

Au delà de Cronenberg et Egoyan Faire connaître le cinéma canadien-anglais aux Québécois

André Loiselle

Number 117, Spring 2000

Solitudes rompues

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/56101ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

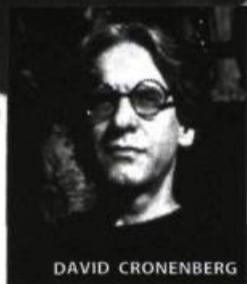
Cite this article

Loiselle, A. (2000). Au delà de Cronenberg et Egoyan : faire connaître le cinéma canadien-anglais aux Québécois. *Québec français*, (117), 77–80.

AU DELÀ DE CRONENBERG ET EGOYAN



ATOM EGOYAN



DAVID CRONENBERG



SCANNERS (1981) - DAVID CRONENBERG

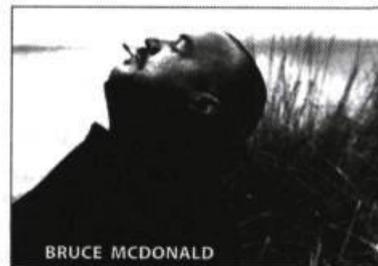
Faire connaître le cinéma canadien-anglais aux Québécois

PAR ANDRÉ LOISELLE*



Plusieurs spectateurs québécois sont déjà familiers, sans le savoir, avec le cinéma canadien-anglais. Les amateurs de cinéma d'horreur ont certainement vu quelques-uns des films les plus connus de David Cronenberg (*Shivers*, *Scanners*, *The Fly*, *Naked Lunch*, *Crash*). D'autre part, les fervents de cinéma d'art connaissent les succès récents d'Atom Egoyan (*The Adjuster*, *Exotica*, *The Sweet Hereafter*, *Felicia's Journey*). Mais le spectateur québécois ne reconnaît sans doute pas l'aspect « canadien » de ces œuvres et est très probablement incapable de situer ces films dans leurs contextes culturel et historique. Pour bien comprendre ce qui est « canadien » chez Cronenberg, Egoyan et d'autres cinéastes populaires comme Patricia Rozema et Bruce McDonald, il faut tout d'abord jeter un coup d'œil sur l'ensemble de la production cinématographique anglo-canadienne et

aussi tenir compte de certaines tendances culturelles qui ne se limitent pas au cinéma. L'enseignement du cinéma canadien-anglais en milieu scolaire québécois exige donc une approche à deux volets. D'une part, il faut tracer une histoire générale du cinéma anglophone au Canada afin d'identifier les traditions, les styles et les mouvements qui servent de toile de fond aux succès contemporains ; d'autre part, il faut élargir notre perspective sur le cinéma en établissant des liens entre certains films et la culture canadienne dans son ensemble. Dans cet article, je développerai un commentaire sur le cinéma canadien-anglais comme objet culturel.



BRUCE MCDONALD

L'histoire du cinéma canadien-anglais

L'histoire du cinéma canadien-anglais ne commence véritablement qu'en 1939, avec la création du National Film Board of Canada (NFB), sous la direction de John Grierson (Voir Morris, 1978). Si l'Office National du Film n'a d'influence au Québec qu'à partir de 1956, quand son siège social déménage d'Ottawa à Montréal, ce qui permettra aux Claude Jutra, Michel Brault, Gilles Groulx et à bien d'autres d'établir les fondements du cinéma québécois moderne, le NFB commence dès 1939-1940 à définir le caractère unique du cinéma canadien-anglais.

John Grierson, le cinéaste écossais de renom qui avait inventé, au cours des années 1920, le terme anglais *documentary* pour décrire le cinéma de Robert Flaherty et que le gouvernement de MacKenzie King avait invité au Canada en 1938 dans le but d'entreprendre une étude sur les activités du Canadian Government Motion Picture Bureau (CGMPB), avait une conception très claire de ce que le cinéma devait être. Tout d'abord, pour lui, un cinéma valable se devait d'être factuel, sobre, sérieux et socialement responsable. Selon lui, le cinéma de divertissement hollywoodien était faible, sentimental, réactionnaire et défaitiste. Il insiste donc, lors de la création du



NFB, sur le fait que le cinéma canadien ne devrait être qu'un cinéma documentaire. Bien qu'il reste à la tête du NFB jusqu'en 1945 seulement, son rejet sans équivoque de l'*entertainment* à l'américaine en faveur d'un style documentaire ne cesse d'influencer le cinéma canadien-anglais pendant des décennies.

