

Éthique de la séduction, séduction de l'esthétique

Philippe Gajan

Number 111, Summer 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24634ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

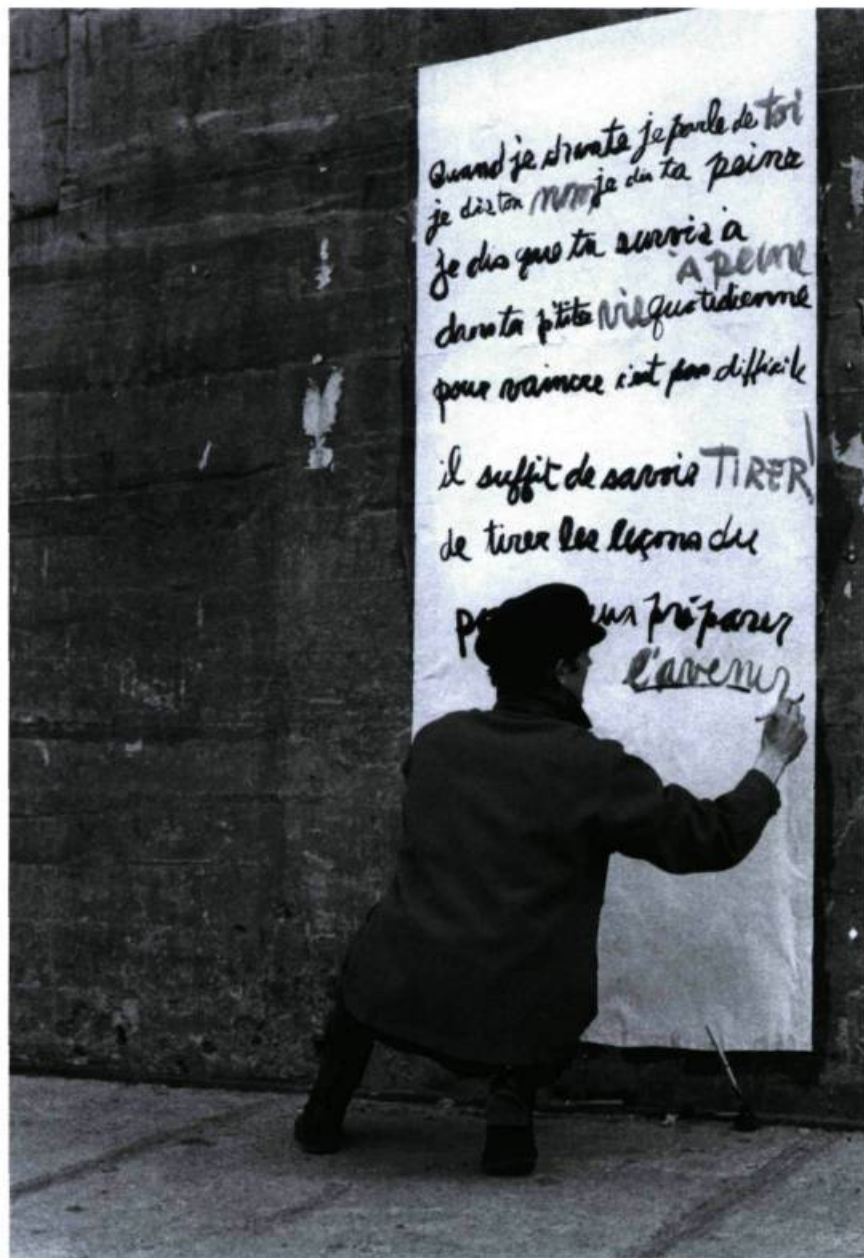
[Explore this journal](#)

Cite this article

Gajan, P. (2002). Éthique de la séduction, séduction de l'esthétique. *24 images*, (111), 36–40.

LE CINÉMA DE GILLES GROULX

PAR PHILIPPE GAJAN



Georges Dor dans *Où êtes-vous donc?* (1968).

