

Aimez-vous la télévision? Les rendez-vous du cinéma québécois

Yves Rousseau

Number 70, May 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45231ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rousseau, Y. (1988). Aimez-vous la télévision? Les rendez-vous du cinéma québécois. *Québec français*, (70), 88–91.

Aimez-vous la télévision?

Les rendez-vous du cinéma québécois

Yves Rousseau



Dans le numéro 66 de *Québec français*, j'analysais le cru 1986 de la production cinématographique québécoise. La démonstration reposait sur la famille comme métaphore du cinéma local. Au vu du cru 1987, la comparaison tient toujours. S'y inscrivent les signes propres à toute famille, à tel point qu'on peut lire à travers le cinéma québécois et son évolution récente une histoire sociale de la famille québécoise depuis la révolution tranquille. Bien sûr, cette évolution n'est pas absolument synchrone, le cinéma étant presque toujours un peu en retard ou en avance sur le tissu social dont il est à la fois le reflet et le sujet réfléchissant.

Du nous au je

La situation devient plus complexe si l'on ajoute à la perspective sociale celle du nous, la perspective intime : celle du je. Le transfert des préoccupations du collectif à l'intime, de la montée du concept de liberté individuelle face aux libertés collectives, est la mutation la plus significative des dix dernières années et se transpose avec clarté dans le cinéma local.

Une grande partie de ce qui s'impressionne dans la caméra québécoise découle inévitablement du référendum, à ne pas tant considérer comme une victoire du non sur le oui que comme celle du je sur le nous. Qu'on ait voté pour le oui ou le non indiffère, nous avons tous, collectivement, voté pour le je. Nous voulons tous être uniques.

Comment la famille du cinéma vit-elle son trauma post-référendum ? Comme n'importe quelle famille normale, elle compense son manque de savoir-être par la conquête du savoir-faire. Elle s'achète un loft et le retape, passe ensuite chez Granada pour louer un téléviseur à écran géant avec un magnétoscope et ne fait pas beaucoup d'enfants, 1,5 par couple en moyenne. M'interrogeant sur cette moitié d'enfant, j'en suis venu à la conclusion que c'est une télévision, perçue comme un enfant qui ne fait que parler, n'écoute pas et qu'on peut faire taire à volonté.

Télévision, quand tu nous tiens

Le cinéma vit une relation trouble avec la télévision : complicité, crise, refus, prostitution et relents d'inceste. Adulée ou décriée, la télévision est une des mamelles qui nourrissent les cinéastes. Hors de l'ONF (et encore), il est à peu près impossible de faire un film professionnel sans promesse d'achat et de diffusion de la part d'un réseau de télévision. Conséquence inévitable sur l'esthétique du cinéma québécois : une bonne moitié des films vus aux derniers « Rendez-vous du cinéma québécois » relève de la télévision, de l'esthétique télévisuelle plus ou moins consciente.

Par esthétique télévisuelle j'entends, indépendamment de tout contenu, un certain type de cadrage en gros plans ; une profusion d'entrevues (des « têtes parlantes ») ; un montage fait en fonction des interruptions publicitaires ; une ligne narrative la plus simple possible afin de ne perdre aucun téléspectateur, même le plus distrait ; les effets stylistiques tels que les flashbacks, les ellipses et les temps morts sont bannis ou réduits au minimum ; l'érotisme, soigneusement gommé, et une profusion de sous-titres rappellent constamment à qui appartient la tête qui occupe l'écran. La bande sonore est gorgée de paroles et de musique car la télé, somme toute, n'est qu'un gros radio à images qui a horreur du silence et qui est en concurrence sonore avec d'autres appareils électriques : balayeuse, téléphone, phono du voisin... Les films québécois sont

donc pensés et fabriqués de manière à passer à la télé avec un minimum de perte de plus-value artistique. La génération de cinéastes qui travaille depuis les années 1960 est en général marquée par cette influence. Le parcours de Jacques Godbout de *IXE-13* (1971) à *En dernier recours* (1987), est à cet égard exemplaire.

Les cinéastes n'ont pas le choix, au cinéma ; celui qui finance le film a le dernier mot. Je demandais au producteur Éric Michel, responsable de la série « Américanité » à l'ONF, comment allait-on caser le film de Micheline Lanctôt, *la Poursuite du bonheur*, qui ne s'intègre pas dans une grille horaire standard avec sa durée de 75 minutes (En général, les courts métrages font dans les 25 minutes et les moyens métrages autour de 55 minutes, de manière à bien s'intégrer dans une programmation télévisuelle).