Au cours des années 1960 et 1970, quand les réalisateurs anglophones commencent à faire du cinéma de fiction, le style documentaire demeure omniprésent aussi bien au NFB que dans le secteur privé. Des films comme *Nobody Waved Goodbye* (1964) de Don Owen, l'un des premiers longs métrages de fiction produits au NFB et généralement reconnu comme marquant le début du cinéma narratif moderne au Canada, en grande partie à cause de son commentaire quelque peu subversif sur la rébellion des *baby-boomers* approchant la vingtaine (Voir Harcourt, 1964) et *Goin' Down the Road* (1970) réalisé indépendamment par Don Shebib, l'un des premiers succès commerciaux du cinéma anglophone, ont une qualité documentaire indéniable. Ce style documentaire continuera de se retrouver dans plusieurs films de fiction importants des années 1980 et 1990 produits à l'extérieur du NFB, comme le grand succès anglophone de 1987, *I've Heard the Mermaids Singing* de Patricia Rozema, plusieurs longs métrages d'Egoyan comme *Next of Kin* (1984), *Family Viewing* (1987) et *Calendar* (1993), et presque toutes les productions de Bruce McDonald, incluant son succès le plus récent, *Hard Core Logo* (1996).

Bien sûr, le cinéma québécois compte aussi un bon nombre de films de fiction au style documentaire, comme *Les ordres* (1974) de Michel Brault et *Eldorado* (1995) de Charles Binamé. Mais la présence, au Canada français, d'un cinéma de fiction très populaire au cours des années 1940 et 1950 (*Le père Chopin* [1944], *Un homme et son péché* [1948], *La petite Aurore l'enfant martyre* [1951], *Tit-Coq* [1952] etc.), un phénomène tout à fait absent chez les Anglais, et d'une industrie de cinéma de divertissement très lucrative dès les années 1960 (*Valérie* [1968], *Le viol d'une jeune fille douce* [1968]), qu'on ne retrouvera pas non plus du côté anglophone, permet une diversification des styles au Québec qui ne s'établit solidement chez les Canadiens qu'à partir des années 1980. Bien que l'influence de Grierson ne soit pas la seule cause de cette fascination pour le documentaire, il n'en demeure pas moins que la vision de ce producteur à la personnalité redoutable a marqué le cinéma anglophone plus que tout autre.

Un autre aspect du documentaire griersonien, qui a eu une influence durable sur le cinéma canadien, est son intérêt pour les groupes marginalisés : les ouvriers, les femmes, les démunis, les immigrants. Le premier film canadien à avoir reçu un Oscar fut *Churchill's Island* (1941), un des exemples les plus célèbres du genre de propagande qui allait devenir la spécialité du NFB pendant la Deuxième Guerre mondiale. *Churchill's Island* est représentatif de la propagande griersonienne pour plusieurs raisons. D'abord, ce film utilise une technique de montage dynamique et une narration autoritaire pour convaincre le spectateur que la Grande-Bretagne ne tombera jamais aux mains des forces nazies. Mais, de façon plus significative, *Churchill's Island* met l'accent non pas sur le personnage légendaire du titre, qui n'apparaît que quelques secondes dans ce moyen métrage, mais sur les ouvriers, les femmes, les soldats anonymes, les véritables héros de cette résistance contre Hitler. On voit clairement ici l'idéologie de Grierson, dont les tendances socialistes lui vaudront bien des critiques au début de la Guerre froide. Pour Grierson, le documentaire doit remplir son rôle social et éducatif en célébrant les valeurs humaines de ceux qui, malgré leur position marginale, participent pleinement à l'évolution de la société. Des années après le départ de Grierson en 1945, le cinéma canadien continuera à mettre l'accent sur le personnage marginal mais attachant.

