

Atom Egoyan

Élie Castiel

Number 144, January 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/50432ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Castiel, É. (1990). Atom Egoyan. *Séquences*, (144), 26–27.

ATOM EGOYAN

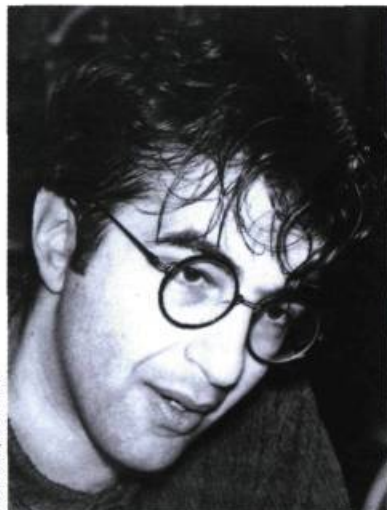


Photo Jacques Grenier

D'Ingmar Bergman, il a su tirer deux leçons: la réconciliation de la forme et du fond et l'examen rigoureux des espaces psychologiques. Il avoue avoir été séduit par les films d'Alain Resnais qu'il considère comme des tentatives d'exploration de la pensée dans toute sa complexité. Il tient à son métier pour mieux le comprendre et pour en saisir le sens des images qu'il crée. Il n'a que trois films à son actif et on parle déjà de lui comme d'un cinéaste-auteur. Son oeuvre est forte, à la fois lucide et complexe. Son nom: Atom Egoyan, pionnier d'une nouvelle génération de faiseurs d'images qui sont en train de changer le langage cinématographique et découvrir des horizons inexplorés.

Élie Castiel

FILMOGRAPHIE

courts métrages

- 1979: Howard in Particular
 1980: After Grad with Dad
 1981: Peep Show
 1982: Open House

longs métrages

- 1984: Next of Kin
 1987: Family Viewing
 1989: Speaking Parts

Séquences — Comment vous situez-vous dans le milieu cinématographique canadien?

Atom Egoyan — Il y a deux réponses à cette question. D'une part, mon travail est de plus en plus reconnu. De l'autre, je continue à faire des films marginaux, à contre-courant de la production commerciale. Cependant, dernièrement, mes films ont reçu un accueil assez favorable de la part de la critique (surtout) et d'un certain public. À tel point que je ne me sens pas aussi «écarté» qu'auparavant.

— **On parle souvent d'un genre de cinéma, d'un genre de films. Dans votre cas, on est prêt à dire: «C'est un film d'Egoyan», comme on dirait: «C'est un film de Godard ou de Wenders». Le fait que vous fassiez des films d'auteur ne vous place-t-il pas dans une certaine solitude?**

— La solitude disparaît à chaque fois que vous montrez un film à un auditoire. La construction, la fabrication d'un film est, en soi, un acte d'isolement. C'est comme si on entrait dans une tanière qu'on abandonnerait une fois le film fini, prêt à être livré aux spectateurs. Au moment où ce même film est projeté sur l'écran, une étrange relation s'établit entre le faiseur d'images et le spectateur. On oublie même les étapes qui ont précédé la présentation du film.

— **Il y a un écart de temps entre chacune de vos réalisations. Cela vous donne-t-il plus de temps de mûrir chaque projet ou avez-vous des difficultés à ramasser des fonds?**

— J'écris énormément et très souvent il est difficile de décider quel sera le prochain film. Par exemple, après **Next of Kin**, j'ai écrit plusieurs scénarios et, finalement, ça a donné **Family Viewing**. Après **Family Viewing**, trois scénarios se sont transformés, comme par magie, en **Speaking Parts**. Il arrive souvent que des scénarios écrits sur papier ne passent pas nécessairement à l'écran. Avant de réaliser un film, je m'assure que chaque plan tourné, que chaque parole prononcée vont vouloir dire quelque chose. Quant à l'argent, il ne m'a pas été particulièrement difficile de le ramasser, en particulier pour la dernière réalisation.