Le producteur répondit tout de go qu'on allait couper ça et là dans le film. Bref, les parties jugées non nécessaires seront guillotonnées alors qu'on aurait pu ajouter un court métrage en complément de programme pour boucler l'heure et demie.

La télévision étant une grande dévoreuse de documentaires, à peu près 50% de la production globale de 1987 (70 films, toutes durées confondues) y est consacrée : suivent les films de fiction narratifs (30%, dont une bonne part sont des documentaires qu'on fait fictionnaliser) et le reste se compose de films expérimentaux et d'animation (20%).



Les pollissons.

L'américanité

L'ONF nous offre cette année un gros morceau avec sa série sur « l'Américanité ». Des huit films prévus, nous en avons vu quatre. On donne carte blanche au cinéaste et on le laisse parcourir son Amérique avec, dans son sac et en arrière-pensée, *De la démocratie en Amérique* de Tocqueville, un des premiers penseurs de l'américanité. Le film de Micheline Lanctôt s'appelle *la Poursuite du bonheur*, terme enchâssé bien en haut de la constitution américaine. Elle promène sa caméra dans les banlieues pour voir quel genre de bonheur y est poursuivi par ses concitoyens. Il y est beaucoup question de qualité de vie, expression rendue caduque par l'utilisation abusive, tout le monde se réclamant de cette « qualité de vie », sans doute assimilée au bonheur, valeur-étalon qui n'a de sens que par l'accumulation forcenée des biens de consommation. Les églises sont devenues des bureaux d'architectes, des condos ou des universités : le discours publicitaire est devenu la poésie des masses contemporaines. On l'a compris, pour Lanctôt, l'américanité, c'est la consommation. Ici, l'espace, le fameux « espace américain » qui fait fantasmer les Français, est perçu comme espace commercial. Ici, le summum du bonheur semble être de ressembler au plus grand nombre possible. On nage en pleine tyrannie de la majorité. Il existe cependant des gens qui cherchent un bonheur autre que matériel. Lanctôt nous les montre écoutant un prêcheur hystérique, présenté comme philosophe par les sous-titres, qui débite un nombre

incalculable d'inepties à son troupeau docile. Dans la salle de cinéma les gens rient, de ce genre de rire nerveux qui sous-entend : « Ouf, je ne suis pas aussi épais que ça. » Il y a en effet un côté facile, un peu bâclé dans l'approche de Lanctôt qui consiste à faire défiler les symboles les plus kitch de la société américaine.

Si Micheline Lanctôt tourne autour de Montréal, Jean-Daniel Lafond nous propose un *Voyage au bout de la route*, itinéraire rectiligne, cap plein nord, vers l'extrémité de la civilisation québécoise : le bout d'une route. Lafond suit les traces du chanteur Jacques Douai dans une tournée pèlerinage qui se métamorphose en « road movie ». Douai, pavé de bonnes intentions, fait la leçon à tout le monde, devient carrément insupportable tant il occupe l'espace visuel et sonore du film. Lafond s'obstine à le filmer jusqu'à la toute fin, où Douai finit enfin par y comprendre quelque chose et céder l'écran à un jeune homme qui va chasser quelque part au bout de cette fameuse route, symbolique tellement floue qu'on peut y lire à peu près n'importe quoi.

Le cinéaste acadien Herménégilde Chiasson, lui, s'intéresse à un enfant du Québec qui a beaucoup voyagé : Jack Kerouac. Il y a beaucoup d'amour du sujet et de bonnes idées dans *le Grand Jack*, comme celle d'inscrire le destin de Kerouac dans un ensemble historique : celui de l'exil d'un demi million de Québécois en Nouvelle-Angleterre au début du siècle. La musique donne au film une atmosphère nostalgique qui rejoint le regard du Kerouac

