



## ***Chasse au Godard d'Abbitibbi :***

### **Chronotope d'une culture cinématographique régionale**

**par Germain Lacasse**

L'économie et l'histoire du cinéma sont marquées par deux tensions presque universelles : d'une part entre art et industrie, d'autre part entre cinéma populaire et cinéma d'auteur. Ces deux polarités coexistent dans une institution du cinéma assez fortement hiérarchisée, qu'elle soit surtout commerciale et privée comme aux États-Unis ou qu'elle soit plus culturelle et publique comme au Québec. Dans le système québécois très subventionné par l'État, la plus grande partie des fonds est allouée à des hommes tournant à Montréal des films qui représentent leur réalité ou leur imaginaire. La production et la distribution de films d'auteurs en régions périphériques sont le plus souvent des exceptions, mais sont parfois des exemples inspirants d'une autre économie. Le texte qui suit propose d'en étudier un exemple: celui du Festival de cinéma international en Abitibi-Témiscamingue (FCIAT). Créé en 1977 pendant une certaine effervescence régionale stimulée par l'élan nationaliste, cet événement est devenu une activité motrice de la diffusion mais aussi de la production régionale. En attirant un large public par une sélection judicieuse d'œuvres internationales et nationales, les animateurs de cette manifestation ont non seulement permis une consolidation chez eux de l'exploitation cinématographique déclinante, ils ont également suscité une dynamique permettant la production régionale de films qui circulent maintenant dans les réseaux nationaux et internationaux malgré le gigantisme de la distribution globalisée qui touche aussi le Québec. Le film *Chasse au Godard d'Abbitibbi* (Éric Morin, 2013) nous permettra d'étudier le regard d'un cinéaste sur

l'évolution du cinéma dans cette région, entre la venue passée d'un messie français subversif et la réalité actuelle d'un cinéma promu par une dynamique locale à la fois excentrique et centripète où l'éloignement et la marginalité constituent la force d'attraction. L'étude qui suit propose une réflexion comparatiste sur la réalité de cette économie régionale du cinéma et sur sa représentation dans le film nommé mais aussi autour de lui. Les festivals de cinéma n'ayant attiré que très récemment l'intérêt des historiens, ce texte entend aussi contribuer modestement à intégrer l'histoire des festivals dans celle plus large du cinéma.<sup>1</sup>

### **Les festivals comme objet d'histoire**

Les premiers festivals de cinéma se sont développés après la Seconde Guerre mondiale dans le contexte de la guerre froide et sont longtemps demeurés assez peu nombreux (Cannes, Venise, Berlin) mais depuis trois décennies ils se sont multipliés au point de devenir des attractions régionales autant que nationales. Au Québec ils se sont multipliés surtout pendant que la diffusion en salle entrait dans une phase de déclin lent mais constant malgré des remontées épisodiques. Les festivals s'y sont aussi développés au moment où le capitalisme occidental amorçait un retour vers le néo-libéralisme après quelques décennies d'État Providence. Cette conjoncture antérieure était pourtant demeurée assez peu généreuse envers l'art et le cinéma, dont la production a décuplé pendant la nouvelle phase débutant avec les années 1980. On a vu peu après la désintégration du monde soviétique, l'unification européenne plus marquée et l'émergence des économies asiatiques maintenant majeures. Au Québec la production de films s'est multipliée par trois en autant de décennies avec le soutien des organismes provinciaux ou fédéraux (Sodec et Téléfilm Canada). Pendant ce temps les festivals décuplaient eux aussi en se donnant presque tous une vocation internationale : Festival des films du monde, Festival international des films sur l'art, Vues d'Afrique, Rencontres internationales du documentaire, etc Entre deux référendums pour

---

<sup>1</sup> «Ce n'est que récemment que les festivals du film ont attiré l'attention du milieu universitaire en tant que champ de recherche autonome. (...) On tentera donc ici de décrire l'étendue actuelle de ce champ de recherche et de proposer certains paramètres pour son étude future.» (Di Chiara et Re, 2011)

l'indépendance en 1980 et 1995, le cinéma est passé de pratique d'affirmation identitaire nationale à un objet d'échange dans la nouvelle économie globale des «biens culturels».

Les festivals de cinéma sont devenus des événements marquants et incontournables non seulement pour l'émulation professionnelle des artistes de la discipline mais aussi pour la promotion des films dans une économie globalisée. Il ne faut cependant pas penser que les festivals de films ont été pionniers dans cette promotion ou qu'ils soient les plus prestigieux. Un ouvrage paru en 2013 sur l'histoire des festivals rappelle que leur forme occidentale date de deux siècles au moins et fut d'abord associée à la musique, mais qu'ils ont été précédés partout dans le monde par différentes pratiques à fonction religieuse, politique, militaire, et autres qui remontent jusqu'à des temps plus anciens. (Fléchet et al, 2013) Pascal Ory, historien de la culture, rappelle néanmoins que «le festival reste, après deux siècles d'aventures, le type achevé du rituel de la religion culturelle.» (2013, p. 32) Au Québec ces rituels sont devenus si nombreux qu'on semble parfois y souffrir de «festivalite» et que Montréal s'est autoproclamée capitale mondiale des festivals. (Baillargeon, 2005)

L'idée d'historiciser et analyser les festivals est venue de la constatation de leur multiplication partout dans le monde, dans la plupart des pratiques artistiques. Dans leur introduction à l'ouvrage cité plus haut, Pascale Goetschel et Patricia Hidiroglou indiquent les fondements de l'intérêt historique du phénomène, mais débordent de l'approche historique pour envisager d'autres aspects que l'histoire croise et soulève : «...la question des espaces et des moments publics apparaît comme cruciale. Les festivals semblent être des espaces et des temps de construction communautaire ou identitaire, d'initiation, de formation, voire de contestation, inédits.» (2013, p. 13) Cet aspect nous intéresse particulièrement à cause du contexte politique de création du festival abitibien marqué par une volonté de sortir des marges autant du côté de la spectature que de celui de la production, ces deux facteurs opérant de façon synergique.

