

## Le cinéma

Dominique Noguez

Volume 7, numéro 2, mai 1971

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036489ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036489ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Noguez, D. (1971). Le cinéma. *Études françaises*, 7(2), 213–233.  
<https://doi.org/10.7202/036489ar>

## LE CINÉMA

Le cinéma québécois est encore en 1971 un cinéma qui se cherche. Ceci en deux sens. D'abord parce qu'après la flambée des années 60, l'année 1970 a semblé marquer une pause : faisant suite à la relative cohérence et au dynamisme des débuts, tant de possibilités contradictoires semblent désormais s'offrir aux cinéastes québécois que l'on devine de moins en moins bien quelle direction principale et originale ils vont prendre dans l'avenir. Cette incertitude est la rançon paradoxale de la santé — c'est aussi le reflet d'une incertitude politique — et il faudrait sans doute pour ces deux raisons parler de crise de croissance. Mais le cinéma québécois *se cherche* en un autre sens, non plus réfléchi mais pronominal : il ne s'offre pas, comme le roman, la poésie ou l'essai québécois, spontanément et librement au regard critique. Il faut, pour simplement *l'approcher*, déployer des trésors de patience et d'énergie. Si l'on veut bien noter que sur les dix-neuf longs métrages produits au Québec en 1970 <sup>1</sup>, quatre

1. Selon les chiffres proposés par le Centre québécois pour la diffusion du cinéma dans son *Répertoire des longs métrages produits au Québec (1960-1970)* — répertoire au demeurant insatisfaisant, les films n'étant pas classés dans l'ordre de leur tournage ou de leur achèvement (*Red* est recensé après *les Mâles*) et la bibliographie, surtout, constituant un non-sens critique : un sort est fait à d'insipides interviews ou à d'insignifiants articulets parus dans des journaux de Montréal, ce-

seulement ont pu être vus dans des conditions normales en 1970 et quatre autres au début de 1971<sup>2</sup>, on conviendra que les individus, en général d'âge mûr et peu curieux, qui estiment que le cinéma québécois n'existe pas ne sont pas tout à fait sans excuse. Une sorte de loi, facilement explicable, veut d'ailleurs que plus un film québécois est réellement important et plus il est difficile à voir. Inversement, en 1970-1971 comme en 1969-1970, les films les plus tapageusement offerts (et donc les plus courus) auront été les inqualifiables ordures que chacun sait et qu'on ne perdra pas de temps ici à nommer. *Pile* ou *face*, c'est toujours de gros sous, évidemment, qu'il s'agit. Par contre, les trois ou quatre films de cette période qui ont toute chance de marquer un jalon dans l'histoire du cinéma québécois — *le Mépris n'aura qu'un temps*, *On est au coton*, *On est loin du soleil*<sup>3</sup> — restent des films invisibles (faut-il dire *occultés*?). La responsabilité de l'O. N. F. dans les deux derniers cas est tout compte fait considérable : si cet organisme public, alimenté à millions par les contribuables qui passent pour les plus taxés du monde, avait dépensé, pour lancer *On est au coton*, ne serait-ce que le quart des moyens et de l'énergie

pendant que des textes d'une tout autre envergure, parus dans des revues (*Cahiers Sainte-Marie*, etc.) ou des livres (Daudelin, Prédal, Marcorelles, etc.) sont systématiquement ignorés. Se contenter — en fait de critique — d'interviews, de citations ou de bibliographies est une solution de facilité. Mais que dire quand ce travail minuscule n'est même pas fait sérieusement ?

2. *Red*, *Deux femmes en or*, *l'Amour humain*, *Act of the Heart*, en 1970. *La Nuit de la Poésie*, *Mon œil*, *le Grand Film ordinaire*, *les Mâles*, entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 15 mars 1971. On ne peut parler de sortie normale pour les quatre longs métrages de jeunes réalisateurs québécois produits par l'O. N. F. à l'instigation de Jean-Pierre Lefebvre, distribués par les Films Faroun et présentés à la sauvette au Verdi après le film de Frappier. On avait pourtant annoncé une sortie d'au moins une semaine pour chaque film.

Enfin, on ne dira mot de *l'Éloge du chiac* de Michel Brault, de *Moncton* de Pierre Perrault ni surtout de *Cap d'espoir* de Jacques Leduc que l'O. N. F. garde jalousement dans ses coffres-forts depuis de nombreux mois. Faut-il décidément comprendre qu'il existe à l'O. N. F. une censure de fait qui court-circuite la censure légale du Bureau de surveillance du cinéma ?

3. Respectivement d'Arthur Lamothe, de Denys Arcand et de Jacques Leduc.

utilisés pour le lancement du *Grand Rock* ou de *Don't Let the Angels Fall*, ce film n'aurait-il pas pu sortir depuis au moins un an dans une grande salle de Montréal? Il est vrai qu'en dépit des coupures que le réalisateur lui-même a impardonnablement consenti d'y faire, *On est au coton* a la réputation de poser assez clairement le problème de l'exploitation patronale dans le textile et qu'on préfère croire à l'O. N. F., au nom d'une image mythique (et mystifiante) des goûts du public, que les films qui mettent un certain système économique, social et politique en question ne sauraient avoir de succès<sup>4</sup>. Un organisme public digne de ce nom n'a pourtant pas à *courir après* le succès, il a à le *provoquer*. Sa mission n'est pas commerciale mais éducative. Si le public — un certain public — va voir *l'Initiation* (d'ailleurs en grande partie parce qu'il ne peut voir que des *Initiation* : voyez les programmes, imposés par une poignée de marchands de soupe), la mission d'un organisme comme l'O. N. F.<sup>5</sup> n'est pas de faire d'autres *Initiation*, mais, au contraire, de promouvoir par tous les moyens des contre-*Initiation* — je veux dire des films qui n'endorment pas mais réveillent. Mais pourquoi s'étonner? L'O. N. F. fait partie d'un système. Or, dans le système de la société de classes comme dans n'importe quel système, tout se tient : du directeur de banque au policier qui matraque, en passant par le distributeur de films-somnifères, il n'y a pas de différence de nature, mais simplement un partage des tâches.