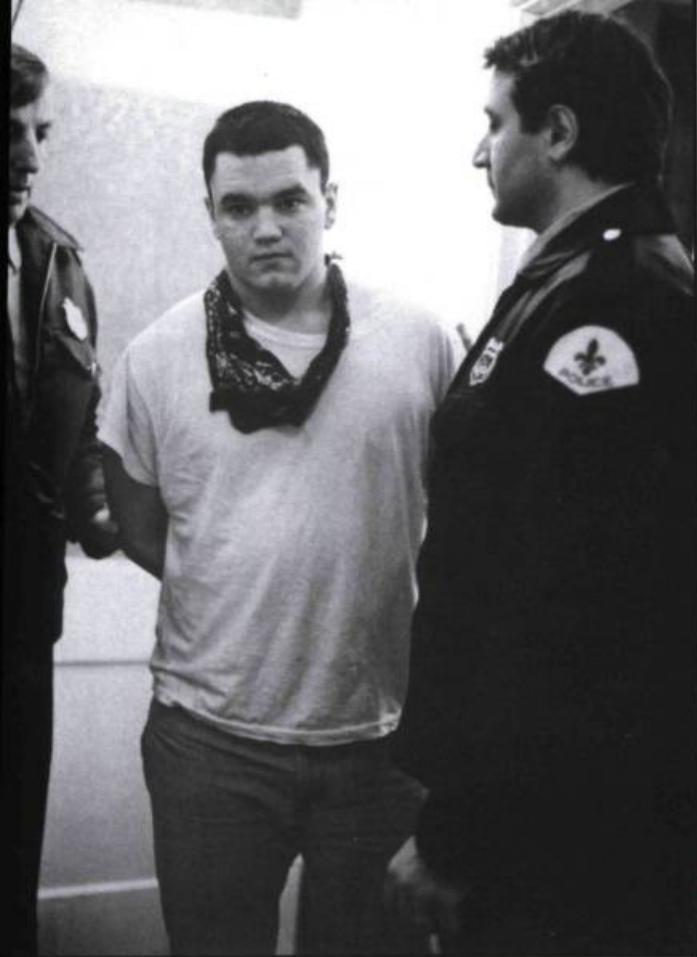
des dernières années, passées en compagnie de sa mère. Malgré ces qualités, la reconstitution de scènes d'époque est un peu mince et casse inutilement le rythme du spleen de Kerouac. Cette fiction bancale ne fait pas le poids devant le document et une des meilleures scènes du film est encore l'entrevue de Kerouac par Fernand Séguin.

Voyage en Amérique avec un cheval emprunté de Jean Chabot mériterait le prix du plus beau titre de l'année, mais le film a d'autres qualités. Sous forme de journal intime cinématographique, nous participons à une lente dérive cinématographique à travers quatre Amériques : celle des Québécois, des Ontariens, des Amérindiens et celle, évidemment, des Américains. Au point nodal du film et du voyage, Chabot nous emmène à une sorte de carrefour culturel, où se chevauchent les quatre Amériques. C'est la seule entrevue du film : un Mohawk explique la répartition des territoires. Il suggère une composante essentielle de l'américanité : le partage du territoire. L'histoire blanche du continent est une lutte vieille de plus de 400 ans pour le partage de ce gigantesque gâteau entre les colonisateurs. Ce moment du film, tourné au milieu du Saint-Laurent, symbole à la fois d'unité interne et voie d'invasion, révèle l'état de tension perpétuelle de la société québécoise, son écartèlement et les blocs compacts qui l'entourent. La vision américaine de Chabot est hantée par l'idée de disparition d'une culture : elle est, à la limite, un peu frileuse si on considère que, à son retour à Montréal après quelques jours de voyage, sa caméra s'attarde d'une manière ambiguë sur des Néo-Québécois, comme s'il était parti depuis cinquante ans et découvrirait au retour que les choses ont changé.

Malgré cette réserve, le film de Chabot reste le meilleur des quatre films de la suite « Américanité » vue jusqu'à présent et sans doute celui qui passera le plus mal à la télévision, médium qui s'accommode mal du ton feutré de l'écriture cinématographique à la première personne.

Du CLSC au temple de la renommée

Une série comme « l'Américanité » eût été impensable dans les années 1970, ou alors nous aurions eu la série « Québécoisité ». Depuis, les préoccupations thématiques ont évolué dans d'autres champs du documentaire. Ce qu'on a appelé par dérision « cinéma de CLSC ». Ces films sur des problèmes sociaux, insistant sur la détresse de leurs protagonistes, sont en régression quantitative et en



Train of dreams,
1987.

mutation formelle: ils font place à un nouveau type de sujet dans le documentaire, sujet directement issu des valeurs de la « nouvelle société » québécoise, correspondant à l'image que le Québec essaie de se donner: savoir faire, excellence, ouverture sur le monde et performance. En 1983, le *Marc-Aurèle Fortin* de Gladu et Brault insistait longuement sur la vie difficile du peintre. *Oscar Thiffault*, héros du film homonyme de Serge Giguère, n'a pas eu la vie facile non plus, mais le sujet est filmé et raconté comme une blague: on rigole du début à la fin et l'accent est beaucoup moins mis sur la misère que sur le talent du chanteur-compositeur.

