

Recherches sociographiques



Marcel JEAN, *Le cinéma québécois*

Heinz Weinmann

Volume 35, numéro 1, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/056844ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/056844ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (imprimé)

1705-6225 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Weinmann, H. (1994). Compte rendu de [Marcel JEAN, *Le cinéma québécois*]. *Recherches sociographiques*, 35(1), 130–132. <https://doi.org/10.7202/056844ar>

éditées ? Le fait que de telles perspectives ne soient même pas suggérées laisse croire à un repli rassurant (mais combien réducteur !) sur le domaine de la pseudo-objectivité. Il reste possible que l'échantillon ne soit pas ici plus qu'ailleurs tout à fait représentatif, mais cela pose néanmoins toute la question de la sociologie de la littérature et de l'institution littéraire, dans un contexte où «le modèle scientifique» domine largement le champ des études en sciences humaines et en littérature.

Dans l'ensemble, cet ouvrage collectif ne saurait donc être jugé d'une manière simple et globalisante. Il y a ici du meilleur et du pire et aussi des absences : rien sur la poésie, rien non plus sur le domaine interculturel, ni sur la littérature des années quatre-vingt (seule exception : l'étude de Blanca NAVARRO PARDINAS sur la représentation de la lecture chez Jacques POULIN). Les fruits du hasard sont par définition imprévisibles. Il reste qu'il faut souhaiter que la tradition du «colloque des jeunes chercheurs» se maintienne, quitte à en revoir quelque peu la formule, qui gagnerait à être plus structurée.

Pierre NEPVEU

Département d'études françaises,
Université de Montréal.

Marcel JEAN, *Le cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 1991, 124 p.

Deuxième ouvrage dans la collection «Express» de Boréal, *Le cinéma québécois* de Marcel Jean s'adresse à un public d'étudiants qui cherchent à s'initier rapidement aux rudiments du cinéma québécois. L'idée est séduisante, mise à l'épreuve déjà par «Que sais-je?» : devant la prolifération des savoirs, faire le tour d'un sujet en une centaine de pages sans sacrifier l'essentiel. *Small is beautiful*, certes, mais à condition de ne pas confondre «concision» avec «concessions», la «condensation» du savoir avec sa dilution, savoir express avec saveur *fast food*.

Marcel Jean relève avec brio ce défi, comme d'ailleurs tous ceux qu'il a relevés dans sa jeune carrière protéiforme de professeur, critique, réalisateur de trois films —dont notamment *Vacheries* de la série Fictions 16 / 26 et plus récemment le documentaire *État critique*—, et enfin de coauteur avec Michel COULOMBE du *Dictionnaire du cinéma québécois* (Boréal, 1988). Avec ses titres de créance, nul n'est mieux placé que Marcel Jean pour dégager les lignes de force du cinéma québécois.

«Cinéma québécois» et non «cinéma du Québec», précise l'auteur d'emblée dans son avant-propos, l'ouvrage se limitant aux seules activités de production québécoise, laissant de côté le doublage et la diffusion de films étrangers. Par contre, le lecteur sera davantage surpris de ne pas y voir figurer le cinéma d'animation, «branche très importante du cinéma québécois», selon les aveux mêmes de l'auteur. Espérons qu'un ouvrage de la collection, comme le suggère Marcel Jean, lui soit consacré.

Bien que le cinéma muet célèbre sa première nord-américaine le 27 juin 1896, six mois seulement après son inauguration à Paris par les frères Lumière, sur la *Main* de Montréal;

bien que Léo-Ernest Ouimet — ne se contentant pas de projeter les films des autres dans son Ouimetoscope —, dès 1908, devienne un pionnier du cinéma grâce à ses bandes d'actualité, le cinéma d'ici reste longtemps l'œuvre de quelques individus isolés en quête d'un public, en quête d'un « sujet ».

L'auteur montre bien comment les différents fils, souvent cassés d'« essais et d'erreurs », depuis les premiers documentaires de Mgr Tessier et de l'abbé Proulx, en passant par le premier long métrage de fiction professionnel, du *Père Chopin*, jusqu'aux succès populaires de *La petite Aurore l'enfant martyre* et *Tit-Coq*, se renouent finalement pour donner lieu à un cinéma « tricoté serré » dans les années soixante. Le Québec est venu tard à la production cinématographique, comme il l'a été pour sa prise de conscience nationale. Il vient en effet de loin ! Comme le note justement René Lévesque à la sortie de *Tit-Coq* : « Le cinéma canadien sort des cavernes. »

Conscient que le septième art, plus que toutes les autres expressions culturelles, est tributaire d'une infrastructure technique et financière, en quelques traits incisifs l'auteur fait l'historique de l'institution qui a porté longtemps et accouché le cinéma québécois : l'Office national du film (ONF). Grande pépinière de cinéastes, tous ceux qui ont marqué le cinéma québécois y ont travaillé : Claude Jutra, Gilles Groulx, Denys Arcand, Jean Pierre Lefebvre, André Forcier, Pierre Perrault, pour ne parler que de ceux-là. Si bien que l'auteur n'hésite pas à affirmer que « l'histoire du cinéma de l'ONF se confond avec celle du cinéma québécois », particulièrement, ajoute-t-il, « à partir de l'avènement du cinéma direct en 1958 ».