On comprend donc pourquoi les rares films québécois qui ont été convenablement diffusés en 1970-1971 sont ceux qui, comme par hasard, répandent le

4. En vérité, on parle plus volontiers à l'O. N. F. de *rentabilité*, ce qui, de la part d'un service public, est une aberration qu'on s'étonne de ne voir pas plus souvent dénoncée. Un service public se distingue précisément d'une entreprise privée en ce que les notions de rentabilité ou de profit n'y ont aucune raison d'être. Est-ce qu'on demande au Parlement d'être « rentable »? Est-ce qu'on demande à la police ou à l'armée d'être « rentables »? A quoi servent les impôts des contribuables sinon à équilibrer le budget des services publics non rentables?

5. Ou la S. D. I. C. C., organisme fédéral chargé notamment de l'aide aux réalisateurs.

plus généreusement ce précieux somnifère ou plutôt cet *onirofère* dont la société capitaliste a besoin. Les travaux de l'école de Lyon sur le rêve ont établi qu'un homme ne peut sans risque de troubles graves s'abstenir de rêver plusieurs jours de suite. On pourrait métaphoriquement dire la même chose de l'homme exploité : il ne pourrait, sans ces grands « rêves » collectifs que lui préparent et lui dispensent la télévision, la presse ou le cinéma, supporter longtemps son exploitation. L'érotisme de pacotille de MM. Héroux ou Roger Fournier est aussi précieux de ce point de vue que les émissions de M. Manolesco ou les éditoriaux de M<sup>e</sup> Alban Flamand. Piètre pacotille, il est vrai, qui perd sur tous les tableaux : ses fabricants auront beau faire, elle restera largement éclipsée par le cinéma pornographique de Copenhague ou de la 42<sup>e</sup> rue de New York — qui a le mérite, lui, d'aller jusqu'au bout de son propos, et franchement. Parviendrait-elle à rattraper ce handicap qu'elle tomberait sous le coup de la censure légale du Bureau de surveillance du cinéma ou de la censure *de fait* des autorités municipales de Montréal (dont les fortes pressions officieuses ont contraint, on s'en souvient, le Bureau de surveillance du cinéma à retirer en novembre 1970 le visa d'exploitation qu'il avait d'abord accordé au film *Jours tranquilles à Clichy*). Elle perdrait en outre cette petite teinture « québécoise » qui est son unique et fort mince alibi<sup>6</sup> : rien n'est plus tristement (ou joyusement) international qu'une fornication à deux, trois, quatre ou même huit.

Certes, le cinéma « commercial » québécois ne traîne pas toujours aussi bas. Fût-il cependant pudique et éthéré comme *Act of the Heart* du Canadien anglais Paul Almond, il n'en obéit pas moins à des motivations

6. De ce point de vue, voir aussi l'inénarrable éditorial du n<sup>o</sup> 4 de *Proscope*, nouvelle revue qui veut devenir le *Playboy* ou le *Lui* québécois. Sur le thème « Québec sait faire » et en poivrant son brouet d'une pincée de xénophobie, l'auteur, qui se prend pour Zola puisqu'il intitule son texte « J'accuse », essaie vainement de nous persuader qu'il y va de l'honneur du Québec que nous puissions trouver sur papier glacé des photos de jeunes québécoises dévêtues.

du même genre. La pornographie a beau le céder ici au mysticisme et la jeune Geneviève Bujold s'amouracher d'un prêtre jusqu'au suicide final par le feu, cette plaisante odeur de brûlé distrait à peine le spectateur perspicace d'une évidence déplaisante : ce film bourdonnant de cantates et de cantiques est un film anachronique (très 1840) et — au sens étymologique — utopique. Seuls quelques Canadiens français pittoresques (Gilles Vigneault, déguisé en entraîneur de hockey ; Jutra, déguisé en Jutra), qu'on va jusqu'à faire parler quatre bonnes minutes dans leur langue nationale, sont chargés de suggérer vaguement qu'il y a encore à Montréal quelques francophones. Mais qui pourrait croire en suivant les péripéties de cette délicate crise d'âme dans son décor de *Christian Church* westmountoise que Montréal est une métropole où se déroulent parfois des crises d'une tout autre nature ? Il n'est pas interdit, en 1970, de ressusciter *Jocelyn*, mais à condition de reconnaître que cette résurrection n'est pas innocente. Tout voir de très haut, des sphères de la spiritualité ou de très bas, des zones du rut : même façon de ne rien voir et de ne rien faire voir. La preuve, s'il en fallait une, de l'équivalence sur ce point du mysticisme et de la pornographie nous est d'ailleurs fournie une fois de plus par Denys Héroux dont *l'Amour humain*, consacré lui aussi à des affaires de cœur et de soutane, suivait de peu, comme son involontaire répétition caricaturale, la sortie d'*Act of the Heart*.

Entre Héroux et Carle, hélas ! une simple différence de talent. *Le Viol d'une jeune fille douce*, second long métrage d'un cinéaste déjà chevronné, laissait mieux espérer que le navrant *Red*, pénible tentative pour mettre, avec dix ans de retard, le cinéma québécois à l'heure d'Hollywood. Cette histoire de métis hésitant entre les deux êtres qui coexistent en lui — le Blanc, thuriféraire avide et roublard de la société de consommation, et l'Indien, sauvage et généreux — a précisément le tort d'être une « histoire », au sens le plus traditionnel du cinéma américain : Carle n'a lésiné ni sur la violence, ni sur la vitesse, ni sur les habituels