— **Depuis quelques années, on parle de «nouvelle vague» du cinéma canadien. À votre avis, y en a-t-il vraiment une?**

— Je suis de plus en plus persuadé que le cinéma indépendant à petit budget est en train de recevoir une certaine légitimité de la part des organismes qui accordent des subventions. Donc, on ne peut pas vraiment parler d'une nouvelle vague de «production» mais d'une nouvelle vague «d'appréciation», de reconnaissance. Il s'est toujours tourné des films à petit budget au Canada, mais de façon marginale et parallèle. Brusquement, en 1987, avec quatre productions indépendantes — **A Winter Tan, I've Heard the Mermaids Singing, Family Viewing** et **Life Classes** —, il était devenu de plus en plus évident que le film à petit budget attirait une plus grande attention que des réalisations de moindre importance faites avec de gros budgets. On ne peut plus parler d'un cinéaste qui réalise des films à petit budget, mais tout simplement d'un cinéaste qui réalise des films.

— Quelles sont les différences que vous distinguez entre le cinéma canadien et le cinéma québécois?

— Je pense que les films canadiens sont plus centrés sur la puissance de l'image et sur l'effet qu'elle peut avoir sur les spectateurs. Le cinéma canadien se cherche une identité, une image nationale qui la débarrasserait une fois pour toute de l'influence des voisins du Sud. Les Américains créent des images en toute confiance. Les Canadiens sont encore à l'état embryonnaire. Ils n'ont pas encore atteint un niveau de maturité assurée. Au Québec, la parole prédomine sur l'image. Et ça se comprend puisque la culture québécoise, politiquement parlant, est une culture de langue. Par ailleurs, deux particularités me paraissent évidentes dans le cinéma québécois: d'une part, les images, dans la plupart des films, atteignent une netteté presque parfaite. De l'autre, les personnages discutent beaucoup entre eux et se sentent très à l'aise les uns et les autres. Je considère le cinéma québécois comme un cinéma de communication.

— Le thème de la famille et des origines est une constante que l'on retrouve surtout dans vos deux premières réalisations. Quelle importance leur accordez-vous?

— La famille est un thème intéressant parce que du moment où vous l'abordez, des thèmes sous-jacents jaillissent de toutes parts. Une famille, ce n'est pas seulement chacun des membres, mais aussi et surtout la société dans laquelle ils vivent. Quant au thème des origines, je ne suis pas tout à fait certain que c'est une de mes préoccupations. Si ce thème est présent dans mes films, je n'en suis pas conscient.

— Vous valorisez les personnages féminins, au détriment, parfois, des personnages masculins. Êtes-vous d'accord avec cette constatation?

— Oui, c'est vrai. J'ai toujours été méfiant à l'égard du pouvoir et de son utilisation systématique. Aujourd'hui encore, nous assimilons le pouvoir aux hommes. Cela explique ma position à ce sujet.

— À travers la vidéo, vos personnages semblent occulter certains malaises ou satisfaire leurs désirs. Par exemple, dans *Family Viewing*, le père veut effacer son passé en se lançant dans une aventure de «sex, de mensonges et de vidéo». Dans votre dernier film, Lisa vit une passion amoureuse avec Lance, à travers les images vidéos. Quels sont les rapports que vous établissez entre la vidéo et la réalité, et plus encore entre la vidéo et l'image cinématographique?

— La vidéo est un moyen que nous avons à notre disposition et qui a une très grande valeur sociale. Tout simplement, parce que la plupart des gens savent d'où proviennent ces images-là. Un exemple frappant: combien d'heures les gens passent-ils par jour devant leur petit écran, ces écrans mêmes qui projettent des images vidéos? Plus qu'une déclaration sur l'état présent de la vidéo, **Speaking Parts** est avant tout une confirmation que la vidéo peut facilement s'intégrer au cinéma, mais que les images ont aussi un pouvoir menaçant. Mon film, en fin de compte, est un témoignage de la facilité que nous avons de créer des images, en même temps qu'il traite, comme dans *Family Viewing*, de ce processus sélectif de la mémoire manipulée par la vidéo.

Speaking Parts