ONF/JACQUES KASMA

Événement majeur s'il en est, la sortie conjointe du documentaire de Denis Chouinard, *Voir Gilles Groulx*, et du coffret de La collection Mémoire de l'ONF, *L'intégrale de l'œuvre de Gilles Groulx* (sans compter la rétrospective de la Cinémathèque québécoise), vient à point nommé souligner l'urgence toujours renouvelée de s'immerger dans cette œuvre lumineuse de par sa cohérence, sa puissance et son audace. Événement majeur qui, contrairement à la batterie d'hommages habituels qui vient rappeler les bienfaits de se « plonger en histoire », s'offre comme une tentative contemporaine et déterminée de dire l'importance pour le Québec et pour le cinéma de relever la tête (peut-être même de la sortir du sac). « Visiter », « prendre rendez-vous avec » l'œuvre de Gilles Groulx en 2002, c'est dans un premier temps délaissier tout ce qui se fait aujourd'hui pour retrouver la conviction qu'un cinéma « de conscience », beau et fort à la fois, est encore possible et qu'il se doit d'exister. La leçon de Groulx est plus que jamais vivante.



Gilles Groulx, au centre, sur le tournage de *Entre tu et vous* (1969).

«Je montre des images que j'ai choisies, éclairées comme je l'ai voulu, je veux tout ce qui est à l'écran — et chacun de mes films a été fait de cette façon, pas un seul plan que je n'ai pas pensé. J'ai appris à travailler ainsi, parce que je suis égoïste, parce que je suis orgueilleux probablement aussi. Mais ça me va tout à fait bien, je ne me sens pas mal à l'aise, c'est un privilège de l'homme, il m'échoit, je m'en sers. Sans le cinéma je serais malheureux, ma vie serait réduite de moitié.»

G. Groulx, coffret 1, p. 45.
Objectif 64, oct.-nov. 1964.

«... le cinéma c'est à la fois création, observation, questionnement et obstination, beaucoup d'obstination.»

G. Groulx, coffret 1, p. 45.

Un cinéma contemporain

La moindre des qualités de cette œuvre n'est certes pas d'être toujours et encore d'actualité. Et de fait, ce n'est pas sans surprise, lorsqu'on aborde ce corpus imposant (pour ce qui est de l'histoire et de la qualité plus que de la quantité), que l'on s'aperçoit de sa résonance avec les grandes questions contemporaines. Mieux, cette résonance continue de s'appliquer à la fois au cinéma, à sa pertinence dans notre monde, à ses modes de production, de diffusion, et à la société, au politique et au social. Car on sait que pour Gilles Groulx cinéma et société étaient indissolublement liés. Il n'a cessé de le montrer, de le prouver et... de le dire:

«Rechercher le sens des problèmes de notre cinéma, c'est savoir que notre inquiétude est non pas présumée artistique mais sociale, et définie pour nous comme accès à

l'expression de l'homme d'ici... C'est que, partant d'un inconnu (l'homme québécois), il y a trois équations au point d'arrivée: société, cinéma, art, posées implicitement.»

G. Groulx, coffret 1, p. 27.
Cahiers du cinéma, n° 176, mars 1966.

Un cinéma de réflexion, un cinéma politique

Le cinéma de Gilles Groulx posait (et continue encore à poser) des questions, il (le cinéma, comme Groulx lui-même) n'était pas là pour y répondre mais bien pour engendrer la réflexion, une réflexion à la fois dense et ample, une réflexion portée par un discours mais aussi par la manière de l'amener, autrement dit par la forme. *Première question sur le bonheur*, premier opus d'une trilogie qui devait, hélas, s'arrêter avec le deuxième volet, *Au pays de Zom*, est exemplaire à ce sujet. Ce documentaire produit dans le cadre d'une entente Mexique-Canada, empruntait une mise en scène révolutionnaire — l'écoute, par les paysans *communeros*, d'un enregistrement révélant le point de vue des petits propriétaires, les caciques, opposés à la réforme agraire, permet aux premiers de réagir point par point à ce qu'ils entendent, de rétablir la «vérité» — pour devenir à la fois instrument de combat sur le terrain et instrument de réflexion sur la relativité du bonheur pour le spectateur québécois. Cela illustre bien la dialectique entre fond et forme, entre éthique et esthétique, qui n'a cessé d'animer le cheminement de Gilles Groulx. Son combat était double: il cherchait à investir une société et il était en quête d'une forme artistique qu'il lui fallait inventer film après film pour l'assujettir à ses visées. Réflexion sur la société, réflexion sur le cinéma... afin de provoquer une réflexion chez le spectateur, comme prolongement naturel de l'acte de voir un film qui se refuserait à être une parenthèse dans le temps et l'espace, sans cause et sans conséquence.



