

Le cinéma de fiction de Gilles Groulx Sans descendance apparente

Richard Brouillette

Number 166, March–April 2014

50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71183ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brouillette, R. (2014). Le cinéma de fiction de Gilles Groulx : sans descendance apparente. *24 images*, (166), 28–31.

LE CINÉMA DE FICTION DE GILLES GROULX

Sans descendance apparente

par Richard Brouillette

INDÉNIABLEMENT, *LE CHAT DANS LE SAC* ET *À TOUT PRENDRE* ONT EU UN IMPACT MAJEUR DANS MA VIE. Agissant comme de véritables révélateurs, alors que je sortais à peine de l'adolescence (si tant est que j'en sois jamais sorti), ces films m'ont dessillé les yeux et ont complètement bouleversé ma vision du cinéma et de la vie, ouvrant devant moi un nouveau champ des possibles.



Paul-Marie Lapointe et Claude Godbout dans *LE CHAT DANS LE SAC*

Si ces deux films m'ont autant marqué, c'est bien sûr d'abord parce qu'ils se démarquaient brillamment au plan formel, manifestant un sens de la liberté et de l'inventivité absolument extraordinaire et exaltant. Mais au-delà de cette considération, c'est aussi parce qu'il s'agit de deux films forts qui traitent de la question identitaire. Et comme à cette époque de ma prime jeunesse, je me cherchais tout autant que Claude Godbout (« *Je suis Canadien français, donc je m'cherche.* ») et que j'hésitais à choisir ma voie et à me définir comme personne, tout comme Claude Jutra devant son miroir (avec cette galerie de personnages qui l'habitent et dont il veut se débarrasser), les deux films ont trouvé une résonance particulière en moi.

La quête identitaire d'*À tout prendre* est avant tout introspective et autobiographique. Les questionnements sur la fin de

la jeunesse, sur la relation amoureuse, sur la place de l'individu dans le couple, sur l'angoisse de la paternité, sur le sens même de la vie, ainsi que les confessions/assomptions de Claude sur son homosexualité et de Johanne sur son adoption, sont tous très personnels, le réalisateur cherchant à tracer un bilan de sa vie pour mieux s'orienter. D'ailleurs, Jutra écrivait : « Ce film n'est pas un testament, c'est un concours d'entrée, un rite de passage, une initiation. Une cérémonie sur la place pour conjurer mes démons personnels. Cela se doit d'être public comme une culpé, comme un sacrifice mystique, comme une prise de possession, où le rythme et la danse permettent la transe. »¹

Bien qu'il soit hasardeux de chercher à comparer les deux films, *Le chat dans le sac* procède, quant à lui, d'une démarche résolument politique, tournée vers la communauté (« Ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de

certain milieux de jeunes au Canada français. »). Et c'est cet aspect politique qui le rend plus important à mes yeux – non pas au sens cinématographique, mais au niveau de sa portée sociale et de l'influence qu'il a eue sur mon parcours. Le questionnement identitaire et le déchirement amoureux des personnages s'y posent plutôt vis-à-vis de la société qu'en vase clos (d'une certaine façon, c'est une forme de prélude à *Entre tu et vous*) et, cela, même si le film demeure marqué par l'existentialisme. Ainsi, après des semaines de tergiversation et d'inaction, pendant lesquelles il affirme « je n'ai pas de vie réelle, je n'ai que des idées », Claude déclare : « Maintenant je sais ce qu'est une forêt, un champ, une rivière parce que je me suis éprouvé dans l'acte de les saisir. [...] Je ne fais presque rien, mais je sais pourquoi j'le fais. Maintenant j'vais pouvoir commencer à partir de rien. » Mais, encore une fois, cet existentialisme est intrinsèquement lié à un devenir politique et semble déboucher sur une assomption, qui s'inscrit en rupture avec la léthargie d'un peuple accablé sous le poids du doute et de l'hésitation (« qui hésite se perd », rappellent Barbara et, ultimement, Michel Lamothe dans le titre d'un de ses films »).