Goetschel et Hidioglou ajoutent à cette histoire de la fonction sociale un examen des effets pratiques de l'événement : «L'objectif est plutôt de montrer combien les festivals constituent des fabriques de création, comment aussi s'y produisent des inventions, des emprunts et des croisements esthétiques.» (ibidem, p. 13) D'autres recherches récentes indiquent que l'intérêt des chercheurs pour les festivals s'accroît, dans le monde du cinéma comme dans les autres disciplines. En Europe existe depuis 2010 un projet intitulé «Histoire des festivals internationaux de cinéma en Europe (années 1930-1980)», coordonné par Caroline Moine, Sylvie Lindeperg et Robert Frank, auquel collaborent également des historiens américains.<sup>2</sup> Il existe aussi un réseau international d'échanges entre chercheurs intéressés par cette question, le «Film Festival Research» fondé en 2008 par Marijke de Valck et Skadi Loist.<sup>3</sup> En Écosse l'Université St Andrews publie depuis 2009 la série *The Film Festivals Yearbook*, sous la direction de Dina Iordanova.<sup>4</sup>

Une fois précisé ce bref état de la question, insistons que nous ne voulons pas écrire une histoire générale du FCIAT mais plutôt étudier certains aspects de l'histoire de ce festival pour montrer comment il a permis de faire émerger dans cette région une culture et une économie différentes du cinéma, permettant aux spectateurs de mieux connaître le cinéma mondial et aux artisans d'enraciner dans leur région une expérience et une infrastructure de création. Nous ne ferons donc pas un résumé détaillé de l'évolution du Festival depuis ses débuts, mais nous étudierons plutôt les activités qui ont eu un effet anti-métropolitain et les événements qui ont eu un effet régional créatif. Par la bande ou en marge, nous esquisserons une histoire alternative de l'émergence de ce festival telle que révélée par des films tournés en Abitibi ou concernant la région.

---

<sup>2</sup><http://www.chcsc.uvsq.fr/centre-d-histoire-culturelle-des-societes-contemporaines/langue-fr/les-relations-internationales/european-film-festival-eff--232481.kjsp>. Consulté le 14 septembre 2014.

<sup>3</sup> <http://www.filmfestivalresearch.org/>. Consulté le 26 janvier 2015.

<sup>4</sup> <http://stafs.org/series/film-festival-yearbooks/> Consulté le 25 janvier 2015.

## Le FCIAT et sa généalogie cinématographique

Un peu à la manière de Godard dont les *Histoires du cinéma* (1988-1998) sont menées de façon subjective mais éclairante il est possible de retracer une histoire de la représentation du FCIAT et de son histoire par le cinéma. Nous pourrions remonter plus loin mais pour cette fois retournons en 1968, en mai plus précisément. La jeunesse et le prolétariat français sont en révolte et agitent la capitale de Paris. Par solidarité avec ces manifestants, Jean-Luc Godard réclame l'annulation du Festival de Cannes où il dit ne voir aucun film traitant de cette révolte ou du climat social qui l'a engendrée. Quelques mois plus tard en novembre 1968 Godard participe à un festival de cinéma politique au cinéma Verdi de Montréal et déclare que la production des cinéastes québécois est candide et inutile; il est contredit par Pierre Harel qui venait de tourner *Taire des hommes* (1968) montrant la brutalité policière exercée contre les nationalistes lors de la fête de la St-Jean à Montréal. Invité par le producteur Claude Nedjar à tenter une expérience de télévision rebelle, Godard invite Harel à se joindre à lui pour aller débiter ce projet en Abitibi. Ils utilisent le nouveau matériel Sony Portapak pour filmer des entrevues avec des leaders étudiants (André Dudemaine, un des précurseurs du Festival) et ouvriers (Théo Gagné, représentant syndical des mineurs de cuivre) que la télévision régionale (Radio-Nord) accepte de diffuser. La piètre qualité des images nuit à l'expérience mais c'est surtout le propos radical des protagonistes qui fait sortir de ses gonds le patronat régional. Godard est pris à partie dans le journal *La Frontière* de Rouyn qui ridiculise l'expérience; il quitte la région discrètement, expliquant plus tard qu'il avait aussi un projet de film mais que le projet n'était pas assez mûr pour être mené à bien. Cependant de jeunes Abitibiens reprennent peu après le relais de Godard en utilisant la vidéo pour filmer propos et actions des activistes régionaux qui seront diffusés dans le cadre d'une émission appelée *Le Bloc*, que la télévision régionale accepte de diffuser pendant quelques années, jusqu'à ce que le patronat régional fasse pression pour les exclure. André Dudemaine était le principal animateur de ce projet qui était soutenu par le programme *Challenge for Change/Société Nouvelle* de l'Office national du film.