morceaux de bravoure (fusillade dans le cimetière de voitures, poursuites en auto), sans d'ailleurs convaincre tout à fait, d'un strict point de vue hollywoodien, tant le goût de l'ellipse le conduit parfois à l'obscurité : cet hollywoodisme structurel n'en reste pas moins significatif (les choix formels ne sont jamais fortuits ou, comme dit Godard, aucun travelling n'est innocent). Dans cette volonté de prouver qu'il n'est pas nécessaire d'être citoyen américain pour faire du Fuller ou de l'Aldrich et *rappporter, mutatis mutandis*, presque autant d'argent qu'eux, on peut reconnaître d'abord quelque chose comme l'acharnement puéril et cupide des producteurs de « beaujolais » californien ou de « whisky » espagnol. Mais on peut repérer aussi chez Carle la présence obsessionnelle d'une image quasi mythique de l'*homo americanus*. Seuls quelques « sacres » viennent *in extremis* souligner la québécoisité de *Red*. De la Camaro aux *hot dogs*, c'est plutôt l'américanité qui est au contraire massivement connotée. En ce sens, Carle est l'anti-Perrault : tandis que *le Règne du jour* ou *Un pays sans bon sens* insistent inlassablement sur la francité des Québécois, Carle, par francophobie peut-être (et assurément par refus de tout ce que véhicule une certaine image, elle aussi mythique, du Français « civilisé »), insiste jusqu'à l'affabulation sur la rudesse, la violence, le côté bon bougre un peu primaire, qui feraient des Québécois des sortes de Texans du nord...

Cette insistance réapparaît dans *les Mâles*. En réconciliant, sous les traits de Sainte-Marie et Saint-Pierre, les deux types humains qui s'opposaient dans *le Viol* (l'étudiant, personnage de la ville, émancipé et contestataire, et l'ex-bûcheron, autodidacte et non politisé, encore attaché à certaines valeurs traditionnelles de la société canadienne-française et détenteur du « bon sens »), Carle laisse les nuances de l'analyse sociologique pour le monolithisme simplificateur du mythe. Quelques problèmes de terminologie séparent les deux hommes — le mot « contestataire », par exemple, que Carle ne semble guère priser — ; mais pour l'essentiel ils sont semblables : l'ex-bûcheron emploie des mots latins comme l'ex-étudiant qui lui-même,

tout pacifiste que le dise son dossier de police, saura blesser son compagnon de deux coups de fusil. Ce faisant, Carle opère, qu'il en soit conscient ou non, un travail de brouillage idéologique plus efficace encore que celui de Perrault. En gommant les différences de classe, de milieu, de génération, pour élaborer une image unique du « sauvage » québécois qui puisse prendre place aux côtés de celle du cow-boy de l'Arizona ou du coureur des bois canadien dans l'album des portraits nord-américains, il nous arrache aux contingences de l'histoire pour nous plonger dans un monde d'essences intemporelles. Ce n'est pas un hasard si, de *Léopold Z* aux *Mâles*, Carle semble progressivement et systématiquement se retirer de la ville et installer ses personnages dans des lieux de plus en plus « naturels » ou « sauvages ». C'est que la ville, avec ses manifestations, ses bombes, ses procès, sa police, est le lieu privilégié de l'Histoire. Dans les petits villages tranquilles et figés de la deuxième partie du *Viol* ou des *Mâles*, dans le campement indien de *Red*, dans les vastes forêts d'épicéas et de sapins qui les entourent comme un océan immuable et qui deviennent le décor essentiel des *Mâles*, l'Histoire n'a plus de prise, une sorte d'éternité pèse, ponctuée seulement par l'alternance des jours et des nuits et le retour rythmé des saisons.

On ne peut pas ne pas penser à l'usage qu'un certain cinéma réactionnaire s'est toujours plu à faire de la « nature » et de sa temporalité (ou intemporalité) propre pour imposer une conception an-historique et non dialectique de l'évolution humaine. Voyez, par exemple, aux antipodes de *la Terre* de Dovjenco, les récentes *Chroniques moraves* du tchèque Vojtech Jasny. Ce rapprochement n'est pas arbitraire. Il y a dans *les Mâles* un petit côté « tchèque » ou « yougoslave », notamment dans les séquences du village. Non seulement parce que nos deux lascars, lâchés dans la salle de la mairie où l'on a dressé les tables du banquet de mariage de leur amie l'infirmière, s'y conduisent comme les deux *Petites Marguerites* de Vera Chitylova, non seulement parce que la petite gare où un cercueil et une famille éplorée semblent attendre de toute éternité



le train de la CN est pareille aux gares de Drascovic (*Horoscope*) ou de Jiri Menzel (*Trains étroitement surveillés*), non seulement parce que le maire-chef-de-police prend, l'espace du gros plan où il crie à ses troupes de fortune un inénarrable « en avant », une allure formanienne, mais plus généralement par tout un climat d'humour et de robuste gaillardise (proche aussi, il est vrai, d'un film français comme *la Fiancée du pirate* de Nelly Kaplan). Sa problématique réactionnaire, son trop systématique parti pris de mythification sont peut-être ce qui fait que lorsque Carle fait penser à Forman, c'est au moins bon, à celui de *Au feu les pompiers*<sup>7</sup>. N'empêche que cette allure tchèque protège *les Mâles* de la tentation hollywoodienne et, si elle n'en fait pas le grand film qu'on attendait jadis de feu le réalisateur du *Viol*, elle nous épargne au moins un second *Red*.

Le cinéma de l'Est pourrait également servir de point de repère pour juger le dernier film de Claude Jutra, *Silent Night*, devenu, par on ne sait quelle aberration, *Mon oncle Antoine*<sup>8</sup>. Aberration : car ce titre fait évidemment croire à quelque portrait pittoresque. Or il s'agit de beaucoup plus et de beaucoup mieux : d'une chronique — de la chronique d'un village de la région de l'amiante, « il n'y a pas si longtemps ». Tout — et c'est significatif dans l'œuvre de Jutra — y est vu par les yeux d'un adolescent, yeux grands ouverts, curieux et implacables, où se lisent avec la même intensité la pitié et le mépris, le désir et la lassitude. En vérité, *Silent Night* était un beau titre,

7. Rapprochement pour rapprochement, on pourrait remarquer que les rapports des personnages des *Mâles* entre eux — deux hommes vivant heureux ensemble, se mettant en quête d'une femme, la trouvant et la partageant jusqu'à ce que celle-ci, par la jalousie qu'elle provoque en chacun d'eux, les conduise à l'entre-déchirement — sont de type fort pasolinien (cf. *la Terra vista dalla luna*, ou *Ostia*, de Sergio Citti, dont Pasolini a écrit le scénario). D'une façon générale — même si *les Mâles* sont le contraire du *Viol* en ce qu'on n'y obtient rien par la contrainte —, les rapports des hommes avec les femmes ne sont jamais simples chez Carle et toujours plus ou moins marqués par cette « sauvagerie » mythique dont le cinéaste saupoudre ses films.