Plusieurs des meilleurs films produits par le NFB depuis les années 1950 mettent en vedette des marginaux comme le vieil immigrant polonais, solitaire et philosophe de *Paul Tomkowicz* : *Street Railway Switchman* (1954, Roman Kroitor), un film qui allait avoir un impact extraordinaire sur le documentaire européen, ou comme la famille Bailey dont la pauvreté est dénoncée dans *The Things I Cannot Change* (1966, Tanya Ballantine), ou encore les dames âgées de *The Company of Strangers* (1990, Cynthia Scott), l'un des plus grands succès produits par le Studio D, l'aile féministe du NFB. Même à l'extérieur du NFB, le cinéma canadien s'attarde très souvent à décrire l'existence de personnages isolés, sans grand pouvoir et dont l'importance est rarement reconnue par la société. Souvenons-nous de Pete et Joey, deux gars de la Nouvelle-Écosse qui se retrouvent sans emploi à Toronto dans *Goin' down the Road*, ou de Jeanie, l'adolescente violée par un ami de son frère et battue par son père dans *Wedding in White* (1972, William Fruet), lauréat du prix du Meilleur long métrage canadien en 1972, ou de Max, l'enseignant timide, perdu au cœur de la Saskatchewan dans *Why Shoot the Teacher* (1977, Silvio Narizzano), l'un des meilleurs films des années 1970.

On pense aussi à des personnages plus récents qui sont en marge du pouvoir et n'ont que peu de contrôle sur leur environnement. Peter dans *Next of Kin*, Van dans *Family Viewing* et le photographe dans *Calendar* en sont des exemples évidents dans le cinéma d'Egoyan. On retrouve aussi plusieurs personnages féminins qui ont de la difficulté

à s'affirmer, comme Polly, dans *I've Heard the Mermaids Singing*, et Jade, dans *Double Happiness* (1994, Mina Shum). Quand les personnages du cinéma canadien semblent puissants et respectés, on se rend très vite compte que leur force est sans substance et que ces individus sont en réalité aussi faibles que tous les autres personnages anglo-canadiens. Floyd, dans *Cold Comfort* (1989, Vic Sarin), et Francis, dans *Exotica*, par exemple, apparaissent tout d'abord comme des figures paternelles solides, mais se désintègrent au fur et à mesure que l'histoire évolue. Le cinéma de Cronenberg est aussi rempli d'hommes pseudo-puissants qui perdent rapidement le contrôle de leur destin, comme Max Renn, dans *Videodrome* (1983), Seth Brundle, dans *The Fly* (1986), et les frères Mentle, dans *Dead Ringers* (1988). Le personnage marginal, féminin ou masculin, riche ou pauvre, éduqué ou ignorant, est l'une des caractéristiques dominantes du cinéma canadien-anglais dont l'origine se retrouve dans les tout premiers films du NFB.

Le cinéma canadien-anglais dans son contexte culturel

Si l'intérêt que Grierson avait pour les marginaux a eu une influence marquante sur le cinéma au Canada, il y a d'autres aspects de la culture anglophone qui encouragent cette fascination pour le personnage en marge de l'action. À vrai dire, plusieurs critiques culturels anglophones perçoivent la marginalité comme un trait essentiel de l'identité canadienne, car le Canada a toujours été en marge des puissances impériales. Linda Hutcheon voit même cette marginalité comme une situation qui rend le Canada particulièrement propice à la création d'un art postmoderne, car la marginalité qui caractérise le Canada est aussi un aspect crucial de la création artistique contemporaine, ce qui pourrait expliquer les succès récents que les artistes canadiens (cinéastes, romanciers, dramaturges, musiciens, etc.) ont connus sur la scène internationale. Le cinéma anglophone aurait donc aussi été influencé par l'histoire coloniale du Canada.

Si l'histoire a déterminé, en partie, le caractère marginal du personnage canadien, la géographie et le climat ont aussi aidé à façonner une identité canadienne où le pouvoir, l'action et l'assurance brillent par leur absence. Northrop Frye a expliqué de manière très convaincante comment le redoutable environnement naturel canadien a toujours inspiré la terreur dans l'âme des Canadiens qui ont tendance à se regrouper dans de petits espaces afin de se protéger. Cette attitude, que Frye nomme « garrison mentality », rend les Canadiens passifs et pessimistes car ils sont convaincus que, mal-



I'VE HEARD THE MERMAIDS SINGING (1987) PATRICIA ROZEMA

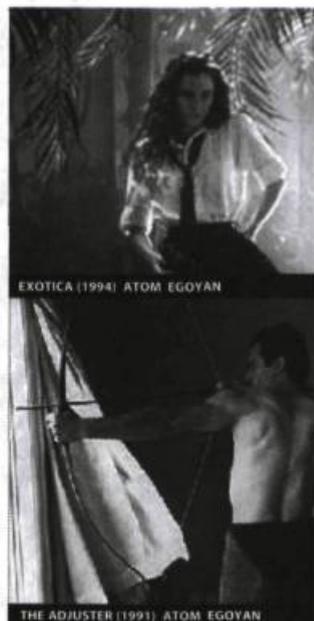
gré tous leurs efforts, ils ne réussiront jamais à vaincre les forces de la nature. Le film de Don McKeller, *Last Night*, offre un exemple frappant de cette attitude, surtout si l'on compare ce film à des équivalents hollywoodiens comme *Deep Impact* (1998) et *Armagedon* (1998). Ces films parlent tous de la fin de monde. Mais, alors que les films américains réagissent à la menace en tentant de la neutraliser et en y réussissant, le film canadien n'identifie même pas la cause de la fin

du monde car ses personnages sont réalistes et savent qu'ils n'y peuvent rien.