Trois ans plus tard, en 1971, Pierre Harel revient en Abitibi avec une équipe de comédiens pour tourner son long métrage de fiction *Bulldozer* (1974) qui raconte l'amour tourmenté d'un couple incestueux vivant dans les baraques d'une mine abandonnée. Le film devait être tourné en vidéo avec du matériel fourni par l'ONF mais la qualité déficiente des images pousse Harel à détourner le projet initial pour le tourner en pellicule. Ses producteurs ne voulant pas financer la suite du projet, il doit trouver des fonds ailleurs et le film ne sortira qu'en 1974. L'oeuvre est techniquement ratée, comme l'expérience de Godard, mais cette fois le propos est accueilli avec enthousiasme par la critique qui y voit un souffle poétique puissant. En Abitibi, beaucoup de jeunes avaient côtoyé l'équipe pendant le tournage et plusieurs trouvent dans le film, malgré ses défauts, un portrait poétique dur mais vrai de l'Abitibi et du Québec. Les films qui furent tournés ensuite dans la région, par des Abitibiens ou d'autres sont pour la plupart imprégnés de ce réalisme. André Blanchard, montréalais installé en Abitibi, y réalise en 1976 son premier long métrage *Beat* (1976) qui est reçu avec enthousiasme. En 1979 il achève le tournage d'*Hiver bleu* (1979) qui reçoit le Prix de la critique québécoise et obtient le Ducat d'or au Festival de Mannheim en Allemagne. Les deux films traitaient des interrogations des jeunes de la région face au contexte économique et culturel étroit et étouffant. Les issues évoquées étaient la résignation, la radicalisation ou l'émigration, toutes solutions présentes quarante ans plus tard dans le film d'Éric Morin.

Le réputé documentariste québécois Pierre Perrault arrive en Abitibi en 1973 pour entreprendre le tournage d'un important cycle de quatre films qu'il termine en 1980. Ces films valorisaient beaucoup le projet nationaliste québécois, mais déconstruisaient par ailleurs l'histoire officielle candide de la région. Richard Desjardins et Robert Monderie tournent en 1976 *Comme des chiens en pacage* (1976), trop peu souvent visible aujourd'hui mais qui exposait avec empathie une contre histoire populaire de la ville de Rouyn-Noranda à l'occasion de son cinquantenaire. Plusieurs de ces films ont trouvé plus tard leur place dans la programmation du FCIAT même si ses animateurs devaient

montrer patte blanche aux bailleurs de fonds culturels. Desjardins y présentait encore il y a trois ans son réquisitoire contre l'industrie minière, *Trou Story* (2011), qui fut évidemment dénoncé illico par les patrons miniers mais fut reçu avec intérêt par les cinéphiles.

Trente-deux ans plus tard en 2000, l'anecdote de 1968 impliquant Godard fut racontée dans le documentaire de Julie Perron *Mai en décembre (Godard en Abitibi)* dont s'inspire Éric Morin pour réaliser en 2013 *Chasse au Godard d'Abbittibi (2013)* qui raconte la visite de Godard et son influence sur un jeune couple abitibien. Le film de Morin renvoie à plusieurs des films cités plus haut et à leurs enjeux, volontairement ou non. Il raconte l'histoire d'un jeune couple, Michel et Marie, qui font la connaissance de Paul (avatar de Pierre Harel) venu participer à l'expérience de Godard à Rouyn en 1968. Michel veut faire des films pour transformer la réalité régionale, tandis que Marie songe à quitter la région qu'elle trouve étroite et étouffante. Michel accompagne donc Paul dans le tournage d'entrevues avec des étudiants et des travailleurs qui donnent leurs opinions, radicales ou résignées, pendant que Marie est séduite par les boniments de Paul et décide de quitter la région. Le film réfère à ce passé du cinéma de façon narrative (la visite de Godard et Harel) mais aussi de façon technique : les entrevues avec les gens sont montrées en noir et blanc dans un cadrage imitant l'écran télévisuel. Les rôles principaux sont joués par les personnages de la région, tandis que les visiteurs sont un peu discrédités. Harel est plus intéressé par son propre verbiage que par la réalité locale et Godard est presque une caricature : après son entrevue à Radio-Nord où il perturbe tout le dispositif (comme l'avait fait le vrai Godard lors de sa visite) il n'est plus visible qu'errant dans la campagne au volant d'une motoneige, silencieux, pensif, absent. La narration est entrecoupée d'un commentaire lu sur un ton très ironique, qui est l'article vitriolique écrit par Jean-Pierre Bonneville dans son journal local *La Frontière* en janvier 1969. La fin du film comporte des éléments assez exagérés : la voiture de Paul est dynamitée et les assistants de Godard sont abattus par des chasseurs. Nostalgie hollywoodienne ironisée? La critique a trouvé le film original et pertinent mais n'a pu cacher son agacement devant plusieurs maladresses.

Cet amateurisme semble cependant assumé dans le but de surligner le propos : « Ici, Éric Morin semble s'être affranchi de cette lame à double tranchant pour porter un regard exempt de nostalgie ou de cynisme sur une société, et des individus qui, bien qu'ancrés en 1968 sont furieusement actuels.(...) On ne sait trop si certains des témoignages des mineurs sont ceux d'acteurs ou de réels mineurs des années 60. Peu importe, seules comptent la vérité du récit et la justesse de l'image. » (Furlanty, 2013)

