

Entrevue avec André Forcier

Léo Bonneville

Numéro 174, septembre–octobre 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49820ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Bonneville, L. (1994). Entrevue avec André Forcier. *Séquences*, (174), 10–13.

Entrevue avec André Forcier

André Forcier m'a invité chez lui, le 12 janvier 1994, à Longueuil, disposant de la soirée pour l'entretien. Trois gentils enfants sont venus me saluer joyeusement avant d'aller au lit. Il était 20h30. Notre conversation s'est alors poursuivie pour atteindre 23 heures. Marc-André répondait bien posément – comme il le fait toujours – aux questions sans en esquiver une seule. Il faut savoir que cette entrevue s'est déroulée après avoir lu un résumé de scénario, après avoir assisté au tournage d'une scène, mais naturellement sans avoir vu le film, même pas les rushes.

Léo Bonneville



L E V E N T D U

Admirateur partial et chaleureux du cinéma d'André Forcier depuis *L'eau chaude, l'eau froide*, je me suis jeté tête la première dans *Le Vent du Wyoming* en sachant à l'avance que j'allais y trouver à la fois plaisir immédiat et matière à réflexion. J'avais décidé que le génie de l'artiste allait m'apparaître entier, indivisible et resplendissant, et que je n'allais pas me mettre à y inventorier patiemment le pour, le contre et le douteux. D'ailleurs, les films de Forcier ne permettent pas que l'on s'engage dans la voie souvent ingrate de l'étude exhaustive et de la démonstration rationnelle. On s'attache par des liens mystérieux à un univers et les motifs récurrents qu'on a du plaisir à retrouver contribuent d'une certaine manière à l'universalité des idées exprimées.

Forcier a souvent eu recours à ce qu'il appelle « les audaces de l'amour », audaces placées au centre d'un tableau social traditionnel, dans un milieu restreint, généralement le fameux bar salon dans lequel baignent ses œuvres depuis une vingtaine d'années. Ses histoires sont des fables, dans lesquelles il souhaite sans doute qu'il n'y ait rien à comprendre au-delà de ce que l'on y voit. Et peu importe si *Le Vent du Wyoming* reprend les situations et les types d'*Une histoire inventée*: tous les grands auteurs récrivent les mêmes œuvres.

La logique qui préside aux films de Forcier est celle de la vie intérieure des personnages qu'il nous présente. Le temps qui s'écoule est marqué pour la jeune Léa par des glissements répétitifs vers le désespoir et l'inconscience, suivis de brusques remontées vers l'espoir et la joie, pour s'achever par des abandons à l'égoïsme, entrecoupés de quelques retours à la générosité. Et tous les personnages qui gravitent autour de Léa (sa mère Lizette, sa sœur Manon, son père

Marcel, Albert l'hypnotiseur) suivent à peu près le même itinéraire, marqué de moments d'abandon, de fuite, où la vie semble échapper au contrôle de soi.

C'est sans doute la raison pour laquelle la nuit a tellement d'importance dans les films de Forcier. Elle est le domaine du vide, celui de l'examen de conscience. La vie est à la fois introspection, participation et communion avec cet autre soi-même qui agit le jour de manière si différente.

C'est ainsi que Lizette, Léa, Manon, Marcel, et même Chester Céline, l'auteur du Wyoming, se cherchent, se trouvent, se perdent à nouveau ou se sauvent, sans pour autant se diluer dans une quelconque psychologie. Ils le font même en face des autres. Car le spectacle, le fait de se donner en spec-



François Cluzet, Michel Côté, Sarah Jeanne Salvy

tacle, apparaît dans toute l'œuvre de Forcier comme une sorte de voie qui permet aux êtres de se révéler. Le spectacle répond à la fête et en fait apparaître discrètement le sens.

Séquences: Notre premier entretien date de 1975 et a eu lieu dans une taverne. Me voici dans votre salon pour le second entretien. J'ai cru comprendre que vous souhaitiez cette rencontre. Êtes-vous moins craintif qu'auparavant avec les journalistes?

André Forcier: Je n'ai pas peur des journalistes. Quand vous m'avez rencontré, c'était à l'époque de *Bar Salon*. J'étais aussi en train d'écrire un scénario. Je m'étais donné très peu de temps pour écrire. Je me souviens que je protégeais ce temps d'écriture. Depuis presque vingt ans, il y a eu quelques rétrospectives de mes films et quelques entrevues de plus. Et, à un moment donné, je me rends compte qu'il est plus facile d'accepter une entrevue que de la refuser. En fin de compte, je peux toujours y prendre un certain plaisir.