Aussi, quoique *À tout prendre* laisse aussi entrevoir un désir de faire bouger les choses (suite à sa rupture, Claude Jutra dit en voix off : « Maintenant, il faut passer à autre chose », sur l'image d'un graffiti « Québec libre ! »), il n'en demeure pas moins qu'il ne s'agit là que d'un clin d'œil – du même type, d'ailleurs, que la couverture du magazine Maclean's dans *Le chat...* qui arbore une photo de Johanne Harrelle avec la manchette « Pourquoi pas des films canadiens dans nos cinémas ? ». Certes, dans son film, Claude Jutra met en scène son idylle avec une femme noire et y avoue timidement (« Je ne dis pas oui, je ne dis pas non ») son intérêt pour les garçons – deux choses absolument taboues et inédites à l'époque, qui confèrent à son œuvre un certain aspect politique. Il défonce les portes de la bienséance petite-bourgeoise catholique, et son film est en cela libérateur. Mais *À tout prendre* est-il pour autant un *film politique* ? Et d'abord, qu'est-ce donc qu'un film politique ?

LA DOUBLE PROMESSE DU CHAT DANS LE SAC

J'ai déjà tenté, tellement qu'ellemment, de répondre à cette question dans un article précédent², où j'établissais une distinction entre le cinéma sociologique et le cinéma politique : « Le premier se contente d'exposer des faits sociaux et, essentiellement, se limite au constat. Même si souvent il incite à la réflexion, son but n'est pas tant d'appeler le spectateur à l'action et de provoquer des remous sociaux, que d'agir comme révélateur d'une certaine réalité sociale. Tandis que le second se fixe clairement pour mission de transformer la société ou, à tout le moins, d'amener le spectateur à remettre en question l'ordre établi et la pensée dominante. » En ce sens, *À tout prendre* n'est pas vraiment un film politique (ni même sociologique d'ailleurs, c'est un film véritablement personnel), tandis que *Le chat dans le sac* l'est indéniablement.

Où est l'engagement politique et formel qu'on retrouve pourtant bien dans le cinéma documentaire ? [...] La société québécoise elle-même a depuis longtemps dépassé en termes de vision, d'élan et d'inspiration notre cinéma de fiction.

D'abord, la forme même du dialogue dans le film de Groulx relève de la dialectique. C'est en bonne partie au moyen de cette dialectique (qui se poursuit souvent en *voix off*) que les personnages de Claude et de Barbara se définissent, prennent corps, révèlent leurs idées et leurs idéaux et, ultimement, se transforment. De toute évidence, Groulx était déjà fortement influencé par la pensée de Bertolt Brecht (en fait, toute son œuvre fictionnelle sera traversée par les idées du dramaturge). Et il n'est pas fortuit qu'il soit cité dans le film (Barbara, qui répète *Maître Puntila et son valet Matti*, dit d'ailleurs à Claude : « Tu vas voir que le théâtre a changé. »). À travers cette dialectique, mais également par la mise en scène et le montage, Groulx reprend à sa façon la forme épique de Brecht et son principe de distanciation (*Verfremdungseffekt*) afin de « faire du spectateur un observateur critique », en « éveillant son activité » pour « lui arracher des jugements », principes qu'il poussera beaucoup plus loin dans ses films subséquents. Il y a aussi ces deux « leçons de journalisme » avec Paul-Marie Lapointe et Jean V. Dufresne qui participent du même principe dialectique. Je dois l'avouer, j'ai vu un nombre incalculable de fois *Le chat...* et, à chaque fois, ma perception et mes conclusions s'avéraient différentes. Parfois je prenais le parti de Claude, parfois celui de Barbara, parfois aussi celui des journalistes. Cependant, ce n'était pas par catharsis, comme dans le théâtre aristotélicien, mais bien par positionnement idéologique.