Barbara Ulrich dans *Le chat dans le sac* (1964).



Gaston Lepage et Joseph Rouleau dans *Au pays de Zom* (1982), dernier film de Gilles Groulx.

Un film rêvé qu'on aimerait toujours voir accompagné des mots de Gilles Groulx sur la seule voie valable à son avis pour aborder le cinéma:

«...un cinéma qui rapporte, commente et juge une société, des événements, un cinéma qui est agréable pour soi et qui est utile pour les autres.» G. Groulx, coffret 1, p. 34.
Objectif 64.

Plaisir de l'auteur et intérêt du spectateur. Marxiste par ses idées et ses thèmes (l'exploitation, l'aliénation, la critique du capitalisme et de la société de consommation) et brechtien dans sa manière de concevoir un art ouvert en dialogue avec sa société («Je ne considère pas le cinéma comme un spectacle, pour moi c'est un moyen de réflexion.» Groulx, coffret 1, p. 46), Gilles Groulx a réussi ce tour de force de ne jamais se disperser dans sa quête d'un cinéma citoyen à la mesure de l'artiste engagé qu'il se voulait être.

«{...} un cinéma national authentique qui correspond à l'individualité des spectateurs, un cinéma qui est vu et répandu, c'est un outil de plus dont nous disposons pour nous interroger.» G. Groulx, coffret 1, p. 42.
Objectif 64.

Difficile de ne pas penser au *Chat dans le sac* lorsqu'on lit cet acte de foi. Chaque film de Groulx était en soi un manifeste, comme chacune des paroles qu'il a prononcées sur ou au sujet de ses films. À une pensée d'une grande cohérence dans sa diversité, d'une grande précision dans son énoncé sociopolitique répondait une œuvre de même qualité, toujours en devenir, jamais dépassée ou du passé.

Un cinéma du regard, un cinéma d'auteur

Il n'est donc peut-être pas si exagéré de dire que chacun de ses films a marqué l'histoire d'une pierre blanche. *Les raquetteurs* qu'il cosigna avec Michel Brault est aujourd'hui considéré comme l'acte de naissance du cinéma direct. Lorsqu'on voit ce film, il est assez facile de comprendre ce qu'il a changé dans la manière de faire du documentaire, du cinéma ou tout simplement d'observer la société.

Avant *Les raquetteurs* on portait un regard objectif sur un réel mis en scène; après ce coup de maître la subjectivité a basculé du côté du regard — celui qui voit, et du montage — celui qui choisit, un choix à assumer et surtout à montrer, à offrir comme une piste à suivre éventuellement. Invité par Claude Jutra en 1977 à Radio-Québec dans le cadre de l'émission *Cinéma ONF* à commenter cette expérience, Groulx a expliqué qu'une autre équipe aurait probablement demandé aux raquetteurs de se placer sur la neige pour les besoins du tournage (un exemple de réel mis en scène) alors que Brault et lui préférèrent les filmer sur l'asphalte, là où les concurrents se trouvaient pour gagner du temps (il s'agissait de gagner une course, non pas d'afficher un quelconque folklore). Garder cette séquence comme conserver au montage certains regards adressés à la caméra, filmer caméra à l'épaule, toutes ces décisions et bien d'autres illustraient l'incroyable vent de changement qui animait ce tournage. Un tournage à la mesure des bouleversements en cours dans la société du Québec ou d'ailleurs. Quand Jean Rouch, ravi, vit ce film pour la première fois, il insista sur la communauté de points de vue qui le reliait aux cinéastes des *Raquetteurs*. Les cinémas nationaux venaient de naître. Et c'est sans doute par là que pourrait débiter une histoire du cinéma d'auteur au Québec, une histoire de regards finalement, un cinéma au-delà de l'enregistrement, au-delà du témoignage.