En vingt-trois ans, vous avez réalisé sept longs métrages, c'est-à-dire en moyenne un tous les trois ans et demi.

Pourquoi ces années entre chaque film?

L'écriture d'un scénario, c'est aussi exigeant que l'écriture d'un roman, sinon plus. Personnellement, j'ai l'impression que j'aurais plus de facilité à écrire un roman. Dans un roman, vous avez 15 à 20 % d'éléments narratifs, c'est-à-dire l'histoire. Vous pouvez donner 20 % à des jugements moraux sur vos personnages, 10 % pour la description des paysages, etc. Ce qui fait qu'un roman est bon, cela tient bien souvent à la qualité de l'atmosphère. Or, au cinéma, l'atmosphère est donnée surtout par la mise en scène. Le scénario fournit l'histoire qui est importante. Même dans les films qui n'ont pas l'air d'en avoir une. Donc, écrire une histoire pour le cinéma c'est assez prosaïque. La description de l'action, les dialogues des personnages doivent venir d'un texte assez aride. Tout ce qui inspire le film finalement doit être là. Une belle description de paysages apparaît inutile

dans un scénario. Je trouve plus exigeant de bâtir une histoire. Le cinéma c'est l'art et l'histoire.

Vous sentiriez-vous à l'aise en portant un roman qu'un autre a écrit? C'est tellement à la mode de nos jours.

Il faudrait que je me l'approprie. Je n'ai jamais fait ça. Des producteurs veulent me donner des romans à lire dont ils ont les droits. Je n'ai pas encore pris de décision à ce sujet. Pour le moment, je consacre toute mon énergie à finir le montage du *Vent du Wyoming* et je vais travailler sans relâche jusqu'au premier février. Ensuite, je partirai pour la France faire le montage sonore.

D'où vient le sujet du film?

L'histoire du film, c'est l'éclatement d'une famille vu principalement par une jeune fille de 17 ans qui s'est fait voler son amour (un jeune boxeur) par sa mère de 49 ans. Malgré elle, cette jeune fille va voler l'amour de sa propre sœur.

Le Vent du Wyoming, est-ce une histoire inventée (pour reprendre le

titre d'un de vos films) ou bien un sujet pris dans un journal ou un fait divers?

C'est absolument une histoire inventée. Quand tu commences à écrire un scénario, tu poursuis parfois plusieurs pistes et le chemin qui mène à l'unité dramatique est souvent long.

Vous mettez combien de temps à développer un scénario par écrit?

Presque autant qu'un romancier. Un romancier écrit un roman généralement tous les cinq ans.

Pas Simenon!

Je peux y mettre deux ans et demi ou trois ans. Il faut dire aussi que je fais un peu de consultation avant d'écrire un scénario et que j'ai enseigné le cinéma à Concordia. Mais, depuis deux ans, c'est ma compagne qui tape le texte sur ordinateur. Je n'ai pas encore appris à me servir de l'ordinateur. Mais maintenant cela commence à m'intéresser. J'ai le goût d'écrire sur ordinateur. Je ne pense pas que cela va changer mon écriture. Je n'ai jamais été emballé pour les machines. Mais la mode m'a gagné sans doute.

Quand vous écrivez un scénario, l'écrivez-vous à la main ou à la machine à écrire?

À la main et Linda tape les notes journalièrement sur ordinateur. J'ai quand même le luxe de me relire tous les jours. Qu'est-ce qui fait qu'un scénario naît? C'est grâce aussi aux acteurs avec qui j'aime travailler et qui, à la limite, peuvent inspirer les personnages. Je trouve qu'il faut construire des personnages, ensuite s'occuper de l'histoire. L'histoire, ce n'est pas quelque chose qui m'arrive spontanément, les personnages, oui. Ce qu'il y a de plus difficile à atteindre, c'est l'histoire. Et j'aime quand l'histoire est bien ficelée, bien bâtie.

Quand vous composez une histoire, tout est-il bien en place avec un début et une fin ou êtes-vous dans les limbes?