8. Scénario de Clément Perron.

qui fait penser à un cantique de Noël, et il s'en faut de peu que le film n'en ait été pleinement digne. Hélas ! Jutra, dont le talent éclate tout au long du film et rejoint parfois le niveau des plus grands — comme dans la scène des deux garçons épiant par le trou de la serrure la belle Française essayant un corset —, commet deux erreurs. La première concerne tout le début du film (jusqu'au départ du père), qui forme comme une excroissance inutile et détruit sans profit les unités de lieu, de temps et de sujet. On comprend certes la raison d'être de cette première séquence : il s'agit de situer la chronique dans un contexte socio-économique (exploitation des Canadiens français dans les mines d'amiante) et de préparer le dernier plan du film. Mais elle pose si furtivement et si gauchement les problèmes, elle a une telle allure de feuilleton télévisé (ceci sans doute renforcé par le choix malheureux de l'acteur qui interprète le rôle du père, trop marqué par ses apparitions sur le petit écran et dont le « joul » sonne aussi faux que celui des acteurs des *Belles Histoires des pays d'en haut*), bref, elle détonne tant avec le reste du film qu'on comprend mal que Jutra ait pu lui sacrifier l'unité et l'équilibre de son œuvre. L'autre erreur fait pendant à la première : il s'agit de l'incroyable dernier plan, qui fait basculer tout le film dans le pire mélo. On craint de deviner la raison de cette impardonnable erreur esthétique : encore une fois une certaine idée parfaitement invérifiée, pour ne pas dire illusoire, des goûts du public — d'un certain public. Cette image finale, édifiante, digne de Greuze, de la famille éplorée autour du cercueil de l'enfant mort, tirera peut-être quelques larmes des yeux de cinq cents braves spectatrices de la rue Sainte-Catherine ou du *Capitol* de Rimouski, mais elle vaudra à Jutra les ricanements ou l'indifférence des cinq mille ou des cinquante mille cinéphiles<sup>9</sup> que son film aurait

9. Est-il nécessaire de rappeler cette évidence : que le cinéma comme œuvre d'art se mérite — qu'il est destiné donc à des *cinéphiles*, comme le concerto ou la sonate sont destinés à des *mélomanes*, les tableaux ou les sculptures à des *amateurs*. C'est un contre-sens entretenu par les épiciers que de prétendre qu'il est possible de s'adresser directement à *tout le monde*. Seule

fini, en 1971, 1972 ou 1975, par lui attirer — et pas seulement au Québec — s'il n'avait cédé à ces facilités. Facilités qui sont d'ailleurs des difficultés. Comment un habitué moyen des cinémas, témoin familier depuis 1960 de toutes sortes de désarticulations des techniques narratives traditionnelles, pourrait-il encore supporter d'aussi grossières ficelles, qui le ramènent, sans avantage aucun, dix ou vingt ans en arrière ? Ce n'est plus Godard, ni Lefebvre, ni Warhol, ni Hanoun, qui nous font bâiller aujourd'hui — s'ils l'ont jamais fait — ; c'est ceux qui continuent imperturbablement à faire du Carné, du Minelli ou du Cayatte. On a décidément l'impression, en voyant des films comme *Red* ou même *Mon oncle Antoine*, que quelques-uns parmi les meilleurs cinéastes québécois ne se sont jamais tout à fait résignés aux commencements modestes que les moyens limités de l'O. N. F. leur ont imposés, et qu'il y a en eux un metteur en scène d'Hollywood frustré qui n'attend qu'une occasion pour refaire ce qu'on faisait à Hollywood (ou à Boulogne-Billancourt) dans les années 55. C'est oublier que le cinéma québécois n'existe et n'est grand que pour n'avoir pas cédé à l'attraction d'Hollywood et pour s'être constitué, avec ses moyens propres, en cinéma original et indépendant. Jutra, pour revenir à lui, n'a pas à rougir d'*À tout prendre*, mais à tenter d'aller plus loin. Or son dernier film a beau témoigner d'une grande maîtrise, il reste, pour la fraîcheur et l'innovation formelle, en deçà d'*À tout prendre*. *Mon oncle Antoine* est un conte de Dickens filmé par Kazan. En 1955, ç'eût été parfait. Mais en 1971, on préférerait un conte de Jutra filmé par Jutra.

Ceci dit, émondé de sa première séquence et de son dernier plan, d'une forme plus nerveuse et plus personnelle, *Silent Night* aurait pu se comparer avan-

la prostitution est directement accessible à tout le monde. Je n'ai rien contre la prostitution. Je n'en ai qu'aux fausses vertueuses qui font le trottoir avec des airs de sœurs de la Visitation. Héroux, au moins, fait le trottoir sans se cacher. Ce qui est vrai, c'est qu'il faut faire en sorte que tout le monde puisse devenir cinéophile, mélomane ou amateur : *c'est un tout autre problème* — politique, comme par hasard...