Trinité de Marc Hébert est un document sur l'ascension du Cap Trinité par trois alpinistes québécois (deux hommes et une femme). Les choix esthétiques qui illustrent les performances des grimpeurs sont éloquentes. En incorporant des stéréotypes éprouvés du cinéma d'action à un documentaire, le cinéaste crée dans la salle un état de tension tel que certains spectateurs, pris de vertige, ont dû quitter la salle. Combinant un suspense à la Hitchcock (tomberont-ils?) et un humour à la Hawks (dans les moments les plus périlleux, les grimpeurs font de l'auto-dérision), Hébert crée un film palpitant sur des athlètes qui progressent à la vitesse d'un escargot.

À sa manière, Jean-Claude Labrecque fait du *Frère André* un personnage qui participe à cet éloge de la performance. À travers son opiniâtreté, le Frère André reste un visionnaire qui a su matérialiser ses rêves. Même tirée du passé, cette figure positive correspond à la fois au modèle du plus humble des humbles et à celui du gagnant, le joueur négligé qui, l'air de rien, emporte la mise.

Une autre tendance plus tout à fait nouvelle du cinéma québécois et maintenant véritable vague est celle qui consiste à injecter de la fiction dans ce qui aurait été il y a quelques années un pur documentaire. La télévision étant friande de ces documentaires dramatisés (ne pas confondre avec les docu-dramas américains): *Danny* de Yves Dion, *la Guerre oubliée* de Richard Boutet, *Oscar Thiffault* de Serge Giguère, *Alfred Laliberté* de Jean-Pierre Lefebvre et *l'Homme de papier* de Jacques Giraldeau jouent tous, à des degrés divers, la carte de la fictionnalisation, de la reconstitution, de l'acteur professionnel confronté au non-acteur.

Mais d'autres vont plus loin. Avec *The Kid Brother*, Claude Gagnon inscrit dans sa fiction une équipe de télévision qui vient tourner un documentaire sur le petit Kenny. Gagnon en profite pour montrer au spectateur tout ce qu'une équipe de tournage ne doit pas faire,

critiquant une certaine approche du documentaire. Avec *Train of Dreams* (prix du meilleur long métrage de l'année), John N. Smith donne une fiction documentée. Le cas d'un jeune délinquant est analysé et suivi à la caméra avec une précision clinique. Si l'image a la rudesse et le côté spontané du direct, le montage et le jeu du comédien principal sont du côté de la fiction, même si on sent les « cas vécus » qui ont aidé à construire le scénario.

Charade chinoise

Un des films les plus intéressants de l'année est *Charade chinoise* de Jacques Leduc. C'est au cinéma direct ce que *le Déclin de l'empire américain* est à la fiction: huit militant fatigués dans la quarantaine (4 hommes et 4 femmes) et deux jeunes passent ensemble une fin de semaine à la campagne et regardent des films, mais pas n'importe lesquels: des films que Leduc a tournés sur eux pendant l'année précédente. Les personnages sont invités à réagir à l'image que le cinéma donne d'eux-mêmes. Leduc invente-t-il la thérapie cinématographique?

Comme dans *le Déclin*, ce sont les hommes qui semblent les plus pitoyables, ils vivent mal leur « itinéraire de dégageant », selon l'expression de Jean-Marc Potte¹. Recyclés dans l'aide internationale et l'enseignement, nos « rêveurs désillusionnés », comme ils se définissent, ayant résolu leurs angoisses matérielles (job à vie et appartement rénové) se penchent sur leurs déboires existentiels. Ils assument mal le vide spirituel, la fatigue morale (la leur ou celle de l'époque?) et se plaignent que les rêves sont de plus en plus durs à concrétiser, à tel point qu'un d'entre eux est « toujours étonné d'être debout ».

Les femmes sont plus pragmatiques, plus aptes à s'aménager un territoire physique et moral. Elles ont aussi milité et en sont revenues mais sans cette amertume cynique de leurs confrères mâles. Sylvie vit une solitude assumée, Michou revit son adolescence avec exubérance, elles semblent relativement bien dans leur tête, quoique moins à l'aise financièrement que nos quatre lascars.