Il y a eu construction de différents personnages. À un moment donné, toutes sortes de tentatives surviennent pour les relier entre eux. Petit à petit, l'histoire du *Vent du Wyoming* s'est élaborée. Mon rythme de production comme auteur de films est plutôt normal. Je suis dans la moyenne des réalisateurs qui s'investissent dans leur scénario. C'est évident que si je n'avais pas à écrire le scénario, je pourrais réaliser un film par an. J'arrive à vivre assez bien en travaillant bien fort. Je suis tenté d'accepter des offres très payantes, mais on me les fait quand je travaille déjà sur un projet. Or, quand je commence à m'enraciner

W Y O M I N G

On peut, si l'on veut, être scandalisé du choix fait par l'auteur de ces héros tristement dérisoires, tous plus ou moins libérés des obligations et des conventions de la vie courante.



France Castel et Martin Rande

Mais peut-on lui reprocher d'avoir fait d'eux des êtres de vie et de sang, capables d'affronter mieux que nous les problèmes essentiels, ces problèmes que masquent les conventions et les habitudes qui semblent aider à vivre ceux du troupeau?

Parce qu'après tout, dans les scènes finales du *Vent du Wyoming*, les petites agonies de chacun des personnages s'ouvrent toutes sur une sorte de rachat: Lizette et Réo vont filer leur parfait amour hors de la ville, Léa embarque un Chester Céline hypnotisé sur les routes de l'Amérique profonde, et c'est finalement le couvent où elle décide d'aller vivre qui fait «flyer» Manon. Ils ont sans doute un peu triché dans leur conception de leur vie future, mais ils ne se

sont pas fermés à l'amour, se plongeant au contraire de plain-pied dans les folies des tendresses impossibles.

Forcier est un visionnaire. Son film est énorme et provocant, éclaboussé de lumières aiguës et humides, de décors à angles droits et de rengaines plus que fredonnées, mais il n'est jamais complaisant. Sa collection d'êtres plus ou moins sulfureux, inquiétants et vaguement subversifs, n'est jamais hallucinante. Elle fait partie d'un monde dont on nous fait voir la précarité. Un peu comme chez Fellini, les personnages de Forcier, peuple nocturne comme immobilisé à la fin d'une civilisation, semblent dans l'attente de prodiges nouveaux. Décadents pour certains, ils sont en fait à la frontière de la renaissance. Dans un monde sans espoir, les êtres les plus beaux ont parfois le visage d'anges déçus. Forcier n'a rien d'un moraliste. Les émotions diverses que peuvent éprouver les spectateurs à la fin de son film sont mêlées d'un léger malaise. L'homme moderne a sa propre contradiction: d'un côté, une vie effrénée, angoissante, excitante, de l'autre, un vide terrible, l'immobilisme. On va d'aventure en aventure, d'amour en amour, d'épisode de vie en épisode de vie, tout cela finalement pour ne faire que le tour de soi-même. Mais sur le chemin de cette découverte, il y a toujours l'insolite. Dans *Le Vent du Wyoming*, Forcier insiste sur les vertus de cet insolite, pendant optimiste à l'asphyxie, à la régression spirituelles. On ne tempère pas l'enthousiasme des visionnaires en dressant les garde-fous de la raison. Heureusement — et c'est encore ici que Forcier rejoint Fellini — les fous parviennent toujours à enjamber les garde-fous, c'est bien connu.

Maurice Elia

dans un projet, il m'est difficile de le laisser.

Souvent vous écrivez vos scénarios avec quelqu'un d'autre. Est-ce le cas pour celui-ci?

Pas vraiment. Je suis le scénariste principal. Il y a eu un premier scénario qui n'a pas été retenu. Toutefois certains éléments de ce scénario se retrouvent dans *Le Vent du Wyoming*. Cependant, c'est quand même très différent. Je suis le scénariste principal de celui-ci, comme j'ai été le scénariste principal d'*Au clair de la lune*.

En regardant votre filmographie, considérez-vous que vous restez dans le même genre de sujets ou si vous vous en écarterez?

Il y a toujours un certain naturalisme magique dans mes films. Cependant avant d'être magiques, les éléments doivent être crédibles, vrais. La magie, c'est une espèce d'état de grâce que les situations atteignent une fois qu'elles ont obtenu leur maturité. Par exemple, dans *Une histoire inventée*, la femme qui est suivie par quarante hommes, c'est au départ, l'idée d'une femme qui est aimée par plusieurs hommes, mais qui n'aime qu'un seul homme. La transposition poétique, c'est qu'elle est suivie par ses anciens amants. Toutefois, il y aurait moyen de faire un bon film réaliste d'une femme qui est aimée par plusieurs hommes et qui n'aime qu'un seul homme, sans la montrer suivie de quarante anciens amants.