C'est cette partie consacrée au cinéma direct, provoquant une « révolution du documentaire », qui constitue sans aucun doute le temps fort de l'ouvrage. Visiblement l'auteur s'y sent à l'aise comme ces inventeurs du cinéma direct avec leur caméra mobile ! Il s'agit d'un « cinéma de la communication » selon son historien, Gilles MARSOLAIS. Marcel Jean en cerne bien l'historique et l'esthétique, analyse finement la « parole filmée » de Pierre Perrault, enfin étudie la « pollinisation » (selon l'expression de Marsolais) des autres genres cinématographiques par le cinéma direct.

Par contre, l'auteur laisse en plan le lecteur qui aurait voulu savoir *pourquoi* ce cinéma spécifiquement québécois est né sur la terre du Québec. Dans son évolution collective, le Québec n'est-il pas arrivé à une sorte de « stade du miroir » ? Ayant pris conscience de lui-même, le Québécois a besoin de *se réfléchir*, *se voir*, en direct, sans que des « écrans » ne s'interposent entre l'objectif et son sujet, c'est-à-dire lui-même.

Une autre partie très stimulante de l'étude est consacrée au cinéma au féminin qui occupe une place toute particulière au sein du cinéma québécois. Voies et voix différentes de celles du cinéma masculin, trop souvent cantonnées dans des genres « mineurs » (courts et moyens métrages, documentaires), mais qui donnent lieu à des œuvres fortes comme *Mourir à tue-tête*, *Sonatine* ou *La femme de l'hôtel*.

D'autre part, l'auteur dégage bien les rapports ambigus d'amour-haine entre le cinéma et la télévision. Le cinéma, pour survivre, doit de plus se mettre dans le lit de Procruste esthétique, temporel de la télévision, se transformant insensiblement en téléfilm, ce qui n'est pas intrinsèquement mauvais, comme le prouvent des réussites du genre comme *Les noces de papier* de Michel Brault.

Une fois état fait de ces qualités nombreuses de l'ouvrage, on ne manquera pas de lui reprocher, pour dire le moins, son trop grand biais en faveur du documentaire. Visiblement, l'auteur chérit le genre, à un point tel que la fiction, traitée en parente pauvre, devient la

servante du Maître-documentaire. L'auteur ne semble guère perméable aux témoignages des cinéastes qui, comme Jacques Godbout, ont pratiqué les deux genres ou qui, comme Guy Moreau, les ont métissés, disant haut et fort que la fiction, pour un même sujet donné, le complexifie, l'approfondit davantage que ne saurait le faire le documentaire, plus unidimensionnel, plus univoque.

Pas étonnant alors que l'auteur rabaisse en simple «maquillage» la fiction introduite dans tant d'œuvres documentaires des années 1980. Au milieu de cette postmodernité «impure» (Guy SCARPETTA), hybridante, métissante, il rêve du «bon vieux» documentaire des années 1960, socialement engagé, «intervenant», terme cher à Bertold BRECHT.

C'est précisément pour avoir sous-estimé le poids de la fiction, de l'imaginaire dans l'évolution, la métamorphose du Canada français en Québec dans les années 1960, que l'auteur n'arrive pas à cerner le *sujet* de son cinéma, c'est-à-dire sa «québécoïté». «Québec» et «québécois» sont utilisés «au hasard Balthazar» sans aucun souci d'une périodisation historique. L'auteur ne fait que suivre la pente de tant de chercheurs québécois en quête du Québec qui projettent l'état de conscience du Québec d'aujourd'hui sur celui de son passé.

Comme le montre bien la phrase déjà citée de René Lévesque à propos de *Tit-Coq*: «Le cinéma *canadien* est sorti des cavernes», la métamorphose du Canada en Québec n'était pas encore terminée en 1953, à la sortie de *Tit-Coq*. Justement, cette métamorphose s'opère *d'abord* dans les œuvres de fiction, en proposant des images de «héros» avec lesquels les collectivités resserrées en nations s'identifient.

Or, *Tit-Coq* pourrait être qualifié de «premier héros québécois avant la lettre», en prêtant au terme «héros» le sens que RANK a bien voulu lui donner dans *Le mythe de la naissance du héros*: un être qui naît une deuxième fois grâce à ses propres œuvres. Abandonné comme le Canada français par ses parents biologiques, il a décidé de vivre par ses propres moyens, de façon «indépendante», changeant de nom et donc d'identité comme lui —il s'appelait auparavant Saint-Jean—, rejetant le cocon de son ancienne identité au moment où s'est échappé de sa chrysalide un nouvel être: le Québec.

Ces quelques réserves faites, *Le cinéma québécois* devient le meilleur livre d'initiation au cinéma québécois, bien informé, précis tout en abordant l'essentiel des problèmes qu'il pose.

Heinz WEINMANN

Collège de Rosemont.
