

Séquences et la marginalisation de Paul Tana

Le Cinéma de Paul Tana, Parcours critiques, Filippo Salvatore et Anna Gural-Migdal, Éditions Balzac [Collection L'Envers du décor, Montréal], 1997, 202 pages

Carlo Mandolini

Number 191, July–August 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49312ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Mandolini, C. (1997). Review of [Séquences et la marginalisation de Paul Tana / *Le Cinéma de Paul Tana, Parcours critiques*, Filippo Salvatore et Anna Gural-Migdal, Éditions Balzac [Collection L'Envers du décor, Montréal], 1997, 202 pages]. *Séquences*, (191), 56–57.

Séquences

et la marginalisation de Paul Tana



C'est à deux professeurs de littérature et de cinéma, que l'on doit cet ouvrage intéressant et nécessaire sur le cinéma de Paul Tana. Nécessaire, parce qu'il était temps que l'on consacre un livre à ce réalisateur qui, depuis plus de vingt-cinq ans, habite le paysage cinématographique québécois. Intéressant, parce que ce livre propose une approche pluripointuelle de l'œuvre du réalisateur. Au fil de courts entretiens et de brèves analyses, Filippo Salvatore et Anna Gural-Migdal (ancienne collaboratrice à *Séquences*) proposent au lecteur de replonger dans l'univers cinématographique et télévisuel de Paul Tana. Or, les auteurs n'ont pas voulu limiter la portée de ce livre à leur seule perspective critique. «Notre intention, écrivent-ils, était non seulement de consacrer cet ouvrage à Tana, mais encore d'écrire, à travers lui et son œuvre, un livre sur la critique de cinéma telle que pratiquée au Québec, telle qu'envisagée aussi comme discours de société.» (p.12) Ce livre est donc aussi – disons *surtout* – l'analyse d'un corpus de critiques et d'articles (parus essentiellement dans les journaux et revues québécois francophones) qui abordent d'une façon ou d'une autre les films de Tana (critiques, entretiens, comptes-rendus, chroniques, etc.)

«Le discours de société» proposé par les auteurs s'intéresse à la place de l'immigrant dans la société québécoise. Pour Salvatore et Gural-Migdal cette question est cruciale, car les deux universitaires tentent de découvrir si la critique d'ici (donc toute la société québécoise) est prête à considérer Paul Tana comme cinéaste *québécois* à part entière, sans avoir à revenir constamment sur ses origines italiennes. Prémises intéressantes!

En relisant à la loupe pratiquement tous les textes critiques parus sur l'œuvre de Tana, les auteurs croient constater que le réalisateur est victime d'une *classification* néfaste qui marginalise sa contribution à l'imaginaire d'ici. Les auteurs se font ensuite polémistes, puisqu'ils finissent par reprocher aux intervenants du milieu cinématographique (notamment les programmeurs de l'ONF) et aux médias (surtout québécois francophones) «(...) d'agir d'une façon

très subtile de classer un artiste à partir de son origine ethnique» et de vouloir imposer à Tana une «nature hybride bicéphale (Québécois/Autre)» (p. 174). Les auteurs se demandent si ce comportement est «un réflexe inconscient ou une volonté bien arrêtée de marginalisation (de l'œuvre de Tana)» (p. 174). Poursuivant sur cette question, Filippo Salvatore et Anna Gural-Migdal s'intéressent notamment à une entrevue publiée dans le numéro 158 de *Séquences*: «(...) le magazine *Séquences* a-t-il suivi une logique similaire (de marginalisation) quand, au cours de l'été 92, il a demandé à Carlo Mandolini de faire un entretien-bilan avec Tana. Certes, on définit ce dernier comme un réalisateur québécois mais avec des racines autres (mais) ce qui frappe dans cette entrevue-bilan, c'est qu'elle finit par mettre l'accent sur le vécu d'immigrant de Tana plutôt que d'explorer son imaginaire artistique» (p. 174).