En ce sens, *Le chat...* se révèle porteur d'une double promesse. La promesse d'une jeunesse québécoise qui entend secouer l'immobilisme d'un peuple embourbé dans les sables mouvants de la tergiversation et qui se déclare prête à « commencer à partir de rien ». Et la promesse d'un cinéaste qui, plus que jamais, fait la démonstration de son engagement politique, tant au niveau du contenu que de la forme cinématographique. Car Groulx, comme ses maîtres à penser Vertov et Vigo, est persuadé qu'un film politique ne peut pas emprunter les formes du cinéma bourgeois. Il répond ainsi à l'exhortation de Vertov qui, dans son manifeste, appelait à « fuir les doucereux enlacements de la romance, le poison du roman psychologique, l'étreinte du théâtre de l'amant ». Et il remplira d'ailleurs avec conviction et courage cette deuxième promesse, jusqu'à son tragique accident, en 1981, sur le chemin des Patriotes.

Bien entendu, Groulx, qui avait connu diverses formes de censure lors de la réalisation de ses films précédents, marchait sur des œufs. D'autant plus qu'il avait déjà eu le culot de faire son film en cachette (la commande, rappelons-le, était de réaliser un court métrage dramatique – une demi-heure télé – ayant pour thématique l'hiver). Aussi, les positions politiques, et plus particulièrement nationalistes, de Claude ne sont pas très fermes, restent imprécises et s'affichent souvent de façon détournée (comme, par exemple, en citant le *Plaidoyer contre la censure* de Maurice Garçon et *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon ou, encore, des statistiques sur les inégalités entre Canadiens



LAURENTIE de Mathieu Denis et Simon Lavoie

français et Canadiens anglais). Mais il est également vrai que cela faisait partie du personnage de Claude, tel que l'imaginait Groulx. Ce dernier, qui allait devoir compter sur l'improvisation, cherchait un jeune homme «émotivement impliqué, mais pas tout à fait engagé non plus. [...] C'est là que Claude Godbout est arrivé : un émotif pur, pas du tout sûr de lui, sensibilisé à la question nationaliste, mais qui évitait d'y penser, se disant qu'il n'y pouvait rien ; il essayait de s'éparpiller dans le théâtre» (ce qui est assez ironique, vous en conviendrez, du fait qu'au cours du film, il accuse Barbara de perdre son temps au théâtre et de s'agiter en vain). Cette irrésolution de Claude était, en effet, emblématique de tout un peuple qui n'arrivait pas à s'assumer, mais qui commençait à prendre la mesure de ses moyens, suffisamment du moins pour envisager de passer à l'action : le RIN venait d'être fondé et le FLQ pillait les casernes militaires, comme on l'apprend justement dans le film à travers les actualités (Claude commentera d'ailleurs : «Voici le caractère nouveau de la nation, c'est parfaitement logique. Je suis surpris de ne même pas deviner les types qui ont fait ça.»).

Ce qui nous amène à parler d'un élément clef du cinéma de Gilles Groulx : la présence constante des actualités qui entretiennent, en quelque sorte, un dialogue avec les personnages et servent de jalons contextuels ou, plutôt, d'arrimages politiques. Dans *Le chat...*, elles sont très nombreuses ; si nombreuses, en fait, qu'elles provoquent une chicane de couple, lors d'une visite de Barbara à la campagne ! Beaucoup concernent la laïcisation de l'instruction publique et le «Bill 60», adopté par le parti Libéral, suite au rapport Parent. Il va sans dire que le choix des actualités présentes dans le film constitue en lui-même une prise

de position. Mais, de son propre aveu, Groulx aurait souhaité aller beaucoup plus loin : «J'aurais préféré que *Le chat dans le sac* soit davantage ancré dans les événements mais, à cause des circonstances, ce n'était pas possible : faire à l'ONF un film avec un très petit budget – un film plus ou moins déguisé – et en même temps faire un film qui corresponde complètement à mes aspirations. J'avais toujours rêvé que mon premier long métrage soit un film d'événements, qui se passe entièrement dans la rue.»