François Cluzet

Dans votre scénario, on trouve des rencontres, des ruptures. N'y a-t-il pas le risque de tomber dans le mélodrame?

J'espère que non. Je ne crois pas qu'il s'agisse d'un scénario mélodramatique. Je souhaite cependant que le film soit émouvant. Qui dit mélodrame dit une certaine superficialité des émotions. J'essaye d'échapper à ça. *Le Vent du Wyoming* est un film plein de rebondissements. C'est un film beaucoup plus tragique que mélodramatique.

Vos personnages sont-ils des paumés ou des gens bien ordinaires?

— Ce ne sont pas vraiment des paumés. Ils viennent d'un milieu populaire, mais nous ne sommes pas dans le sous-prolétariat. La famille Mentha vient de l'est de la ville de Montréal. Le père de 57 ans a fait la guerre de Corée. Il a fondé un gymnase de boxe, à l'angle des rues de Lorimier et Sainte-Catherine. Il a deux filles. L'aînée est obèse et va maigrir de 50 livres. Elle possède une maîtrise sur un écrivain français, Chester Céline. Pourquoi Céline? Peut-être à cause de Louis-Ferdinand Céline que je n'ai pas lu. J'ai inventé ce nom en prenant le prénom d'un écrivain noir américain et le nom d'un écrivain français. Son autre fille, Léa, fait de la contrebande de cigarettes. Lizette, sa femme, vend des produits de beauté. Il y a une assez grande complicité entre la mère et Léa qui a 17 ans. On ne s'attend pas vraiment que la mère s'éprenne du jeune boxeur dont elle est amoureuse. C'est le point de départ de l'histoire.

Comment avez-vous choisi vos principaux acteurs?

J'avais travaillé avec Marc Messier sur *Une histoire inventée*. C'est un acteur de cinéma prodigieux. Je connaissais aussi France Castel et Léo Munger. Souvent les acteurs m'inspirent des personnages.

Les avez-vous choisis avant d'écrire le scénario?

Il y a une conjoncture de toutes sortes d'éléments. Mais avant d'écrire le scénario, je me dis que ce serait bien d'avoir un rôle pour Marc Messier et je me demande ce que je pourrais écrire pour France Castel. Mais je ne peux pas toujours écrire pour des acteurs. Parfois c'est intéressant de ne pas avoir d'a priori. Souvent c'est agréable de se faire surprendre. Qu'un acteur soit gros ou mince, Canadien français ou Italien, cela a peu d'importance. C'est assez rare qu'une identité culturelle ait de l'importance dans un film.

Le physique compte-t-il?

Si vous avez un boxeur, il faut qu'il soit crédible comme boxeur. Mais si vous avez un pharmacien, il peut faire cinq pieds six pouces ou six pieds huit pouces, cela ne change pas grand-chose. Cela dépend du contexte.

Vos acteurs secondaires sont-ils pris au hasard?

Je fais le casting de tous les personnages, au moins pour les rôles parlants. De plus, j'exerce un certain contrôle sur la figuration, selon les photos qu'on me soumet. Parfois je cherche une certaine qualité de gueule. Je suis à l'affût de

tous les détails. Je ne néglige pas la figuration dans un film.

Je vous ai vu diriger les acteurs. Agissez-vous par raisonnement ou par instinct?

Un mélange des deux. Chaque personnage a un mouvement bien à lui. Moi, j'ai tous les raccords mentaux des acteurs dans ma tête. Par exemple, dans certains cas, c'est de bon aloi de demander à un acteur de dépasser la norme et d'autres fois de le faire jouer *under*. Un acteur ne peut pas toujours

La magie, c'est une espèce d'état de grâce que les situations atteignent une fois qu'elles ont obtenu leur maturité.

jouer de la même manière. Je travaille aussi en atelier avant le tournage. Pas autant que je le souhaiterais, mais cela donne d'assez bons résultats. Et je réécrit le scénario en atelier et je le réécris, chaque jour, deux heures avant de passer sur le plateau. Je ne prends jamais rien pour acquis. Une réalité n'est jamais figée, jamais terminée. On pourrait monter et remonter un film sans cesse. On pourrait aussi l'écrire et le réécrire sans cesse.

Êtes-vous esclave de votre scénario ou en êtes-vous plutôt libre?