Qu'il me soit ici permis de répondre – avec bien sûr tout le respect et les amitiés qui sont dûs à un ancien professeur. Mettons d'abord une chose au clair. Loin de moi l'idée de vouloir remettre en question la bonne foi et le professionnalisme des auteurs. Cependant, je réagis à leur façon un peu gratuite et certainement trop hâtive d'amorcer ce qui ressemble à un procès d'intention. En fait, en parcourant ce livre, on a l'impression que les auteurs ont voulu imposer leur thèse de la marginalisation de Tana *coûte que coûte*. Permettez-moi de justifier cette impression en retournant à l'entrevue publiée dans *Séquences*. D'abord, qu'il soit clarifié que j'ai de mon propre chef décidé de donner une telle forme à l'entrevue. Signalons ensuite que l'essentiel de mon entrevue porte sur le *cinéma* de Tana. Salvatore et Gural-Migdal le reconnaissent d'ailleurs eux-mêmes, lorsqu'ils écrivent : «après un bref excursus (de Tana sur ses films précédents), le reste de l'entrevue est dédié à l'analyse de **La Sarrasine** (...) Tana parle ensuite de Ninetta qui, plus qu'une Italienne est d'abord un personnage (...) [Tana] fait aussi remarquer que le plan final de Ninetta habillée en noir et marchant dans la neige a une signification allégorique (...) Avec **La Sarrasine**, le metteur en scène avoue approfondir ce qu'il avait commencé à

aborder avec *Deux contes de la Rue Berri*. **La Sarrasine** (c'est maintenant *Tana qui parle*) est un film très personnel, c'est un véritable produit de ma sensibilité d'immigrant [sic] (...) [Tana] réitère son discours métacritique quant à ses intentions avant et après le tournage du film, et souligne avec force qu'il a dû apprendre à vivre avec cet état d'identités multiples ou parallèles (ici, je demandais à Tana de parler de la contribution de Tony Nardi à la création de **Caffè Italia, Montréal**). En parlant de ses projets d'avenir, (Tana) mentionne son *work in progress*, **Le Rêve de Joe Pagano!** (...) l'entretien se termine avec le constat d'une difficulté : celle d'une *lingua franca* commune aux personnages des films de Tana? (p.162-174).

À moi maintenant ! Je ne vois vraiment pas comment les auteurs en viennent à conclure que j'ai évité de parler de l'imaginaire artistique de Tana afin de marginaliser sa contribution au cinéma d'ici (ou que la direction de Séquences me l'ait expressément demandé...) Certes, ma première question portait sur les souvenirs de Tana comme immigrant. Mais dès la deuxième, on est en plein cinéma. Or il y a plus ! Les auteurs se gardent bien de préciser que l'une de mes questions était justement : «Mais en poursuivant ce thème de l'immigration, ne craignez-vous pas d'être catalogué expert en cinéma italo-québécois ?»

Mais, quoi qu'il en soit, entre nous, même si j'avais consacré toute l'entrevue au statut d'immigrant de Tana, je ne vois pas en quoi j'aurais marginalisé son travail, d'autant plus qu'à l'époque de **La Sarrasine** et après **Caffè Italia, Montréal**, le cinéaste était lui-même en pleine recherche identitaire. Ignorer cet aspect de l'œuvre de Tana, c'est comme fermer les yeux sur une donnée essentielle de sa sensibilité de créateur. **S**

Carlo Mandolini

Le Cinéma de Paul Tana, Parcours critiques

Filippo Salvatore et Anna Gural-Migdal

Éditions Balzac [Collection L'Envers du décor, Montréal]

1997, 202 pages.

1. Au moment de l'entretien avec Tana, en 1992, le titre de travail de ce scénario était **Le Rêve de Joe Aiello**.
2. Après que Tana eut évoqué l'écriture du **Rêve...**, ma question était : «Tous vos films sont essentiellement francophones. Croyez-vous qu'il vous faudrait éventuellement faire un film plus anglophone pour rejoindre la réalité de la plupart des jeunes Italo-québécois?»