tageusement aux meilleurs films du cinéma tchèque ou yougoslave (cinémas qui comptent parmi les plus féconds d'aujourd'hui et dont le cinéma québécois, qui a déjà avec eux plus d'un point commun, devrait aspirer à se rapprocher) : rassemblée sur l'espèce de scène que constitue la grande salle du principal magasin du village, où l'on trouve de tout, du simple clou aux dernières fanfreluches arrivées d'Europe, en passant par des cercueils de toute taille, dans le temps privilégié de Noël, c'est toute une humanité que nous observons par les yeux de Benoît : l'oncle Antoine, brave et veule, qui boit pour oublier l'inutilité de sa vie, sa femme, beau brin de quadragénaire un peu blette encore capable d'inspirer du désir au commis principal, l'attachant et inquiétant Fernand (incarné par Jutra lui-même) ; Carmen, la jeune vendeuse *louée* par son père et dont Benoît est amoureux ; les clients, les amis ; le patron de la mine, venu en calèche jeter, comme autant d'os à ronger, de menus cadeaux aux enfants des ouvriers pour éviter de consentir à leurs pères une augmentation, etc. Tout ceci très juste de ton, avec des échappées d'humour noir et une capacité saisissante à rendre le désir, adolescent ou non. La simple chronique est toujours sur le point d'être dépassée, ressaisie par une *vision*. Il faudra cependant encore attendre pour que cette vision se manifeste totalement. Il faudra attendre que Jutra décide de se prendre pour un *créateur* et non plus seulement pour un bon artisan de l'O. N. F.

Pierre Perrault n'a pas ces problèmes. On perçoit dans son avant-dernier film (le dernier, *Moncton*, est encore invisible) une confiance et un ton qui éclairent rétrospectivement les précédents. Contrairement à ce qu'on a longtemps dit, Perrault n'a jamais été un documentariste, « chasseur d'images » ou de paroles partant en toute ingénuité en quête d'une « vérité » dont il ne savait rien d'avance. Perrault est un auteur, poète souvent, conteur parfois, essayiste pour finir, qui n'a jamais cessé d'*utiliser* la parole d'Alexis, de Marie, de Grand Louis ou d'Éloi — et maintenant de Didier Dufour ou de Maurice Chaillot — comme élé-

ments d'un vaste *discours* sur le pays québécois. L'île aux Coudres prend avec le recul son vrai sens : non plus lieu privilégié, fascinant, exclusif d'une mythologie réactionnaire, mais synecdoque (de la partie pour le tout) du pays dans une conception de type péquiste de droite. Le démembrement total de la narrativité qui, même réduite à peu de chose, structurait encore les trois précédents longs métrages (où toujours quelque *histoire* était présentée : pêche aux marsouins, voyage en France, construction d'une goélette), laisse paraître à nu dans celui-ci la trame idéologique du propos de Perrault. *Un pays sans bon sens* sert de conclusion à la trilogie et, comme les conclusions des bonnes dissertations, ramasse en quelques métaphores bien senties (les souris, les rennes, etc.) les thèmes épars dans le développement.

*Un pays sans bon sens* est donc un film-essai sur la notion de pays. Essai qui, pour faire le point, prend le double recul de la distance et de l'abstraction. Le *pays* est évoqué de loin, en effet, comme une terre promise ou élue. Ce n'est pas l'homme aux souris (dont les propos ne brillent ni par la clarté ni par la profondeur) qui nous en parle le mieux, mais le jeune professeur de Winnipeg, retrouvé à Paris, et qui a choisi le Québec sans y avoir jamais vécu. De même, ce n'est pas un hasard si c'est dans le lointain Manitoba que René Lévesque est filmé — là d'où le pays québécois paraît le plus vrai, car c'est là qu'il est le plus contesté et le plus désiré. Cependant, il faut plusieurs exemples pour assurer la validité d'une induction. Perrault choisit donc le cas breton et le cas indien, moins pour établir des comparaisons, nécessairement problématiques, que pour, peut-être, faire se compenser les griefs que chaque cas pourrait suggérer. Les Grands-Bretons colonisent le Canada français; mais les Français colonisent la Bretagne et les Canadiens français les Indiens : triple et identique absurdité, car nulle communauté, nul être, ne peut s'épanouir sans pays — sans « album » où se reconnaître. On le voit : le propos est à la fois plus abstrait et plus explicite que dans la trilogie à laquelle il donne son sens. Plus politique, il

évitait cependant significativement toute allusion aux données socio-économiques des problèmes, révélant ainsi son aire idéologique. Généralement intarissable jusqu'à la redondance (métaphores, intertitres, etc.), le film est littéralement muet sur le fossé qui sépare par exemple l'ivrogne breton ou l'Indien pauvre de l'intellectuel du Manitoba, luxueusement installé à Paris (lustre Napoléon III, eau forte de Léonor Fini, œuvres complètes de Balzac, etc.). La quête du pays, ce luxe, n'a pas le même sens pour les premiers et pour le second. On comprend mieux dans cette perspective le goût de Perrault pour les *portraits* : le portrait individuel permet de brouiller par grossissement les déterminations de classe. Visage, parlure, profession, situation humaine : Perrault aime les cas exceptionnels, ce qu'on appellerait en peinture et en littérature le pittoresque et qu'il faut peut-être appeler désormais en référence à son œuvre le *cinématographique*. C'est que l'exception fait oublier la règle, que l'arbre cache la forêt et l'individu la classe. À déchiffrer en chaque ride, en chaque intonation, la marque en plein ou en creux d'un pays, on n'y perçoit plus l'effet de l'aliénation ou du privilège.

C'est là précisément l'aveuglement que refuse et qu'évite le film qui restera peut-être comme le plus important de l'année 1970 : *le Mépris n'aura qu'un temps*, d'Arthur Lamothe. Il y a certes, dans ce film commandité par la C. S. N. et consacré à la situation des ouvriers de la construction à Montréal, des portraits, comme chez Perrault. Mais tout le travail de Lamothe consiste à en subvertir le sens. Pierre Roussi n'est pas une *figure* comme Alexis Tremblay ou Maurice Chaillot ; c'est un exemple. Il n'existe que comme représentant d'un groupe social, cédant aisément la vedette (et ne la *prenant* pas, comme ferait Grand Louis) dans les scènes de groupe, par exemple au cours de la longue conversation de la taverne. D'autre part ses propos, pas plus que ceux de Léo ou de Paul, ses compagnons, n'ont d'importance *littérale* (comme dirait Todorov). Ils n'ont qu'un rôle *référentiel* : la parole,