Un cinéma du réel, un cinéma de la séduction

Gilles Groulx est un des grands monteurs de ce premier siècle de cinéma. C'est d'ailleurs comme monteur à Radio-Canada qu'il entre «en cinéma», puis à l'ONF bien qu'il faille probablement faire remonter la genèse de son art aux relations qu'il noua avec les signataires du *Refus global* comme le montre *Voir Gilles Groulx*. De façon assez superficielle, il serait plutôt facile de le mettre en relation avec l'école russe pour laquelle le film se faisait au montage. Mais il est peut-être plus juste de préciser que l'un des rares cinéastes québécois à avoir assumé le montage de ses films (à tel point qu'il refusa de signer un *Normétal* mutilé justement au montage) possédait une vision bien plus vaste que les aspects techniques du montage image. Gilles Groulx, d'une certaine façon «monte» le réel et ce, dès le départ, dans sa manière de l'appréhender. Qu'il aborde le hockey et sa charge mythologique dans *Un jeu si simple*, orchestrant une

Voir Gilles Groulx

de Denis Chouinard

VOIR...

TOUTE AFFAIRE CESSANTE

PAR PHILIPPE GAJAN

De ce documentaire, on aime le titre, Voir et non pas revoir. Il dit bien ce qu'il a à dire. On aime aussi le ton, sobre, absolument pas affecté, son montage, intelligent et alerte, les gens qui s'y côtoient, Barbara Ulrich et Bernard Gosselin en tête, les caméos savoureux car égaux à eux-mêmes (Denys Arcand et Pierre Falardeau) et enfin, et surtout, la façon dont il remplit la mission qu'il semble s'être imposée: donner envie de voir l'œuvre de Gilles Groulx, aujourd'hui, maintenant, toute affaire cessante. Toute l'œuvre, pas un extrait, pour s'y plonger, en s'en voulant de ne pas l'avoir fait avant ou plus souvent.

Le pari était singulier: sept ans après la mort du cinéaste, près de vingt ans après qu'un grave accident l'eut contraint à abandonner le cinéma — son dernier film date de 1982 —, l'œuvre de Groulx frise l'oubli alors qu'elle ne cesse d'être contemporaine. Pire peut-être, cette façon de faire du cinéma, libre et revendicatrice, ancrée dans une société et pourtant universelle, ne semble plus guère recueillir les faveurs du plus grand nombre, comme si au fil du temps cette œuvre s'était vu apposer l'étiquette «maladie contagieuse» ou «honteuse», c'est selon. À tel point qu'il est difficile de parler d'un héritage de Gilles Groulx aujourd'hui, à quelques rares exceptions près. Il y a donc urgence de ramener cette œuvre au jour, mission que Denis Chouinard assume

parfaitement, en évitant avec beaucoup d'élégance l'hommage nostalgique ou encore la dispersion. Son propos est clair, précis, habilement orchestré autour de montages d'entrevues et d'extraits de films, et enrichi de la présence de tous ceux qui comptent dans l'histoire du cinéma direct (du moins ceux qui ne sont pas décédés). Son film illustre aussi l'entrée du cinéma québécois dans la modernité, avec ses anecdotes, ses rires et surtout beaucoup de dignité.

Avec *Voir Gilles Groulx*, Denis Chouinard n'élève pas un monument à la mémoire de... car, après tout, si le cinéaste n'est plus, son œuvre, elle, est bien vivante. À la suite de Groulx, à la suite du cinéophile que Chouinard est et qui découvrit un jour sur les écrans de la Cinémathèque ses films comme l'envie de les montrer, en entier ou pour ce qu'ils représentent, *Voir Gilles Groulx* constitue une œuvre didactique dans le bon sens du terme, à la manière d'une introduction qui ne dévoile que ce qu'il est possible en si peu de temps, en si peu de mots ou d'images, et il est probable que tous devraient y trouver leur compte, néophytes ou admirateurs confirmés du cinéaste Groulx, d'autant plus que si Chouinard n'a heureusement pas tenté de faire du Groulx, il n'en a pas moins affirmé



Les raquetteurs (1958) de Gilles Groulx et Michel Brault.

sa présence, sa subjectivité. Documentaire de facture somme toute classique, au détriment d'un point de vue exhaustif ou d'une tentative d'analyse de l'œuvre vouée probablement à l'échec en raison de l'ampleur de la tâche, il a laissé parler ceux qui ont côtoyé l'homme, ceux qui ont probablement aimé ou admiré l'être humain, l'artiste ou le citoyen. Il a laissé voir quelques traces visuelles ou sonores d'une œuvre qui ne saurait se résumer à quelques mots, quelques histoires, quelques séquences. Entre portrait de l'homme et avant-goût de l'œuvre, *Voir Gilles Groulx* permet d'entrevoir l'une des démarches et l'un des corpus les plus stimulants du cinéma contemporain. ■