Leduc insère dans cette trame deux jeunes, censément représentatifs de deux tendances. Une fille qui milite pour le NPD provincial, dont les activités sont mises en contrepoint avec celles des quatre gars (partie filmée autour des élections du 2 novembre 1985). Le montage nous ramène constamment d'une réalité à l'autre: celle d'une réunion du NPD où la jeune fille voudrait répondre à un texte de Lysiane Gagnon sur les enfants gâtés de la révolution tranquille. Leduc coupe et nous montre les quatre gars qui dégustent une bonne bouteille dans un établissement à la mode. Serait-ce eux, les enfants gâtés? D'ail-

leurs, presque à chaque fois que cette jeune fille est sur le point de dire quelque chose d'intéressant, Leduc coupe et passe à autre chose.

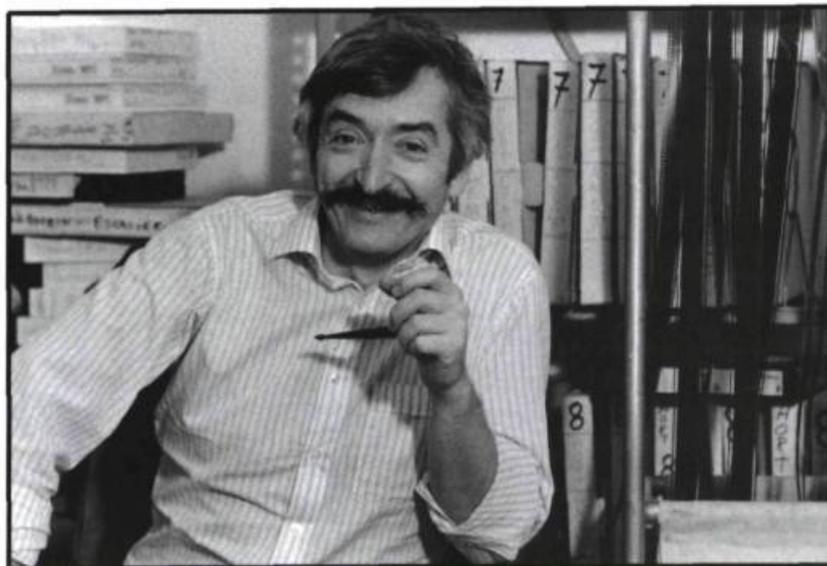
Dans la partie des filles, filmée un premier mai, Leduc intègre une autre tendance de la jeunesse: un jeune loup du parquet de la Bourse qui n'a rien à envier à Charlie Sheen dans *Wall Street*. C'est l'antithèse du NPD mais plus tard dans le film, on apprendra qu'il a aussi un cœur.

Ces jeunes, qui viennent sonner l'heure juste, selon le commentaire off de Leduc qui parsème le film de réflexions sérieuses ou ironiques sur sa pratique de cinéaste et son éthique du filmage, sont terriblement sages. Face à la génération qui proclamait en 1968: « Ne fais pas confiance à un plus de quarante ans! » ils sont polis, bien élevés et respectueux de l'ordre. Lorsqu'un ex-militant lui raconte les grandes heures de la lutte du FLQ, Marc, le jeune garçon de la bourse, roule de grands yeux et découvre avec stupéfaction un page de l'histoire. Le discours de l'ex-felquiste sonne tellement comme ces histoires du genre: « Ce soir au coin du feu, moi j'y étais et dans mon temps ça se passait de même » qu'une des filles vient placer un petit bouddah sur son épaule. S'apercevant enfin du ridicule de la situation, il se tait.

Vers une gérontocratie?

Le film de Jacques Leduc est extrêmement intéressant du point de vue cinématographique et social et mériterait une plus longue analyse. Mon but est ici de mettre en évidence le conflit de générations larvé qui parcourt le cinéma québécois. Conflit de générations peu apparent qui se manifeste entre autres par le sous-représentation des jeunes devant et derrière la caméra. Les jeunes de *Charade chinoise* existent davantage comme repoussoirs à la génération de Leduc que comme personnages à part entière, c'est-à-dire au centre de son projet esthétique récent qui lorgne pourtant vers l'éducation (le titre de son prochain film est *Leçon de choses*).