Le film rend hommage par la bande au FCIAT, son animateur Jacques Matte y apparaissant furtivement comme client entrant au cinéma. Cette figuration presque fantomatique pourrait être interprétée comme un geste involontaire, ce lapsus manifestant la généalogie cachée du festival et son moment oublié de gestation. Encore cette année Godard et le cinéma québécois se sont rencontrés à Cannes où le jury a décerné un prix ex-aequo à Godard et Xavier Dolan, ce qui a fait dire à l'aîné : «Regardez ce prix donné à Cannes, à moi et à Xavier Dolan que je ne connais pas. Ils ont réuni un vieux metteur en scène qui fait un jeune film avec un jeune metteur en scène qui fait un film ancien.» (Dagen et Nouchi, 2014) On pourrait déplorer le narcissisme de cette déclaration mais considérons la autrement, en retournant dans le temps : le vieux Godard pense que le cinéma autre que le sien se meurt, mais le jeune Godard agita plus tôt au Québec le contexte qui amorça un événement cinématographique dans lequel il pourrait reconnaître certains des traits qu'il réclamait dans l'économie de la culture : droit de parole au spectateur, soutien aux jeunes créateurs, diffusion des œuvres engagées, etc. On ne déclarera pas qu'il s'agit d'un modèle idéal de culture démocratique mais on soulignera qu'il s'agit d'un événement offrant beaucoup des qualités qu'on pourrait associer à une vision équitable de la culture, cinématographique ou autre.

Le film d'Éric Morin correspond bien à cette figure littéraire que Mikhaïl Bakhtine appelle «chronotope» : «Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps-espace », la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature...» (Bakhtine, 1978, p. 235) Le théoricien



précise plus loin que « le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité.» (ibidem, p. 384) *Chasse au Godard d'Abbittibi* (2013) associe dans l'imaginaire l'événement de décembre 1968 avec ses effets dans l'activité régionale au cours des décennies suivantes, de la production artisanale de vidéos régionales engagées à la gestation d'un festival de film et aux manifestations régionales des contradictions sociales québécoises et internationales (les révoltes étudiantes de 1968 et celles de 2012). Sa nostalgie construite un peu maladroitement rappelle tout de même assez clairement le contexte passé tout en semant dans le récit des marques du présent pour surligner ces relations métaphoriques.

L'historienne Caroline Moine nous permet de confirmer le lien que nous faisons entre la présence de Godard en Abitibi et le FCIAT. Elle rappelle que l'interruption du Festival de Cannes en 1968 par Godard, Truffaut et autres, et l'effet de cette intervention sur d'autres festivals majeurs (Berlin, Venise) aboutirent à une transformation qui démocratisa pour longtemps les festivals. Très contrôlés par les gouvernements et les Majors qui en avaient fait des lieux de propagande depuis le début de la guerre froide, les festivals d'envergure nationale tels que Cannes, Berlin et Venise furent repris en main par la société civile qui en transforma les pratiques et les normes :

Professionnels et spectateurs—représentants de la société civile, dont les étudiants—participèrent ainsi, au tournant des années 1970, à une remise en cause des règles de fonctionnement des festivals tels qu'ils avaient été conçus jusqu'alors, et à leur réappropriation. Ces paroles et actes contestataires permirent à ces différentes institutions d'entrer dans une phase nouvelle, tendant vers une plus grande démocratisation culturelle, menée davantage à l'échelle régionale, et s'ouvrant vers les pays du Sud, à défaut de pouvoir surmonter la division de l'Europe. (Moine, 2013, p. 52)

L'auteure parle de l'Europe mais les traits qu'elle souligne s'appliquent aussi bien ailleurs et au FCIAT qui a toujours soutenu la non-compétitivité, la neutralité politique et l'ouverture à tous les cinémas. Le Godard un peu fantomatique qui hante le film d'Éric Morin est le rappel de celui dont les films ont marqué non seulement l'histoire du cinéma mais également celle de sa diffusion «afin de secouer nos regards et nos consciences engourdis. Il installe ainsi un dialogue entre les vivants et les morts, alors

que le passé devient *présent*, c'est-à-dire acquiert une présence indéfinissable et obsédante, à la manière des fantômes». (Loiselle, 2014)

### La place du FCIAT aujourd'hui

Le Festival est né en 1977 à l'initiative d'André David et André Dudemaine, le premier cinéphile et le second activiste et réalisateur (devenu en 1990 fondateur et animateur du festival montréalais *Présence autochtone*). Il fut d'abord baptisé *Semaine du cinéma régional* et montra surtout des films réalisés en région par des créateurs du cru dont une région était le thème fondamental (*Deux pouces en haut de la carte*, D. Le Saulnier et J. Augustin (1975), *Une forêt pour vivre*, citoyens d'Esprit-Saint (1977), etc.). Rappelons qu'il s'agit de la période où le nationalisme québécois était en grande expansion. Le parti québécois avait été élu l'année précédente en 1976 et préparait le premier référendum sur la souveraineté; dans cette mouvance avait aussi émergé un fort courant régionaliste qui se manifestait par la production de ces films tournés en région et montrés à Rouyn en 1977.<sup>5</sup> En 1978, André Dudemaine s'associe à Jacques Matte et répète la même formule à Val d'Or. En 1979 Dudemaine quitte la région mais Jacques Matte et son ami Louis Dallaire déplacent l'activité à Amos. Après une pause d'un an ils récidivent à Rouyn en 1981 avec un projet plus ambitieux et un collaborateur important: une *Semaine du cinéma québécois* hébergée par le *Théâtre du Cuivre* de Rouyn et son directeur Guy Parent. L'événement suscite assez d'intérêt pour gonfler l'ambition : en 1982 est lancé le *Festival* sous le nom qu'il porte depuis mais