dans *le Mépris*, n'a aucune épaisseur littéraire, aucun pittoresque n'altère sa transparence, elle n'est là que pour véhiculer quelques *signifiés* d'importance, du genre : « Mes enfants pis moi... et une génération y va y avoir un gros changement, pis on va débarquer le capitalisme, pis on va vivre comme du monde [...]. Y nous reste plus rien qu'ça à faire... Qui ce qu'c'est qui nous ronne, c'est la haute finance d'la rue Saint-Jacques qui impose des conditions aux députés, des gros cotisants à la caisse électorale, c'est eux autres qui nous mènent. » Seuls les sourds n'entendront pas. De même, l'assez long plan moyen de Pierre dans l'autobus qui le conduit d'un bureau d'embauche à un autre n'est pas retenu pour faire « couleur locale », mais pour restituer quelque chose de la temporalité particulière, faite d'errance et de répétition, d'une journée de chômeur. Même s'il commence par présenter une série de coupures de journaux relatives aux accidents mortels survenus à l'échangeur Turcot en 1965, le film de Lamothe est plus qu'un dossier et plus qu'une dénonciation. Il n'en reste ni à la description d'un malaise, ni à la formulation de revendications confuses : il donne les éléments d'une analyse, simple mais juste, la première qui pose les problèmes en termes de lutte des classes. Le montage alterné des gloussements évanescents de la grande bourgeoise de l'Île des Sœurs et des témoignages d'ouvriers interrogés sur leur chantier a de ce point de vue une efficacité didactique certaine, de même que l'emploi de la couleur dans le plan tourné à l'intérieur de la Banque de Montréal. Que son film ne débouche pas sur une série de mots d'ordre n'est pas un grief qu'on puisse légitimement adresser à Lamothe — ou alors il faudrait l'adresser aussi à Eisenstein ou à Vertov et même à Solanas. *Le Mépris* est un film politique, le premier qui revendique explicitement ce titre au Québec, assurément le premier film socialiste québécois. Un film n'a cependant jamais réglé un problème ; qu'il le débrouille, éclaire ses causes, indique la voie dans laquelle les solutions devront être cherchées, est déjà considérable ; à d'autres, après la

projection, d'inventer des directives plus précises, adaptées à chaque situation concrète.

Tel quel, *le Mépris n'aura qu'un temps* est d'une si réelle importance qu'on est presque tenté de situer tous les films québécois récents par rapport à lui. Par rapport et grâce à lui, apparaît en tout cas encore mieux le caractère politique réactionnaire, élémentaire ou confusionniste des films de Carle, Jutra ou Perrault. De même, en regard de ses images sobres et de son refus de la fiction, le caractère gourmé, esthète et grand bourgeois de *François-Xavier de ...* de Michel Audy éclate avec encore plus de force. *François-Xavier de ...* est le film que des milliers d'adolescents de bonne famille et de bonne éducation mais à la puberté difficile ont rêvé de faire ici ou là à travers le monde dès qu'ils ont été en âge de rêver au cinéma. Seul, par la grâce de l'O. N. F., Michel Audy a eu le privilège d'incarner ses fantasmes. Il ne le fait pas sans talent : son film contient des trouvailles (la scène du repas familial masqué, sur fond de grand-mère récitant des prières), plusieurs plans sont remarquables (le gros plan du pied nu se posant doucement sur le sol de la forêt, image presque gidienne de la naissance à la sensualité) ou fervents (en général tous les gros plans consacrés à la nudité masculine), mais cette sorte de mélange de *Nourritures terrestres* et de *Porte étroite*, dans un décor imprécis et intemporel de forêts ou de béton, ces démêlés généralement négatifs de trois garçons, vêtus ou non, avec la Femme — qu'ils s'efforcent symboliquement tout au long du film de nier, bafouer, tuer de toutes les façons possibles et imaginables —, cette complaisance narcissique dans les scènes où les personnages se rêvent morts, cet amoncellement de métaphores visuelles où le spectateur le moins féru de psychanalyse peut lire à livre ouvert, tout cela frôle sans cesse le grotesque, surtout quand la parole s'en mêle (elle ne s'en mêle heureusement pas souvent).

Même un film d'inspiration aussi généreuse que *le Grand Film ordinaire* de Roger Frappier résisterait mal à une comparaison avec *le Mépris*. Certes, le projet de Frappier est politique et se situe aux



antipodes de celui d'Audy. Mais une chose est l'intention et autre chose le résultat. Frappier filme les comédiens du *Grand Cirque ordinaire*, pendant leurs séances de travail et d'improvisation ou pendant les représentations de *T'es pas tannée Jeanne d'Arc*. Lorsque le propos de la pièce semble s'y prêter, il l'interrompt pour y insérer des images choc (les sempiternelles photos de la manifestation de la Saint-Jean-Baptiste prises en 1968 par Harel et Gélinas, celles de la manifestation en faveur de McGill français, etc.), explicitant ainsi lourdement et à bon compte ce que la pièce disait *implicitement*. Or, comme ce caractère *implicite* est précisément ce qui en faisait du *théâtre*, il n'est pas difficile de voir que le travail de Frappier, loin d'aider la pièce, en saccage l'essence symbolique. Le film n'est, du coup, même pas un bon reportage télévisé sur la tournée du *Grand Cirque ordinaire*. C'est un contre-sens esthétique que n'excuse même pas l'efficacité politique : la redondance du propos, la recherche du spectaculaire, n'aboutissent qu'à la complaisance et ne font guère progresser l'*analyse* de la situation québécoise.