La courbe démographique nous promet une société de retraités d'ici deux ou trois décennies. En attendant on s'aperçoit vite que les jeunes ne doivent pas trop compter sur des structures telles que l'ONF ou la SGC pour avoir des images de leur réalité; pas plus que sur les cinéastes de plus de 35 ans. Si Yves Dion et John N. Smith font des films sur les délinquants adolescents, leur fiction carbure par la médiation d'adultes qui prennent toute la place (le personnage le plus complexe de *Danny* est le travailleur social) ou encore sont des figures compréhensives dont émane un curieux parfum de bonne et mauvaise conscience face à la situation des jeunes (l'ins-



Voyage en Amérique
avec un cheval emprunté.

tituteur noir de *Train of Dreams*). Il est révélateur que la rédemption du héros de *Train of Dreams* se concrétise lorsqu'il accepte de prendre auprès de son jeune frère le rôle du père absent.

Les Polissons de Dagmar Gueissaz-Teufel est un film exceptionnel en ce sens qu'il laisse toute la place aux jeunes sur l'écran. Sur fond de lutte écologique et sociale (occupation d'un lac par des jeunes sur le BS et dénonciation de la pollution de la Noranda), on suit les pas d'un animateur à la radio communautaire de Rouyn-Noranda. Le travail sonore est remarquable, intégrant la vie du poste de radio, des chansons, dialogues et la musique de Jean Derome et René Lussier, connus au cinéma pour leur collaboration avec Pierre Hébert. Deux problèmes cependant: l'animateur est à ce point vedettarisé par le film qu'il monopolise presque constamment image et son; finalement, *les Polissons*, déjà un film d'archives, traitant de faits de 1986, ne sort qu'en 1988. Pourquoi est-ce si long?

Les « Rendez-vous du cinéma québécois » ont, cette année, ouvert leurs portes à des films de jeunes cinéastes, produits pour la plupart dans les universités. Ce sont des films fauchés, arrachés photogramme par photogramme à la pauvreté des moyens, parfois à la pauvreté d'inspiration. Contrairement à la production des aînés, celle des jeunes n'est pas télévisuelle. Ruptures de ton, cadrages et intrigues souvent tarabiscotées, direction d'acteurs déficiente mais qui cherche à inventer. L'abondance des références cinéphiliques est prodigieuse; en dix minutes on arrive à caser Hitchcock, Welles, Wenders, Kubrick, Ruiz, Carpenter, De Palma (qui est lui-même un spécialiste de la citation!), Eisenstein et bien d'autres, références d'ailleurs pas toujours conscientes. Deux films émergent: *la Rivière*

rit de Benoit Pilon et *Absences* de Nathalie Goulet. Curieusement, ces deux films faits par des jeunes traitent pour l'un de la crise d'un couple dans la quarantaine et pour l'autre d'un vieillard. Deux autres films fait par des jeunes auteurs avec plus de moyens traitent aussi du passage du temps et du vieillissement inexorable qui guette les personnages de *Au milieu du spectacle...la salle s'est vidée* de Norbert Dufour et de *Martha l'immortelle* de Pierre Gang, qui fait preuve d'un bon potentiel de cinéaste, sachant faire surgir l'inquiétante étrangeté des êtres et des choses. L'intérêt des jeunes cinéastes pour la génération qui les précède ne semble pas réciproque de la part des aînés. Peut-être les jeunes filment-ils un devenir qui les effraie et qu'ils refusent? Je n'ose aller plus loin là-dessus.

Turner un long métrage au Québec avant l'âge de trente ans relève actuellement presque du miracle. Tel n'a pas toujours été le cas et l'apport de la jeunesse a toujours été hautement bénéfique pour le cinéma québécois. Que l'on pense aux premiers films des Jutra, Forcier, Arcand, Mankiewicz, Groulx, Lefebvre et autres. Les films coûtent de plus en plus cher et on hésite même à donner de l'argent à ceux qui ont fait leurs preuves. Le cinéma referra-t-il le parcours de la chanson, vite retombée après la grisante période 1974-1978, faute de structures et de réel désir de préparer une relève? Ou alors le cinéma de demain étouffe-t-il sous la masse écrasante des structures d'aujourd'hui? Un cinéma qui dit avoir le vent dans les voiles depuis deux ans et qui produit aussi peu de premiers longs métrages est-il en si bonne santé, et pour combien de temps?

1. Jean-Marc Plette, auteur de *la Communauté perdue*, VLB, Montréal, 1986. Plette est un des protagonistes de *Charade chinoise*.