---

<sup>5</sup> Dans un autre article bien documenté sur l'histoire des festivals en Europe, l'historien Philippe Poirrier rappelle que cette époque vit la multiplication des festivals : «Le jeu des échelles confirme un fait majeur, perceptible à l'échelon européen : la multiplication du nombre des festivals, très nette au cours des années 1980 et 1990, véritable «festivalomanie », accompagne la territorialisation croissante des politiques culturelles, et traduit leur institutionnalisation au sein des politiques impulsées ou soutenues par les collectivités territoriales, dans le cadre d'une concurrence qui combine les échelles nationales et internationales». Philippe Poirrier, «Introduction : Les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction », dans [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/P\\_Poirrier\\_intro.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html); consulté le 14 septembre 2014.

avec une formule différente et des films venus autant de l'étranger que du Québec.<sup>6</sup> Les trois amis fondent la société sans but lucratif Productions Scénat de l'Abitibi-Témiscamingue Inc.; Jacques Matte aime répéter qu'ils n'avaient pas d'étude de marché ni de plan d'affaires et que l'essentiel était une idée excitante et l'énergie pour la développer : «Un projet doit partir du cœur. Pas besoin d'une étude de marché si tu as une bonne idée dans laquelle tu crois.» (Lapierre, p. 1)

La programmation de la première année comptait 40 films, soit 12 longs métrages et 28 courts et moyens métrages. La brochette des longs métrages présentés était peut-être réduite, mais elle comportait un coup de filet de taille. Jacques Matte a en effet réussi à obtenir, pour la première édition du Festival, le film *Fitzcarraldo* (1982) du cinéaste Werner Herzog, en primeur nord-américaine. Par la suite, on s'assura que chaque édition du Festival soit assortie de « faits marquants » qui lui conféreront la même répercussion dans la couverture des journaux. En 20 ans, le nombre de films a doublé, les longs métrages passant de 12 à 17 et les courts et moyens métrages allant de 28 à 64, pour un total, en 2002, de 81 films. Pendant la même période le nombre de spectateurs est passé de 2,000 à 20,000. Cette augmentation résulte de plusieurs facteurs dont la qualité visée et maintenue, la diversité des volets du festival et le souci de développer une relève par des activités didactiques réparties pendant le reste de l'année.

Le fait que le FCIAT ne soit pas compétitif souligne la primauté accordée au goût du public général. Les Prix décernés montrent tout de même la compétence de cet auditoire qui a gratifié des films comme *Rocking Silver* (Éric Clausen, Danemark, 1985), *Le huitième jour* (Jaco van Dormael, Belgique, 1996), *Shower* (Zang Yang, Chine, 2000), *Monsieur Lazhar* (Philippe Falardeau, Québec, 2011) et bien d'autres films primés dans des festivals compétitifs. Ont été aussi couronnés par les divers prix du

---

<sup>6</sup> Soulignons qu'en quelques années marquées en leur milieu par le référendum perdu le Festival est passé de l'appellation régionale à celle de québécois à celle d'international.

Festival plusieurs films importants : *L'homme qui plantait des arbres* (court métrage, F. Bach, Canada, 1987), *Kirikou et la sorcière* (animation, Michel Ocelot, France, 1999), *Des hommes et des dieux* (Communications et sociétés, Xavier Beauvois, France, 2010).<sup>7</sup> Ces titres sont mentionnés en tant qu'exemples plus connus mais les autres films primés dans les diverses catégories sont de la même qualité.

Du point de vue du contenu, le Festival veut d'abord répondre aux demandes de sa clientèle locale. Il est avant tout une fête du cinéma qui rassemble les cinéphiles de sa ville et de sa région. Son but n'est pas de devenir une plate-forme pour la négociation de droits internationaux de distribution. Le fondateur ne songe pas, même dans ses rêves les plus fous, à octroyer un éventuel prestigieux prix du jury du genre *Palme d'Or* de Cannes, le *Lion d'Or* de Berlin ou encore moins un *Oscar* de Hollywood. Il n'y a pas de compétition comme telle entre les films à l'affiche, si ce n'est le Grand prix Hydro-Québec, décerné au meilleur long métrage par vote du public à qui on demande d'évaluer les films après chaque projection. Il en est de même pour le Prix animé, accordé au film d'animation le plus apprécié. Une seule catégorie de films fait l'objet d'une compétition officielle : le Prix Télébec attribué par un jury régional qui souligne la qualité du meilleur court ou moyen métrage.

Le Festival reçoit chaque année de nombreux cinéastes québécois qui ont propagé sa bonne nouvelle : Jean-Claude Lauzon (1987), Robert Ménard (1995), Gilles Carle (1996), Philippe Falardeau (2000), Robert Morin (2002). Le Festival a également reçu de nombreux cinéastes et acteurs étrangers réputés qui ont souvent propagé sa réputation chez eux : Philippe de Broca (1982), Claude Lelouch (1987), Serge Gainsbourg (1990), Pierre Richard (1992) et plusieurs autres.

---

<sup>7</sup> La liste complète des prix accordés depuis le début du Festival est présentée dans un document intitulé *Infos générales 2013*, fourni par le Festival.

Le FCIAT détient depuis longtemps une réputation enviée parmi les festivals mais il s'est également mérité le respect des institutions régionales et de nombreux prix versés par des institutions culturelles, économiques et même touristiques. Citons en quelques-uns : finaliste provincial dans la catégorie « entreprise culturelle » dans le cadre des Mercuriades en 1993; lauréat national et régional dans la catégorie « événement touristique » dans le cadre des Grands Prix du tourisme québécois en 1996; prix Hector-Fabre décerné par le Ministère des Relations internationales du Québec en 2003. En 2013 leur a été décernée la « Médaille de l'Assemblée nationale du Québec » pour leur engagement dans la culture régionale.