Faut-il en dire autant de *Question de vie*, d'André Thériault? Peut-être, mais pour des raisons inverses. Thériault a au moins le mérite de faire du cinéma, c'est-à-dire d'utiliser *directement* les techniques d'expression cinématographique pour nous présenter un cas d'aliénation qui est significatif. Il s'agit d'une jeune femme, mère de trois enfants, que son mari vient d'abandonner et qui se retrouve à la fin du film à l'asile. Le malheur est que rien, dans les longs plans-séquences de Thériault, très prenants dans leur clarté, parce que faits de rien, et pleins de ces riens qui sont la quotidienneté même, rien ne nous préparait à ce dénouement extrême. Rien ne nous dit en tout cas pourquoi Estelle craque, et non les milliers de femmes qui sont dans sa situation, et dont elle semblait pourtant se distinguer par un plus grand équilibre et un plus grand dynamisme. On ne peut s'empêcher de penser à la force plus grande encore, réellement désespérante et donc plus efficace, qu'aurait eu le film si les longs

morceaux de vie blême dont il est fait avaient été simplement mis bout à bout, sans heurt, sans la dramatisation finale, concession peut-être encore à la décidément tenace narrativité traditionnelle (à qui il faut des *événements*). Théberge a incontestablement une étoffe cinématographique : capable d'un grand dépouillement (et d'un grand renoncement : il en faut pour ne pas consacrer un premier long métrage à ses petits problèmes de cœur ou de sexe, mais au contraire à l'analyse très attentive et très modeste d'un cas), on le sent également capable de cet humour à la Truffaut que donne le sens de l'insolite tapi au cœur du quotidien. Ainsi, dans *Question de vie*, l'apparition de la Vierge en marâtre attendant l'autobus — hélas ! gâtée par la répétition, puis la récupération « réaliste » finale (l'apparition, de magnifique facétie d'auteur, se change en *signe* psychiatriquement explicable de la folie d'Estelle).

Le film de Jean Chabot, *Mon enfance à Montréal*, est lui aussi centré sur un cas social. Mais c'est plus, bien plus, qu'un portrait ou qu'une analyse : pendant trente-cinq minutes c'est peut-être le plus beau film québécois. Deux plans fixes et silencieux d'une maisonnette villageoise qui s'estompent très vite; une table blanche, propre, de simples assiettes rayées qu'une jeune femme pose une à une, le petit bruit cristallin d'une boîte à musique dont joue un enfant sous la table; la caméra s'élève de l'enfant à la mère et la suit lentement qui s'approche de la fenêtre; éblouissement de blancheur; et cette femme qui regarde et attend est un Vermeer; et une imperceptible superposition d'images (entaille brève dans la continuité du plan) fixe cet *instant* dans une sorte d'éternité. La caméra recule légèrement vers la droite puis reprend le panoramique horizontal vers la gauche où un léger bruit hors champ a déjà annoncé l'arrivée du père. L'homme s'attable, commence à manger sa soupe. Puis quelques mots, difficilement audibles : « vivre comme il faut... assez de travailler pour rien ». Le plan continue et il faudrait continuer de le décrire et décrire ensuite, un à un, chacun des longs plans-séquences du film, le

magistral plan de l'entrée à Montréal, rue Dorchester, avec ses lents balancements à droite, puis à gauche; le gamin qui trotte derrière le père dans les rues comme un petit frère québécois de l'enfant du *Voleur de bicyclette*; la vieille qui tout en empilant ses couvertures annonce la mort du père; et cette montre qu'elle tend (« — C'est pour toi. ») et la poste qui n'a pas marché (« — On t'a écrit. — J'ai rien reçu. — Ça fait rien, il est trop tard. »); et la vieille et l'enfant dans le magasin de jouets; et la vieille et l'enfant, de loin, dans une allée de l'immense cimetière du mont Royal; et la mère qui débarque à la gare Victoria, avec sa petite robe du dimanche, qui téléphone et qui s'entend répondre : « Je regrette, mais il n'y a pas de service au numéro que vous avez composé »; et la mère qui s'effondre secouée de sanglots dans le *snack* où elle s'est arrêtée. Oui, il faudrait tout décrire, dire l'ampleur majestueuse des mouvements de caméra, cette alliance de sérénité profonde et de virtuosité qui révèle du premier coup le *don*, la lumière, les alternances de bruit et de silence, la suprématie du silence, cet art de tout dire en ne *disant* rien.

*Mon enfance à Montréal*, qui révèle incontestablement un grand cinéaste, un cinéaste de la litote, proche d'Ermanno Olmi, de Judith Elek ou de Yves Yersin, n'est cependant, hélas! qu'une demi-réussite et il faudrait aussi dire pourquoi.

Tout commence à la trentième des soixante-quatre minutes du film, lorsque la grand-mère se baisse pour ramasser la fleur en pot que son chat vient de faire tomber et de briser à jamais. Chabot reproduit cette image trois ou quatre fois de suite, insistant avec une lourdeur surprenante sur cette assez mièvre métaphore (fleur = raison de vivre; sans fleur, la vieille n'a plus qu'à mourir, ce qu'elle fait en ouvrant sa fenêtre). Mais ce n'est là qu'une première alerte; le désastre définitif ne se produit que cinq minutes plus tard, au moment où, *sans que nous y ayons été préparés*, le film sombre tout entier dans un mélange de fantastique et de théâtralité. À trop aimer ce qui, dans la platitude d'une existence est cependant signe et transfiguration,

Chabot finit par sacrifier totalement la sobriété d'un certain réalisme à la richesse sucrée du symbolisme<sup>10</sup>. C'est comme si la patience et la réserve qu'il s'était d'abord imposées pour nous présenter, de l'extérieur et sans *explicitement*, le destin de ces trois êtres que la pauvreté va briser, lui coûtait soudain trop et comme s'il ne pouvait plus se retenir d'expliquer, de souligner, de suggérer des solutions, de prophétiser. Chabot le silencieux crie soudain. Et ce qu'il crie est juste et généreux (même si c'est parfois politiquement naïf). Et certaines des images dont il se sert pour rendre visibles l'aliénation et le désarroi du père — ces êtres au visage peint en blanc, échappés de *Blow up* ou de *Giuletta degli spiriti*, qui le traquent dans la neige, ou mugissent derrière des grilles — sont *en elles-mêmes* très saisissantes<sup>11</sup>. Mais elles n'ont pas leur place dans *ce* film, pas plus qu'une trompe d'éléphant n'est à sa place sur le crâne d'un caribou. C'est qu'une œuvre d'art est comme un organisme : il est certes des organismes de toute apparence et de toute structure, aussi bariolés et originaux qu'on voudra. Mais lorsque, dans un organisme aux deux tiers cohérent et d'une structure définie, soudain s'aperçoit une partie tout à fait hétérogène, il ne s'agit plus de bariolage ou d'originalité, mais de *monstruosité*. *Mon enfance à Montréal* est un grand film qui a un pied bot.