... et aussi

Réflexions sur mon métier, par Carl Th. Dreyer (Cahiers du cinéma). Les *Écrits* du cinéaste danois, mort en 1968 et dont les oeuvres comptent parmi les plus pures de l'histoire du cinéma, valent par la rigueur de leur formulation et cette approche plus profonde (qui lui est propre) de la compréhension du divin. On s'aperçoit que Dreyer s'exprime par écrit comme s'il le faisait avec une caméra: fluidité du ton, amples mouvements du style, condensation de l'expression. À savourer, même si vous avez un peu oublié **Jour de colère**, **Ordet** ou **Gertrud** ♦ **Souvenirs de Kenji Mizogushi**, de Yoshikata Yoda (Cahiers du cinéma). Ami, compagnon de route et scénariste de tous les grands films de Mizogushi, l'auteur a rassemblé quelques documents précieux et des réflexions sur le maître japonais, disparu en 1956 et dont le souci de la perfection est devenu légendaire. Le pathétique de certaines scènes est analysé avec force

détails, l'ouvrage se lisant comme une ode à un grand homme dont les œuvres dépassaient de très loin la simple contemplation ♦ **D'or et de palmes: le Festival de Cannes**, par Pierre Billard (Découvertes Gallimard). L'éminent critique français raconte la naissance compliquée de l'événement, ses premiers soubresauts, ses starlettes et ses scandales, sans tomber dans l'anecdotique. Les photos, affiches et documents d'archives sont extraordinaires ♦ **Les Films clés du cinéma**, par Claude Beylie (Larousse Poche). La première édition de cette

compilation solidement analysée et commentée (chez Bordas) se terminait en 1986 avec **Le Sacrifice** de Tarkovski. L'auteur y a ajouté une douzaine de titres (des **Ailes du désir** à **Breaking the Waves**), allant jusqu'à saluer *Séquences* dans sa bibliographie ♦ **Vers où je dois aller...**, par Mia Farrow (Robert Laffont). La comédienne, la femme et l'épouse se racontent dans un récit ponctué de détails savoureux et une attaque en règle contre celui qui a été à l'origine du naufrage de son dernier mariage. Félicitons Woody d'avoir décidé de s'abstenir d'écrire une contre-autobio. Bien que ... ♦ **Capitaine Conan**, par Roger Verceel (Albin Michel). Le Prix Goncourt 1934 dont s'est inspiré Bertrand Tavernier. D'une lecture ardue mais d'une facture hautement littéraire, ce plaidoyer contre la guerre vaut pour le portrait d'un héros à la fois farouche et truculent ♦ **Dans Les Compacts de l'info** (Casterman), trois petits fascicules format CD abordent le cinéma: **Spielberg, Cannes (50 ans de jeunes talents)** et **Eastwood**. Des noms propres mal épelés (ex. «Sam Neil») et des informations souvent erronées (ex. «Breezy, de et avec Clint Eastwood!»). Passons.

M.E.

Entre 1988 et 1993, le nombre de cinémas [au Canada] a chuté de 657 à 581, tandis que le nombre d'écrans est passé de 1490 à 1555. Les cinémas non rentables dans les petites villes ont dû fermer, de sorte que certaines municipalités en sont aujourd'hui totalement dépourvues. En 1993-1994, l'industrie a dû réduire de 36% son personnel à temps plein (1305 personnes) et engager davantage de travailleurs à temps partiel.

Cependant, les Canadiens ont repris goût au cinéma en 1993-1994. Même si nous n'avons pas atteint la fréquentation massive des années 50 et 60 (période où les cinémas et les ciné-parcs accueilleraient 250 millions de spectateurs par année), la fréquentation totale a tout de même atteint un sommet de 76,5 millions d'entrées en quatre ans. Cela représente une augmentation de 7% par rapport à l'année précédente.

En 1993-1994, les producteurs canadiens ont fait plus de 16 000 films et bandes vidéo. Cette industrie a connu une croissance sans pareille au cours des dernières années, en partie grâce à l'exportation. Après avoir oscillé autour de 80 millions de dollars au début des années 90, les recettes tirées des exportations ont atteint 149 millions de dollars en 1993-1994, dont plus de 80% provenaient des productions télévisées. **S**

(Annuaire du Canada 1997, p. 243)