Dans l'ouvrage historique cité au début il est dit que les festivals sont des lieux et des moments de construction identitaire. (Goetschel et Hidirolou, 2013, p. 11) Il semble intéressant d'ajouter que cette construction est à la fois géographique et politique. Le FCIAT a été créé pour obtenir en Abitibi une offre de cinéma meilleure que ce qu'offrait la distribution commerciale; les films arrivaient dans la région plus tard que dans les métropoles (Montréal, Toronto) mais beaucoup de films offerts dans les grands centres n'atteignaient jamais les cinéphiles éloignés. Plutôt que se déplacer vers les festivals des grands centres, le FCIAT a en quelque sorte créé un nouveau pôle. Ses instigateurs ont répété dans leur région ce qu'avaient fait 20 ou 30 ans plus tôt les fondateurs des grands festivals internationaux : les divers festivals de Montréal ont été créés dans les années 1960-70 pour permettre aux cinéphiles québécois de visionner des films rarement distribués ici. Tout comme Montréal voulait à la fois imiter Cannes et Venise mais aussi s'en démarquer, le FCIAT a reproduit en région périphérique ce qui fut fait avant par les métropoles secondaires.

Il y a une sorte de dialectique géo-culturelle dans ce phénomène, sur laquelle il faudra revenir mais dont nous pouvons esquisser ici quelques éléments. L'histoire résumée présentée plus haut montre cette volonté qu'a la région d'émerger et de persister comme lieu de diffusion mais dans le nouveau contexte de la globalisation. En quelques

années le projet est passé de la semaine du cinéma régional à celle du cinéma québécois à celle du cinéma international. Cette dernière formule s'est consolidée depuis 30 ans, la pérennité contribuant d'ailleurs à l'institutionnalisation de l'événement. La direction du FCIAT a vite compris et activé une dynamique à double palier : d'une part une offre cinématographique où se croisent d'importants films étrangers et de plus modestes films régionaux, d'autre part l'accueil des créateurs internationaux importants et des cinéphiles marginaux appréciant ce festival, y compris des étudiants. Des déclarations de Jacques Matte d'une part sur les régions comme nouveaux pôles de la globalisation, d'autre part sur la considération égale accordée à tous les partenaires du festival et attestée dans maints témoignages, montrent qu'on a voulu aussi se démarquer des grands festivals compétitifs et nettement élitistes en concevant le FCIAT comme un lieu populaire auquel tous ont droit d'accès et de parole, cinéphile exigeant ou cinéaste rebelle. (Lapierre, 1995, p. 12)

La commandite soutenue qui est obtenue dans la région, de même que les nombreuses reconnaissances décernées depuis le début, indiquent également que le festival est devenu un élément important de l'identité régionale. Le FCIAT est reconnu comme un des événements importants dans le monde du cinéma québécois et cette reconnaissance lui vaut d'être un moteur de l'attraction nouvelle qu'exerce la région. Il y a là aussi un fait qui semble un peu renversant : un événement culturel régional considéré comme un important moteur de l'économie, au point où les entreprises privées n'hésitent plus à s'en faire les mécènes et l'appuyer fermement en cas de péril, même si ses tribunes sont offertes aux cinéastes rebelles autant qu'aux promoteurs plus mercantiles.

L'existence d'une production régionale persistante et mise en valeur par le festival est sans doute l'un des bons indices de son importance, mais aussi l'un des bons rappels de sa généalogie partiellement oubliée. *Chasse au Godard d'Abbitibbi* (2013) est le premier film de fiction abitibien depuis *Hiver bleu* (1979) d'André Blanchard présenté

lors des débuts du FCIAT mais sa diffusion a coïncidé avec la projection de *Territoires : le cinéma d'ici se multiplie* (2014), montage d'extraits de films tournés en Abitibi : *Alex marche à l'amour* (2013) de Dominic Leclerc; *Voir Ali* (2010) de Martin Guérin; *Le Routier* (2013) de Jérémie Monderie-Larouche; *Danse avec elles* (2014) de Béatriz Mediavilla; *Là où je suis* (2012) de Myriam Magassouba; *Les espions tata* (2013) d'Alexandre Castonguay; *Petit Simon* d'Émilie Villeneuve (2013).<sup>8</sup> Ce montage est sélectif plutôt qu'exhaustif et il n'inclue pas les films tournés en Abitibi par des réalisateurs métropolitains qui furent aussi des invités du Festival : *La donation* (Bernard Émond, 2009), *Je me souviens* (André Forcier, 2009), *Trois histoires d'Indiens* (Robert Morin, 2014) etc.

Les réalisateurs, comédiens et autres artisans du cinéma régional ne manquent pas de rappeler le rôle d'incubateur qu'a joué le festival dans leur propre culture cinématographique et dans les autres manifestations qui sont nées dans l'influence du FCIAT. Rouyn-Noranda est aussi le site depuis 12 ans du *Festival documenteur* qui connaît lui aussi un important succès; le Festival de musique émergente est devenu une autre manifestation courue par les jeunes créateurs, où le compositeur de la musique de *Chasse au Godard...* Philippe B, été jugé «artiste de l'année» en 2014 (fmeat.org).