VOIR GILLES GROULX

Québec 2002. Ré.: Denis Chouinard. Avec Denys Arcand, Paule Baillargeon, Guy Borremans, Michel Brault, Marcel Carrière, Robert Daudelin, Georges Dor, Pierre Falardeau, Roger Frappier, Bernard Gosselin, Pierre Harel, Pierre Hébert, Jean-Marc Pottle, Barbara Ulrich et Thomas Vamos. 74 minutes, couleur-n. et b. Prod.: Carol Faucher, André Gladu. Dist.: ONE.

montée dramatique saisissante, ou qu'il filme l'actualité sociale dans *24 heures ou plus...*, la présentant comme un suspense dont le spectateur au bout du compte serait chargé du dénouement («ce film est un suspense car son dénouement dépend de nous tous»), le réel est le socle de son cinéma. Et si le réel est le socle et le cinéma l'outil dont il dispose, la séduction est la pierre angulaire de sa stratégie de conquête. Car dans ce cinéma, montage rime avec séduction («Le montage — vertu et tentation par excellence chez Groulx», dira Robert Daudelin, coffret 1, p. 6), séduction dont Gilles Groulx prendra peu à peu conscience. À son cinéma brillant, séduisant des débuts (que ceux qui en doutent jettent un œil sur les premières minutes de *Voir Miami...*, étourdissantes, époustouflantes), succè-

dent des films en prise directe sur la séduction. Il séduit tout d'abord en utilisant cette arme pour mieux la combattre, et c'est le cas de ses films-essais sur la séduction de la société de consommation, *Entre tu et vous* et *Où êtes-vous donc?*, puis en modifiant la forme de ses films afin de mieux la contenir. Séduction de la forme inhérente au cinéma face à la séduction de la société, on en revient toujours à la dialectique entre éthique et esthétique. C'est le pari notamment d'*Au pays de Zom*, qui travestit en film-opéra sa critique du capitalisme. Audacieux, surprenant, *Au pays de Zom* n'en est pas moins une réussite, certes moins connue que *Le chat dans le sac*, tant dans sa forme délicieusement ironique lorsqu'il s'agit de contredire les cartons en début de scène par la séquence suivante, que dans

son message. Monsieur Zom, le capitaliste, ment, se ment et finalement trouvera le bonheur en mourant sur scène, le film opposant alors sans cesse séduction et bonheur. Proche aussi bien du conte moral que de la fable bouffonne, *Au pays de Zom* illustre bien l'incroyable liberté du cinéaste, non seulement à faire évoluer son cinéma en fonction d'une adéquation de la forme et du contenu mais aussi en fonction d'une évolution de la place du cinéma dans la société. Cela rejoint le message qu'il avait voulu lancer lorsque *24 heures ou plus...*, sous le coup de la censure de décembre 1972 à juillet 1976, fut enfin libéré par l'ONF. À ce moment l'Office pouvait se permettre de diffuser un film qui ne présentait plus de « danger » dans le contexte de la société québécoise qui avait changé. Pourtant, le film n'a pas vieilli, il établit simplement un rapport différent au spectateur, rapport qui n'a cessé de se modifier avec le temps mais qui reste étonnamment actuel. Le discours de Michel Chartrand, « une histoire du syndicalisme qui n'est pas dans les livres d'histoire », ou encore l'aliénation de cette femme qui fait visiter un appartement littéralement enva-

hi par le bruit du trafic six jours sur sept nous parlent encore, mais d'une manière différente.

Cinéaste citoyen, artiste engagé, les mots les plus galvaudés, les plus flous, sont soudain investis d'une signification pleine lorsqu'il s'agit de Groulx. Son œuvre est en soi une définition de ces termes, comme un appel au spectateur à les définir à son tour. Laissons-lui le dernier mot:

« Un cinéaste au fond doit être fait de la même essence qu'un romancier: il cherche à s'exprimer à travers ce qui lui ressemble le plus. Un romancier ne peut pas se contenter de raconter une histoire; il faut qu'il se définisse, donc qu'il définisse ce dont il parle. Montrer n'est pas commenter, ce n'est pas juger non plus... les événements ne sont qu'un point de départ. »

G. Groulx, coffret 1, p. 44.
Objectif 64.

Le coffret DVD de La collection Mémoire de l'ONF

L'INTÉGRALE DE L'ŒUVRE DE GILLES GROULX

L'offensive de l'ONF sur l'œuvre de Gilles Groulx ne saurait occulter un autre fait majeur concomitant: ce coffret, particulièrement en DVD, est un événement dans le monde de l'édition québécoise. Outre, bien sûr, la mise à disposition exhaustive de l'œuvre elle-même (on y retrouve même *Les béritiers*, premières « traces » cinématographiques de l'auteur éditées en l'état par sa compagne Barbara Ulrich), il faut absolument relever les éléments propres à cette édition.