Cette attitude est réaliste de deux façons. Tout d'abord, les personnages canadiens ne se font pas d'illusion sur leur habileté à contrôler leur destin, au contraire des Américains qui sont toujours convaincus de leur propension au succès. Ensuite, selon Bruce Elder, le Canadien cherche à compenser son impuissance face à l'environnement en s'efforçant de comprendre, de contrôler et de limiter la menace que la nature évoque. Pour cela, il privilégie aussi un certain réalisme dans la représentation de la réalité, que ce soit en littérature ou en art visuel, qui lui permet de contenir mentalement, sinon physiquement, le paysage canadien. La tradition réaliste dans le cinéma canadien n'est donc pas uniquement le résultat de l'influence documentaire. L'histoire, la géographie et même la religion exigent une représentation réaliste du quotidien des Canadiens. C'est pourquoi *Last Night*, comme bien d'autres films canadiens, est un film réaliste, presque documentaire, qui porte en grande partie sur l'incapacité des Canadiens à contrôler leur propre destin.

Le film de McKeller se concentre sur l'interaction entre les êtres humains regroupés pour attendre la fin du monde. En plus de la passivité et du réalisme des Canadiens, *Last Night* montre donc aussi l'envers de la « garrison mentality », c'est-à-dire la sympathie et l'attachement que les Canadiens ont les uns envers les autres. Cette attitude de retrait en petits groupes et de protection mutuelle explique, en partie, le degré de conscience sociale qui caractérise la politique canadienne, surtout en comparaison avec la politique américaine, car le Canadien est certainement plus conscient que son voisin américain de la nécessité de s'entraider si l'on veut survivre (Elder, p. 51). C'est peut-être pourquoi le Canadien anglais moyen est terrifié à l'idée de la séparation du Québec, car selon lui la fragmentation du groupe mènera sans aucun doute à la destruction de l'ensemble. En politique canadienne, cette destruction n'est pas envisagée en raison d'un climat trop rigoureux ou d'un environnement trop redoutable, mais plutôt à cause d'un voisin trop gourmand.

La crainte de se faire avaler par l'ogre américain (qui est essentiellement, mais à un autre niveau de l'imaginaire canadien, une crainte semblable à celle de se faire engloutir par une tempête de neige) est plus présente dans le cinéma canadien (comme d'ailleurs dans la culture canadienne-anglaise en général) que dans le cinéma québécois à cause de la langue commune. On pourrait dire, en fait, qu'il y a deux types de cinéma canadien. Le cinéma canadien qui affirme sa « canadianité » et le cinéma canadien qui souhaite d'abord et avant tout être assimilé au cinéma hollywo-



EXOTICA (1994) ATOM EGOYAN

THE ADJUSTER (1991) ATOM EGOYAN



THE FLY (1986) DAVID CRONENBERG

Filmographie

DAVID CRONENBERG

Shivers (1975)
Scanners (1981)
Videodrome (1983)
The Fly (1986)
Dead Ringers (1988)
Naked Lunch (1991)
Crash (1996)
eXistenZ (1998)

ATOM EGOYAN

Next of Kin (1984)
Family Viewing (1987)
Speaking Parts (1989)
The Adjuster (1991)
Calendar (1993)
Exotica (1994)
The Sweet Hereafter (1997)
Felicia's Journey (1999)

BRUCE MCDONALD

Road Kill (1989)
Highway 61 (1991)
Hard Core Logo (1996)

PATRICIA ROZEMA

I've Heard the Mermaids Singing (1987)
When Night is Falling (1995)

NATIONAL FILM BOARD

Churchill's Island (1941)
Paul Tomkowicz: Street Railway Switchman (1954, Roman Kroitor)
Nobody Waved Goodbye (1964, Don Owen)
The Things I Cannot Change (1966, Tanya Ballantine)
The Company of Strangers (1990, Cynthia Scott)