Ces réalisations et événements régionaux sont en phase avec *Chasse au Godard...* dont divers éléments renvoient au désir de création et de culture cinématographique qui a mené à l'avènement du FCIAT. Les vignettes vidéos insérées dans la trame narrative rappellent les films du passé mais aussi ceux plus récents, dont les carrés rouges portés par les étudiants de 1968 sont une trace anachronique. L'identité métisse de l'héroïne Marie renvoie d'autre part à cette partie de l'être régional qui a été le sujet de si nombreux autres films présentés au Festival, d'*En pays neufs* de l'abbé Proulx (1937)

---

<sup>8</sup> Ce film a été présenté à Cannes en 2014 dans un volet consacré au court métrage. Voir <http://www.lafrontiere.ca/2014/04/07/un-film-de-rouyn-noranda-a-cannes> Page consultée le 25 janvier 2015.

au *Mesnak* (2011) de Yves Sioui-Durand, tous deux présentés à Rouyn par leur réalisateur.<sup>9</sup> Le personnage de Paul dans *Chasse au Godard...* renvoie à Pierre Harel et à *Bulldozer* (1974) qu'il a tourné en Abitibi après y être venu avec Godard.

Bien plus qu'une chasse au Godard d'Abitibi, c'est à une chasse au cinéma et à la culture cinématographique d'Abitibi que s'est livré Éric Morin dont le film est une sorte d'histoire fantasmée d'un événement qui a inspiré son propre cheminement en tant qu'«enfant du festival» comme le disent aussi en coulisses les autres artisans du film.<sup>10</sup> Enfin et non le moindre argument, l'esprit rebelle, démocratique et un peu marginal du film renvoie à l'esprit rebelle qui a présidé à la fondation du FCIAT et continue d'inspirer ses animateurs. Le film d'Éric Morin est peut-être celui que Godard voulait faire en venant en Abitibi, mais l'héroïne qui quitte la région à la fin pour «voir le monde» y reviendrait aujourd'hui pour assister au FCIAT et aux autres festivals qui s'y déroulent et y attirent «le monde».

Le film de Morin est non seulement devenu un chronotope mais il contribue également à la «production de localité» qui est maintenant le corollaire de la globalisation. L'anthropologue indien Arjun Appadurai désigne par cette expression l'émergence d'espaces culturellement construits en réaction et en marge des territoires hégémoniques de la globalisation accélérée. Les festivals de cinéma se sont constitués comme des lieux de visibilité pour des cinémas subalternes et ont graduellement permis l'émergence de nouveaux réseaux de distribution et de légitimation des œuvres. En s'insérant de façon dynamique dans ces réseaux, le FCIAT s'est érigé en lieu de convergence et en pôle d'attraction; au lieu d'être une région excentrée de la vie culturelle nationale, l'Abitibi-Témiscamingue a maintenant une place distincte dans

---

<sup>9</sup> L'abbé Proulx fut l'invité du Festival en 1980.

<sup>10</sup> Dans une entrevue annonçant le FCIAT de 2013, Éric Morin et les autres artisans de son film utilisent cette expression et insistent sur l'importance du festival dans leur propre culture cinématographique.

<http://ici.radio-canada.ca/regions/abitibi/2013/10/27/001-festival-cinema-abitibi.shtml>



l'échange cinématographique international. Cette place repose évidemment sur des concessions et des compromis avec le mercantilisme que comporte le cinéma mais elle permet aussi la rencontre avec l'art venant de partout dans le monde :

J'insiste sur la localité parce que, au bout du compte, c'est là que résident nos archives vitales. Les localités—dans ce monde, et dans cette argumentation—sont des négociations temporaires entre diverses formes en circulation sur toute la planète. Elles ne sont pas des instances subordonnées du global, mais bien la preuve la plus irréfutable de sa réalité. (Appadurai, 2013, p. 90-91)

### Conclusion

Nous pensons avoir démontré que le FCIAT est devenu une institution mais qu'il a des traits qui le singularisent. Il s'agit d'un festival généraliste, non compétitif, d'attrait régional mais d'influence internationale, offrant sans discrimination des films divers tirés de plusieurs genres. Il occupe une place importante dans l'histoire des festivals de films au Québec, ayant été un des premiers festivals régionaux et ayant réussi malgré cette position marginale à créer un pôle dont le rayonnement est international est reconnu. L'effervescence qu'il a créée et maintenue a stimulé la production de plusieurs films dans la région par des cinéastes qui y vivent.

Le succès du FCIAT tient peut-être à une certaine nostalgie du cinéma, nostalgie spatiale plus que temporelle. La *Semaine du cinéma régional* qui avait précédé avait pour but de lutter contre l'exclusion des régions par l'industrie québécoise du cinéma, cette exclusion ou cette marginalisation s'exprimant non seulement par la production presque nulle mais aussi par la sortie plus tardive des films et par la rareté des films d'auteurs importants qui ne pouvaient parfois être vus que dans des projections de ciné-clubs peu fortunés. La *Semaine* donna une visibilité régionale aux cinémas régionaux et le FCIAT donna ensuite aux cinéphiles de la région une accessibilité non seulement aux films importants mais même souvent à leurs auteurs.

En déplaçant les films et leur lancement hors de lieux dominés par les Majors, le FCIAT créait une dynamique moins commerciale et plus citoyenne ou plus communautaire. Jusqu'à un certain point, il permettait de renouer avec l'esprit festif qu'était celui du cinéma à l'époque dominante de son attrait, avant que n'arrivent la télévision et plus tard les supports et les réseaux numériques. Robert Daudelin qui a dirigé la Cinémathèque québécoise pendant trois décennies (1972-2002) pense ainsi :

Au moment où le cinéma, bousculé par les récents virages technologiques, tente de garder la tête hors de l'eau – et que d'aucuns le disent déjà mort – ne serait-il pas opportun que les festivals du film retrouvent leur fonction d'origine et, tout en nous permettant de nous familiariser avec ce que les découvertes techniques nouvelles autorisent, nous aident à retrouver le chemin du spectacle cinématographique? (Daudelin, 2005)