Comme j'en suis l'auteur, j'en suis assez libre. Comme réalisateur, je serais malheureux de réaliser un film que je ne pourrais pas réécrire en partie en tournant. N'oubliez pas que réaliser un film, c'est aussi diriger l'équipe technique, travailler avec le décorateur... Donc, réécrire le scénario au besoin, cela relève de ma responsabilité totale.

Vous avez choisi Georges Dufaux comme cameraman. Est-ce la première fois que vous travaillez avec lui?

Non, j'ai travaillé avec lui sur *Une histoire inventée*. C'est un cameraman admirable avec lequel je m'entends très bien. Il fait de très beaux cadres et donne une des plus belles lumières au Québec. Je me considère privilégié de travailler avec un homme aussi généreux et expérimenté.

Travailler avec un cameraman qui est aussi réalisateur de films, cela pose-t-il des problèmes?

Georges a été mon patron à l'O.N.F. La responsabilité de la direction de photo est une responsabilité énorme dans un film. C'est presque aussi important que la responsabilité du réalisateur. Ce qu'il y a de beau au cinéma,

c'est qu'un film appartient un peu à tous ceux qui le font. Si vous avez un rôle important dans un film, c'est votre film; si vous avez la direction de la photo, c'est aussi votre film; si vous avez la direction artistique, c'est également votre film, etc. Alors le cinéma ce n'est pas un *one-man-show*.

Georges vous fait-il des observations sur la mise en scène?

Georges aussi ne prend jamais rien pour acquis. Même si nous arrivons sur le plateau avec un découpage technique

assez précis, nous le remettons en question. Nous avons pris l'habitude de nous rencontrer quinze à vingt minutes avant le tournage, pour repenser les scènes ensemble sans la présence de l'équipe. Mais le cinéma ce n'est pas une science exacte. Bien souvent, on suit le découpage technique. Par ailleurs, il se peut que nous nous trompions en mettant la caméra à tel endroit, alors nous la changeons de place.

Et c'est vous qui avez fait le découpage?

C'est Georges Dufaux et moi qui avons fait le découpage. Nous avons travaillé au découpage pendant plus de deux mois. Il y a eu aussi une implication importante de la part d'Yvan Adam qui est un grand affichiste, un grand concepteur visuel du film et aussi un grand ami à moi. Donc, avant de faire le découpage, j'aime bien connaître mes *locations*. Dans ce cas-là, nous avons travaillé de très près avec Yvan Adam et Serge Bureau, le directeur artistique. Pendant que le décor se construisait, Georges et moi faisons le découpage. Souvent nous demandions de modifier les plans du décor pour les adapter à nos besoins. Nous avons obtenu une assez longue préproduction avec peu de personnes et nous avons ouvert la *machine* à cinq ou six semaines de tournage plutôt qu'à huit. Par ailleurs, nous avons travaillé plus longtemps avec une plus petite équipe. J'aime cette façon de travailler. Les principales décisions se prennent en commun avec une très petite équipe et les chefs de service. Il n'y a rien de plus frustrant que de commencer un film sans le découpage technique, sans les *locations* choisies et sans le *casting* complété.

Est-ce que le film se déroule en grande partie à l'intérieur ou à l'extérieur?

Le *Vent du Wyoming* est peut-être le film qui comporte le plus d'intérieurs, car nous avons une location spectaculaire qui est un club de boxe. Quand vous êtes dans ce club de boxe, vous avez l'impression que vous êtes à l'extérieur, parce que vous avez le pont Jacques-Cartier qui vous crache en pleine face et aussi une vue incroyable sur le centre-ville de Montréal. Évidemment, j'ai tourné des extérieurs en ville. Je ne dirais pas que c'est un film d'intérieurs, mais plutôt un film où j'ai un peu plus d'intérieurs que d'extérieurs.

Dans quelle atmosphère vivent vos personnages?

Je pense que ce sont tous des gens obsédés, soit par l'amour d'une personne, soit par la perte d'un amour. Le film vaut davantage par ce qu'on n'explique pas que par ce qu'on réussit à expliquer. On ne peut pas expliquer la vie; on ne peut pas tout expliquer un film. Je n'ai pas la prétention de faire une œuvre. Je fais un film l'un après l'autre. Toutefois, il y a une ligne directrice qui ne m'échappe pas totalement. Je sais un peu ce que je fais. J'aime la vérité, mais je hais le réalisme. Je me considère tout simplement comme un surréaliste.