Aujourd'hui on croit rêver en lisant ces lignes. Qui donc de nos contemporains pourrait se réclamer de l'héritage de Groulx ? Qui donc serait à même de reprendre à son compte cette «double promesse» que recelait *Le chat...* ? Certes, la première partie semble à nouveau s'accomplir, avec ce formidable mouvement social initié par les étudiants, dont le «Printemps érable» n'est probablement que l'épiphénomène le plus visible. Mais où sont les cinéastes pour la mettre en images, pour la mettre en scène de façon critique et dialectique ? Où est l'engagement politique et formel qu'on retrouve pourtant bien dans le cinéma documentaire ? Malheureusement, le cinéma de fiction québécois – du moins celui qualifié «d'auteur» – s'est embourbé dans la vase bitumineuse du cinéma socio-psychologique où, drapé avec orgueil dans le linceul d'un morne et vain formalisme, il se momifie, loin de tout sauf de son propre reflet dans l'eau croupie. La société québécoise elle-même a depuis longtemps dépassé en termes de vision, d'élan et d'inspiration notre cinéma de fiction. Impossible de trouver là le moindre projet politique, ni même l'ombre d'une âme combative qui apporte ses lumières, qui formule des propositions transformatrices.

LE RÈGNE DU « NÉOVÉRISME » PESSIMISTE

On a beaucoup comparé *Le chat...* à *Laurentie*, de Mathieu Denis et Simon Lavoie (*La jetée*, *Voir*, *Le 7^e*, *Ciné-Bulles*, etc.), certains allant jusqu'à prétendre que c'était « *Le chat dans le sac* de sa génération », sous prétexte qu'il abordait la question identitaire avec la même force d'impact que le film de Groulx. Certes, j'en conviens, il s'agit de deux films qui portent sur les relations entre francophones et anglophones et sur l'apathie du peuple québécois, paralysé par l'indécision. Mais, alors que le premier provoque l'éveil et l'exaltation, le second nous livre à l'endormissement et à la morosité; l'un, qui se termine de façon ouverte et optimiste, nous enjoint de passer à l'action, l'autre se referme sur l'absurde de la façon la plus pessimiste qui soit et nous laisse abattus; l'un défonce les portes du conservatisme formel ambiant, l'autre, semé de métaphores simplistes, se complait et se traîne dans un formalisme creux et emphatique, à la mode dans l'intelligentsia festivalière; l'un est foisonnant de débats dialectiques et d'idées, l'autre est d'une vacuité et d'une platitude consternantes.

Mathieu Denis déclarait en entrevue que l'utilisation du plan séquence à travers tout le film lui conférait « une espèce d'objectivité humaniste », puisque le spectateur « est libre de laisser aller son regard là où il le souhaite, quand il le souhaite », ce qui « permet de [s']attarder à des aspects plus profonds [des] personnages que leur simple fonction narrative dans le récit »³ et, ainsi, « permet de voir se déployer à l'écran des moments en apparence banals [...], mais qui donnent pourtant aux personnages leur dimension véritablement humaine. » L'idée n'est pas mauvaise en elle-même, je suis moi-même un contemplatif invétéré. J'adore les documentaires de Sharon Lockhart et de Wang Bing, par exemple. Sauf que dans ce cas précis, j'ai l'impression qu'on m'invite à promener mon regard sur un terrain vague. Non pas parce que l'action est réduite à sa plus simple expression, mais parce qu'il ne se passe *vraiment* rien. J'ai beau chercher, je ne trouve pas l'humanité dont parle Mathieu Denis. En fait, si *Laurentie* est emblématique d'une chose, ce n'est pas de la génération actuelle ou de la société québécoise dans son ensemble, mais de son cinéma de fiction.