Commençons par l'intégration du documentaire de Denis Chouinard, *Voir Gilles Groulx*, qui témoigne d'un très beau travail d'accompagnement du projet accompli bien en amont par le producteur. C'est là la première leçon du coffret: pour offrir une œuvre, il faut penser l'écrin et *Voir Gilles Groulx*, en guise d'introduction, comme le choix de présenter *Voir Miami...* dans sa version non censurée (donc avec la séquence tournée à Cuba), montrent à quel point les initiateurs du projet se sont concentrés sur leur amour de l'œuvre plus que sur une quelconque idée un peu routinière de mise en valeur d'une collection. Il ne manquait donc plus que la version initiale de *Normétal*, mais on peut imaginer que cette version n'existe plus. Il ne nous reste donc plus qu'à rêver de la version de Groulx à partir du matériel qui a survécu. « Oui, *Normétal*, pour les quelques personnes qui

l'ont vu (et celles qui prendront la peine, ou le plaisir, de compléter arbitrairement le film), est un film de premier plan... » Michel Régnier, coffret 1, p. 9 (*Objectif* 61, mai 1961).

Autre facette d'un accompagnement réussi, les livrets: trois livrets de 64 pages, qui témoignent d'un très consciencieux et intelligent travail de recherche, et qui rassemblent des textes déjà publiés comme des inédits (de commande ou non), d'hier comme d'aujourd'hui. De très bonnes surprises, comme le texte de Michel Régnier cité ci-dessus, écrit en 1961 et qui démontre une très belle (et très libre) compréhension de l'œuvre à venir. Mais surtout, les textes signés par Groulx lui-même (ou bien sa parole retranscrite lors d'entrevues) montrent bien que les plus grands sont à plusieurs égards leurs meilleurs exégètes.

Enfin, et surtout selon moi, la meilleure surprise vient de l'inclusion d'émissions de télévision. Ce sont de petits bijoux télévisuels, doublement rares puisque les apparitions de Groulx au petit écran ne furent pas légion et que, bien sûr, ces émissions ne sont pas accessibles au public, qui viennent à point pour souligner la démarche de l'artiste. Il y a des moments d'anthologie, comme cette entrevue que Claude Jutra, animateur à Radio-Québec, a réalisée avec Gilles Groulx sur la genèse des *Raquetteurs*, mais aussi six brefs jalons pour éclairer 20 ans

de carrière comme... 20 ans de télévision. Venant de celui qui fut un critique virulent des médias et particulièrement de la télévision, c'est assez savoureux!

Certes, on pourrait souhaiter encore plus. Le très émouvant documentaire de Richard Brouillette, *Trop c'est assez*, seul document sur la vie du cinéaste après son accident en 1981, n'aurait pas déparé l'ensemble. Plus symptomatique, les films n'ont pas été divisés en chapitres, ce qui aurait rendu la navigation plus facile et plus agréable (d'autant plus que plusieurs des films de Gilles Groulx sont eux-mêmes divisés en chapitres). Est-ce par souci de respecter l'intégrité de l'œuvre? Si oui, il est dommage que cette décision vienne à l'encontre des possibilités qu'offrent les nouvelles technologies. Le DVD comme support (ou son futur équivalent, sans parler du DVD-ROM et de la promesse de l'interactivité) n'offre pas simplement la qualité du son et de l'image, reléguant la vidéocassette à l'état de pâle photocopie, il est surtout un nouvel outil encore à évaluer mais qui va assurément modifier l'approche du spectateur. On se surprend, ces petites galettes à la main, à vouloir tout embrasser, à sauter d'un film à l'autre, d'une séquence à une autre, à jouer avec la mémoire d'une image ou d'une sentence. L'œuvre, loin de pâtir de ce qui pourrait sembler un crime de lèse-majesté, n'en est que plus vivante. ■