Le FCIAT répond partiellement à ce souhait en rassemblant chaque année les cinéphiles auxquels il offre une sélection distincte comportant des films du répertoire international et de la production québécoise auxquels il ajoute les réalisations régionales conçues dans la mouvance du festival et connues grâce à lui. Le prestige qu'il a acquis dans l'activité culturelle de la région est devenu le principal levier de l'attrait du cinéma, et permet par ailleurs d'organiser la pérennité de la culture et même de la production régionale. La sortie du film *Chasse au Godard...* (2013) et son regard rétrospectif ne sont donc pas si fortuits qu'il peut sembler. Première fiction «régionale» tournée depuis les débuts du FCIAT, le film d'Éric Morin renvoie, malgré ses maladresses, aux événements et aux personnages d'une controverse qui fut importante dans la gestation d'une production et d'une diffusion régionale dont le FCIAT est devenu l'Institution. Le film de Morin rappelle non seulement les événements de cette époque, mais rend aussi hommage au cinéma marginal mais pertinent tourné dans les régions par ceux qui en connaissent la réalité. Un peu brouillon mais également assez rebelle, il rappelle l'esprit d'une époque dont les poussées libertaires ont contribué à la création et l'ancrage de rencontres où se perpétue une certaine idée d'un cinéma libre.

Du festival musical d'Aldeburgh en Angleterre, l'historien Michel Rapoport dit que ses fondateurs ont évolué «de l'invention d'une tradition à une tradition de l'invention». (Rapoport, 2013, p. 219) Cette expression conviendrait assez bien au FCIAT et il sera intéressant de poursuivre son histoire au milieu des perturbations sismiques provoquées par l'essor fulgurant de la culture numérique. Le sort du cinéma en salle est maintenant l'objet de sérieuses inquiétudes parce que les films sont maintenant distribués et regardés au moyen des techniques qu'on appelle «mobiles». Pourtant les festivals continuent d'attirer les cinéphiles dans des contextes événementiels où les créateurs et les spectateurs viennent à la rencontre des films de façon réelle plutôt que virtuelle. Ces paradoxes feront partie de l'histoire prochaine, mais les historiens devront tenir compte non seulement de l'histoire factuelle des événements mais aussi de leur représentation dans la fiction cinématographique qui peut rappeler les conditions subjectives de leur apparition.

## Bibliographie

- Appadurai, Arjun, *Condition de l'homme global*, Payot, Paris, 2013.
- Baillargeon, Stéphane, «La fièvre de l'hyperfestif», *Le Devoir*, Montréal, 25 juin 2005.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (trad. de D. Olivier).
- Dagen, Philippe, et Franck Nouchi, «Jean-Luc Godard : 'Le cinéma, c'est un oubli de la Réalité'», *Le Monde*, Paris, 11 juin 2014, p. 1.  
([http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/11/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite\\_4435782\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/06/11/jean-luc-godard-le-cinema-c-est-un-oubli-de-la-realite_4435782_3246.html)), consulté le 10 novembre 2014.
- Daudelin, Robert, «Un, deux, trois festivals...», *24 Images*, No 125, 2005-2006, p. 6.
- Di Chiara, Francesco, et Valentina Re, "Film Festival/Film History: The Impact of Film Festivals on Cinema Historiography. *Il cinema ritrovato and beyond*", *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, vol. 21, n° 2-3, 2011, p.150-151. <http://id.erudit.org/iderudit/1005587ar> DOI: 10.7202/1005587ar
- Fléchet, Anaïs, et al. (dir.), *Une histoire des festivals XXe- XXIe siècles*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2013.
- Festival de musique émergente en Abitibi-Témiscamingue : <http://www.fmeat.org/>
- Foullant, Éric, «Révolution tranquille», *24 Images*, 31 octobre 2013  
(<http://revue24images.com/critics-article-detail/1629>). Site consulté le 24 janvier 2015.
- Goetschel, Pascale, et Patricia Hidirolou, «Le festival, objet d'histoire», dans Fléchet et al., p. 11.
- Lapierre, Laurent et Jacqueline Cardinal, «Jacques Matte et le Festival du cinéma international en Abitibi-Témiscamingue (2003)», Centre de cas, HEC Montréal, 2003, Document no 9 40 2003 027.
- Lapierre, Laurent et Nicole Bonenfant, «Jacques Matte et le Festival du cinéma

- international en Abitibi-Témiscamingue», Centre de cas, HEC Montréal, 1995, Document n° 9 40 1995 043.
- Loiselle, Marie-Claude, «Interroger les fantômes de l'histoire», *24 Images*, No 168, septembre 2014, p. 16
- Moine, Caroline, «Les festivals artistiques de la guerre froide : quel rôle dans le renouveau de l'espace culturel européen ? (années 1940-60)», dans Fléchet et al., p. 52. Caroline Moine est l'une des animatrices du projet *European Film Festival* (<http://www.chcsc.uvsq.fr/european-film-festival-eff--166202.kjsp?RH=130624029083>)
- Ory, Pascal, «Qu'est-ce qu'un festival? Une réponse par l'histoire», dans Fléchet et al., p. 32.
- Poirrier, Philippe, «Introduction : Les festivals en Europe, XIXe-XXIe siècles, une histoire en construction », dans [http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals\\_societes/P\\_Poirrier\\_intro.html](http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Poirrier_intro.html); consulté le 14 septembre 2014.
- Rapoport, Michel, «Le festival d'Aldeburgh et Benjamin Britten», dans Fléchet et al., p. 219.