DIVERS DU SECTEUR PRIVÉ

Rhapsody in Two Languages (1934, Gordon Spurling)
Goin' Down the Road (1970, Don Shebib)
Wedding in White (1972, William Fruet)
The Apprenticeship of Duddy Kravitz (1974, Ted Kotcheff)
Why Shoot the Teacher (1977, Silvio Narizzano)
Cold Comfort (1989, Vic Sarin)
Bordertown Café (1990, Norma Bailey)
Deep Sleep (1990, Patricia Grubens)
Perfectly Normal (1990, Yves Simoneau)
I Love a Man in Uniform (1993, David Wellington)
Double Happiness (1994, Mina Shum)
Live Bait (1995, Bruce Sweeney)
Last Night (1998, Don McKeller)



dien. Ce dernier a essentiellement abdicé devant l'ogre américain et ne possède de canadien que la citoyenneté de quelques techniciens et acteurs secondaires et techniciens trop grassement payés. *Porky's* (1981) de Bob Clark, l'un des plus grands succès commerciaux de l'histoire du cinéma au Canada, est un exemple flagrant de ce faux cinéma canadien. Cependant, le premier, que j'appellerais le vrai cinéma canadien, continue envers et contre tous à souligner son identité nationale, que ce soit par des détails, comme une plaque d'immatriculation du Manitoba au début de *Cold Comfort*, ou par des thématiques plus explicites, comme dans *Bordertown Café*.

Conclusion

Le vrai cinéma canadien est en grande partie conscient de l'héritage dont je viens de dresser les grandes lignes. En mettant l'accent sur certains styles et certains thèmes qui ont été importants historiquement dans l'évolution du cinéma d'ici, plusieurs films contemporains ne font pas seulement que recycler de vieilles idées, mais affirment plutôt leur identité en citant des aspects traditionnels du cinéma canadien de façon à signifier cet héritage. En visionnant le plus récent Cronenberg, *eXistenZ* (1998), on comprendra beaucoup mieux la valeur canadienne de cette œuvre si on se rend compte que la « résistance réaliste » dont le film fait mention est à vrai dire un clin d'œil à la tradition documentaire du cinéma canadien. Le « réalisme » n'est donc plus seulement un style, mais un signifiant de l'identité canadienne. De la même façon, l'utilisation de matériel vidéo « documentaire » dans les films d'Egoyan est en quelque sorte une hommage à l'héritage du NFB. Ce n'est qu'en étant conscient de cette tradition que le spectateur québécois en viendra à apprécier la valeur nationale du cinéma de son voisin anglophone qui, lui, a depuis longtemps reconnu cette qualité dans le cinéma québécois.

* André Loiseau est professeur, Carleton University.

BIBLIOGRAPHIE SUR LA CULTURE CANADIENNE-ANGLAISE ET LE CINÉMA ANGLOPHONE

Français

Garel, Sylvain et André Pâquet, *Les cinémas du Canada*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1992.
Lever, Yves et Pierre Pageau, *Cinémas canadiens et québécois*, Montréal, Collège Ahuntsic, 1977.
Véronneau, Pierre et al., *À la recherche d'une identité : renaissance du cinéma d'auteur canadien-anglais*, Montréal, Cinémathèque québécoise, 1991.
Véronneau, Pierre et al., *Les cinémas canadiens*, Montréal, Cinémathèque québécoise / Paris, Pierre Lherminier Éditeur, 1978.

Véronneau, Pierre, Michael Dorland et Seth Feldman, *Dialogue : cinéma canadien et québécois / Canadian and Quebec Cinema*, Montréal, Mediatexte Publications et la Cinémathèque québécoise, 1987.

Anglais

Elder, Bruce, *Image and Identity : Reflections on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 1989.
Frye, Northrop, *The Bush Garden : Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971.
Grierson, John, « Development in Canada », dans *Grierson on Documentary*, New York, Praeger, 1966, p. 221-258.
Harcourt, Peter, « 1964 : The Beginning of a Beginning », dans *Self Portrait*, Véronneau, p. 64-76.
Hutcheon, Linda, *The Canadian Postmodern : A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*, Toronto, Oxford UP, 1988.
Morris, Peter, *Embattled Shadows : A History of Canadian Cinema 1895-1939*, Montréal, McGill-Queen's UP, 1978.
Véronneau, Pierre, et Piers Handling (éd.), *Self Portrait : Essays on the Canadian and Québec Cinemas*, Ottawa, Canadian Film Institute, 1980.