Car, en ces jours mornes, c'est le règne quasi absolu du « néovérisme » pessimiste, où les personnages sont écrasés par un déterminisme social impossible à secouer, dont il est impossible de s'échapper, d'où aucune

révolte ne surgit. Qui plus est, au niveau formel, une grande partie des cinéastes de cette « nouvelle vague à l'âme » s'enferme dans le même carcan sans horizons auquel ils clouent leurs personnages, dans cette esthétique scandinave dégradée, dévoyée, qui ne porte rien en elle que la désolation la plus amère et qui est trop mièvre pour pouvoir se mesurer à la tragédie (combat de l'homme contre son destin ou, version camusienne, contre l'absurde, qui donne toute sa profondeur philosophique à certains films suédois ou danois). « Ces films dont la profondeur n'est qu'une surface », pour citer Simon Galiero, et qui démontrent « un intérêt non pas pour les personnages, pour la matière humaine concrète, mais bien plutôt pour leur pure fonction victimaire, si nécessaire au spectacle usiné de notre désolation contemporaine de bien nantis »⁴, rabâchent sans cesse les mêmes thèmes dramatiques défaitistes de l'anéantissement et de l'aplatissement, qui se déclinent invariablement dans la catastrophe (mort, maladie, etc.).

C'est le grand chœur de la délectation morose qui chante à l'unisson – ou presque. Au moins, le collectif *Épopée* (qui se décrit comme « un groupe d'action en cinéma »), lui, nous donne à voir du vivant, de la chair vraie, qui n'a rien d'emprunté ni d'affecté. C'est une des rares lumières dans cette grande noirceur du factice et de la vacuité. Heureusement, il y a en a d'autres encore, qui, sans pour autant donner dans le politique, se gardent d'adopter cette esthétique exsangue, supposément novatrice mais participant essentiellement d'un nouveau conformisme. Car, c'est bien là le problème: s'il n'y avait qu'un petit nombre de films ou de cinéastes qui adoptaient ces codes, on ne saurait y trouver matière à reproche, mais c'est cet effet de mode, ternissant tout sur son passage, qui asphyxie notre cinématographie.

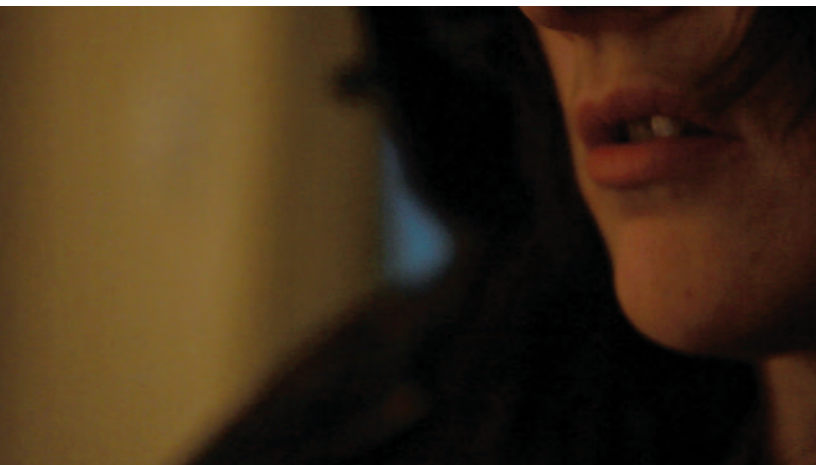
Espérons donc qu'un jour, enfin, des cinéastes d'ici aient le courage de reprendre le flambeau de Groulx pour créer un cinéma vrai, libre, audacieux, politique, critique et transformateur. 🇩🇪

1. Manifeste de Claude Jutra: <http://bit.ly/1mxQNY5>

2. « Notes sur la nouvelle vague à l'âme québécoise », *24 images* n° 158, septembre 2012, p. 17-18.

3. « Maintenir le déséquilibre: rencontre avec Simon Lavoie et Mathieu Denis », propos recueillis par Philippe Gendreau, *Liberté* n° 297, automne 2012, p. 54-59.

4. « Du cinéma d'auteur et du "renouveau" dans le cinéma québécois », *Liberté* n° 299, printemps 2013, p. 27 à 29.



Deux épisodes du collectif *ÉPOPÉE*