Paradoxalement, c'est peut-être la générosité de l'O. N. F. qui a porté Chabot à renoncer soudain à sa sobriété initiale. C'est elle aussi qui gâte considérablement le *Ti-cœur* de Fernand Bélanger, faux film *underground*, trop riche pour faire vrai — et je vois dans cet échec une allégorie : celle du Trop de Fric venant tuer l'Art québécois... Je ne dis pas pour autant qu'un film fauché est nécessairement réussi. *Mon œil*, que Jean-Pierre Lefebvre a tourné en 1966, et qu'il a eu la faiblesse de montrer quatre ans après (comme un écrivain qui publie à cinquante ans, avec seulement

10. Barthes ou Jakobson diraient qu'il passe soudain d'un registre métonymique à un registre métaphorique.

11. Je n'en dirai pas autant du dernier plan, qui évoque par trop le *Rituel de la mort* de Mishima.

quelques retouches, une œuvre de jeunesse) prouve le contraire. Quelques séquences d'une aimable drôlerie, qui font un peu pochade de collègue (les parodies d'actualités cinématographiques en particulier) méritaient d'être sauvées — non les interminables séquences finales où s'annoncent, mais hélas! à l'état hideux de fœtus, quelques-uns des thèmes ou des trouvailles des films ultérieurs.

Le personnage quasi unique de *Mon œil*, qui hantait aussi *Mon amie Pierrette* comme une sorte de jeune Neveu de Rameau intarissable et farfelu, est Raouaouaouaouaoul Duguay. On le retrouve, quatre ans plus tard, en barboteuse, amaigri et chevelu, déguisé en clown mystico-végétarien ululant, dans le film que Jean-Claude Labrecque<sup>12</sup> et Jean-Pierre Masse ont tiré de la déjà célèbre *Nuit de la Poésie* du 27 mars 1970. Il faudrait saluer ce film comme ce film salue la poésie québécoise : avec sobriété, humilité, ferveur. De ce long *happening* où Pilon côtoya Péloquin et Denis Vanier Michèle Lalonde, Labrecque et Masse ont fait une anthologie vivante des poètes québécois, jusqu'à nouvel ordre le meilleur témoignage consacré à la partie la plus dynamique et la plus remuante du milieu intellectuel québécois. Pour qui savait écouter, ce jour-là les vers de Miron, de Chamberland ou de Gérard Godin annonçaient et, grâce au cinéma, annoncent toujours, une révolte à venir.

C'est aussi ce qu'annonce le premier long métrage d'Yvan Patry, *Un jour sans évidence* ou *Ainsi soient-ils*, révélation la plus intéressante de l'année 1970-1971 avec celle de *Mon enfance à Montréal*. Il est dommage que l'auteur soit aujourd'hui bien près de renier ce film, trop plein encore à son gré sans doute des sortilèges de l'adolescence et trop peu politique. Mais c'est de cette hésitation entre l'enfance d'où viennent, « comme d'une campagne », les huit personnages du film, et l'entrée dans la vie, que le film tire son principal attrait. On pourrait penser à Vigo ou à Jan

12. A qui on doit les très beaux plans d'un *Essai à la mille* consacré à l'Apocalypse de saint Jean mise en musique par Pierre Henry — très beaux, mais parfois trop longs et sans rapport légitime avec le texte de l'Évangéliste.

Troell (*les Feux de la vie*), mais en fait ce mélange de jeu et de gravité, cette fraîcheur mêlée de désenchantement et parfois d'autodérision (sensible dans le commentaire et dans le conte final), cette volonté de démystifier, de dépasser sans cesse les problèmes forcément individuels de l'adolescence au profit des problèmes de la collectivité, une espèce de puritanisme aussi, qui date, tout ceci appartient en propre à Patry. On est frappé de la *légèreté* (au bon sens du mot) de ce film que menaçaient pourtant, comme chez tant de débutants, toutes sortes de lourdeurs. La musique de Christian Lécuyer est pour beaucoup dans le discret envoûtement que provoque le film. Bazin notait que la neige dont Delannoy recouvre les paysages de sa *Symphonie pastorale* rendait admirablement les passés simples du récit gidien. La musique de Lécuyer, comme un peu déjà éraillée, comme un peu déjà lointaine, nimbe le présent de chaque image d'une sorte d'impalpable passé proche (comme il y a un futur proche) : c'était hier, et il y a déjà si longtemps... Il s'en faut de peu que le cinéma québécois n'ait ici son *Prima della rivoluzione*.

Ce n'est pas sans dessein que j'évoque pour finir le film de Bertolucci. Lorsqu'on met côte à côte les films les plus attachants de 1970-1971, lorsqu'on mêle, comme pour une écoute unique, la musique rongée d'*Ainsi soient-ils*, les proclamations oraculaires de la *Nuit de la Poésie*, les silences de *Mon enfance à Montréal*, les récriminations pressantes du *Mépris n'aura qu'un temps*, on entend un grondement qui croît. L'oreille perçoit encore, sans doute, le bruit parfois discordant des grandes voix du cinéma québécois; et elle reconnaît, parfois trop criarde, parfois trop enjôleuse, parfois trop faible, la voix des Perrault, des Carle ou des Jutra... Elle s'étonne de ne plus entendre celle de Groulx ni celle de Brault; elle guette d'avance celle de Lefebvre, de Leduc ou de Godbout. Mais par-dessus tout, par-dessus même la cacophonie des pornographes, ce qu'elle entend, oui, c'est cette grande voix collective et de plus en plus forte qui réclame une révolution.

DOMINIQUE NOGUEZ