Où en est le montage du film?

J'aime bien le rythme du *Vent du Wyoming*. J'ai été étonné qu'il fasse une heure et cinquante-huit minutes dans un premier montage. Je l'ai visionné et n'ai pas trouvé de longueurs. Cependant je me suis assuré que nous ne nous sommes pas trompés sur le minutage. Pour moi, c'est important que les gens ne s'ennuient pas dans un film, qu'ils ne soient jamais désorientés, mais toujours surpris. Cette fois-ci, j'ai l'impression d'avoir un produit plus unifié. Parfois je croyais écrire des suites de séquences; ici, il me semble que j'ai un film plus cohérent et qu'il n'est pas morcelé comme les autres ont pu l'être.

Votre film gardera-t-il la durée initiale?

Il y avait deux ou trois scènes que je trouvais distrayantes du propos central. Comme la durée dépassait la moyenne, j'ai pu contracter les scènes. J'aime bien m'amuser et prendre des risques. Si le montage est uniquement la révélation du tournage, c'est assez ennuyeux. Je travaille avec un grand monteur qui s'appelle Jacques Gagné. Quand je travaille sur l'image, on pense également à la bande sonore. Tout est intégré dans

un film. On donne à l'image la direction que le montage sonore doit prendre. Le montage sonore, ce n'est pas quelque chose qu'on rajoute au montage image. Jacques s'interrogeait sur la texture sonore pour les scènes qui se déroulent dans le club de boxe. Il fallait trouver quelque chose. J'ai eu toutefois l'impression qu'il fallait éviter le bruit des gens qui se pressent dans le club. J'ai demandé à Jacques d'enlever complètement la bande des sons et de me donner le bruit de la mer. Cela crée un effet ample étonnant. Quand je fais une telle trouvaille, ma journée est faite. Donc, si j'étais à cheval sur la réalité, je ne prendrais pas ce risque-là. Sachez que ce n'est pas quelque chose qui distrait. C'est plutôt quelque chose de subliminal. Un film, c'est un concentré de vie. Ce n'est pas la vie.

Ce film vous a-t-il causé des problèmes?

Un tournage c'est toujours épuisant. J'ai dormi en moyenne une heure, une heure et demie pendant des semaines de six jours. J'ai terminé le tournage le 29 décembre 1993 et j'ai fait des cauchemars jusqu'au 7 janvier 1994. Je me réveillais la nuit et me demandais si je tournais. Heureusement, avec les nouvelles techniques modernes de montage, je me trouve devant un film pratiquement bien monté. Toutefois je compte onze bobines dans mon film et, à partir de lundi, je vais travailler pendant onze jours à raison d'une bobine par jour.

Quand croyez-vous avoir terminé totalement le film?

J'ai l'impression qu'on pourra voir une copie finale au début d'avril.

Quand les Québécois auront-ils le plaisir de voir *Le Vent du Wyoming*?

Sûrement cet automne.

Avez-vous un nouveau projet en tête?

J'essaie de ne pas en avoir. Des fois, je flirte avec certaines intuitions, mais à cette étape-ci c'est encore trop vague. ♦

FILMOGRAPHIE

1967:	Chroniques labradoriennes
1971:	Le Retour de l'Immaculée Conception
1974:	Bar Salon
1974:	Night Cap
1976:	L'Eau chaude, l'eau froide
1982:	Au clair de la lune
1988:	Kalamazoo
1990:	Une histoire inventée
1994:	Le Vent du Wyoming

QU'EST-CE QUE LE CINÉMA... CANADIEN?



Max

On m'avait confié une mission: celle de voir de quoi est fait le cinéma canadien en 1994. Je me suis concentrée sur le long métrage de fiction car, il faut bien le dire, c'est là que le bât blesse en ce qui nous concerne. Cependant, reste à savoir comment établir ce qu'est le cinéma canadien? Notez ici que «canadien» englobe canadiens anglais et français (ou québécois comme nous aimons à nous nommer). Quels sont les éléments, si tant est qu'ils existent, qui font le cinéma canadien? Aujourd'hui, même après avoir vu autant de films dits canadiens, même après m'être évertuée à chercher ce qui pouvait bien constituer, et pour tous, l'essence d'un cinéma national, j'avoue ne pas avoir de réponse. Mais, se pose-t-on seulement toutes ces questions une fois mis devant un film français, américain ou anglais?

Sylvie Gendron