l'univers de l'enfance (perçue comme une période idyllique) et à sa mythologie (animaux magiques, talismans, figures héroïques). Les cinéastes réussissent à éviter les pièges du film d'époque par une reconstitution non systématique des années 50 où un minimum de signes est choisi (une auto, quelques pièces musicales, des accessoires vestimentaires), confirmant qu'il s'agit avant tout d'évocations. Le plus grand risque réside dans la succession non chronologique des événements filmés et dans les multiples retours sur des fragments de la scène où Ben enfant tente de se noyer. Ces moments peuvent surprendre et désorienter plus d'un spectateur. Toutefois cette structure non linéaire respecte autant le mécanisme des images (de la mémoire) emmagasinées ou surgissant en désordre que la discontinuité du temps (présent). Les situations en écho l'une de l'autre, offrent au spectateur un espace à l'interprétation, à la projection et au rappel de ses propres souvenirs. Le film «hésite» donc entre 1953 où la figure centrale, Ben Waxman à 8 ans

passé son dernier été au bord d'un lac et 1988 où il se retrouve dans la quarantaine. Mais par un habile court-circuit, les deux Ben discutent au dernier plan du passé, de l'avenir et repartent ensemble...

Le ralenti utilisé ponctuellement traduit un état de fascination face à un instant (temps suspendu), dans une recherche de l'entre-deux où s'envoler/nager devient un moyen de se soustraire momentanément au réel (liberté de l'enfant). Ce film-puzzle questionne de plein front le temps qui passe et le statut que l'enfance occupe dans nos histoires respectives. *Horses in Winter* confirme la possibilité d'avoir un passé expérimental (Raxlen) et un désir de «raconter une histoire» (moins linéaire, peut-être!). Seul long métrage des 5 jours du cinéma indépendant, il en est un des plus beaux moments.

Ces quatre films nous offrent donc des expériences formelles ou narratives auxquelles le cinéma traditionnel ne nous convie que trop rarement et confirmer qu'il y a encore des cinéastes intéressés à dire les choses autrement. Par son potentiel d'images différentes, son approche de la narration, ses moments d'expérimentation s'ouvrant à de nouvelles perceptions du temps et de l'espace, le cinéma indépendant donne donc des signes de vigueur indiscutables. Souhaitons qu'un tel événement se reproduise sans perdre son caractère intimiste. ●