

## Livres

Michèle Garneau, Yves Rousseau and Réal La Rochelle

---

Volume 8, Number 1, August–October 1988

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34349ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Garneau, M., Rousseau, Y. & La Rochelle, R. (1988). Review of [Livres]. *Ciné-Bulles*, 8(1), 46–49.



■ Dominique NOGUEZ, **Le cinéma, autrement**. Paris, Éditions du Cerf, Collection 7<sup>e</sup> Art, numéro 83, 1987. 387 p.

— CINÉ, FAIS-MOI MAL!

Dans la préface à la nouvelle édition, revue et augmentée, de **le Cinéma autrement**, Dominique Noguez prévient le lecteur : il n'est pas « cinéphile », il n'est pas « psychanalyste », pas plus qu'il n'est « partisan de la politique des auteurs » comme ses amis des *Cahiers du cinéma*. Que reproche-t-il à ces attitudes, à ces postures critiques à l'égard du cinématographique? Rien en soi sinon la fétichisation de ceux qui les adoptent. Quant à lui, c'est en phénoménologue (un bien grand mot pour une posture, en somme, fort humble) qu'il interroge le cinéma. La lecture phénoménologique telle que la pratique Noguez, c'est la focalisation sur la relation, la dynamique, l'expérience du sujet-spectateur et de l'objet-film. C'est une esthétique de la réception : l'oeuvre est le résultat de l'action, de la conscience du spectateur.

Les critiques que propose Noguez dans son ouvrage furent publiées il y a dix ou vingt ans dans diverses revues parisiennes et montréalaises et sont indissociables de leur contexte. La critique pas plus que l'esthétique d'un film ne sont immanentes et impérissables pour Noguez, qui ne prétend nullement à la neutralité du théoricien. Dans ce dialogue « à chaud » entre le critique et l'art cinématographique, une constante toutefois se fait jour, comme une idée, une exigence préalable du cinéma : celle de la prise de conscience au sens le plus vaste du terme. De la prise de conscience socio-économique la plus immédiate à celle éthico-morale, ou esthétique. De **Rude journée pour la reine** de René Allio à **l'Empire** de Andy Warhol en passant par **l'Oedipe-roi** de Pasolini, Noguez est pour un cinéma qui, avant « l'au-delà de la jouissance » « fait mal pour l'esprit qui le reçoit ».

— Michèle Garneau ■

■ Hélène PUISEUX, **l'Apocalypse nucléaire et son cinéma**. Paris, Éditions du Cerf, Collection 7<sup>e</sup> Art, numéro 84, 1987. 235 p.

— LA JAVA  
DES BOMBES ATOMIQUES

Quoi qu'on en dise, l'explosion d'une bombe atomique est, esthétiquement, une réussite indéniable ; éthiquement c'est autre chose. Le cinéma a vite fait de s'instituer témoin privilégié de l'ère atomique, d'abord avec un regard documentaire : recherches, essais et applications. Puis, il s'est mis à fictionner sur l'après-catastrophe. De **Hiroshima mon amour** à **Terminator**, des dizaines de films posent la question : comment et, surtout, peut-on survivre après la bombe? Le film « nucléaire » est un genre en soi, avec ses images récurrentes, ses personnages types, permettant l'incrustation des grands thèmes universels.

Le livre d'Hélène Puisseux raconte, à travers 212 films, une histoire, esthétique et sociale, du cinéma de l'apocalypse. Il y est d'abord question de point de vue : celui des Américains, donc de l'avion, en plongée, un regard qui s'arrête au champignon ; et celui des Japonais, au ras du sol, regard qui s'ouvre juste après l'explosion. Vedettes américaines : savants et militaires. Vedettes japonaises : les Hibakushas, mot inventé en 1945 pour désigner les victimes de la bombe. Le fossé est immense entre les deux points de vue, ils ne s'amenuiseront guère dans les films de fiction. La bombe, c'est l'éclatement ultime, absolu. Ses conséquences sur les corps, les esprits, les lieux, les sociétés et même sur le temps sont au coeur des fictions nucléaires. Les chapitres suivront cette forme éclatée dans un inventaire complet des formes et contenus du cinéma de l'atome. Au-delà du spectacle cinématographique, ce livre est une clef pour comprendre la fascination ambiguë qu'exerce la bombe sur ses victimes potentielles.

— Yves Rousseau ■





■ Yves LEVER, **Histoire générale du cinéma au Québec**. Montréal, Éditions Boréal, 1988. 551 p.

### — QUELLE HISTOIRE!

Ce livre marque une date significative. C'est la première esquisse d'ensemble des principaux faits relatifs au sujet. C'est aussi un essai qui pose des questions cruciales quant à la démarche historique sur la cinématographie au Québec.

«Quelle histoire!», en effet. *Cinéma au Québec* qui, depuis 1896 à Montréal, voit défiler le cortège touffu d'une industrie culturelle à la fois américaine, française, canadienne-anglaise et canadienne-française. À l'intérieur de cette courtoise, la question centrale du *cinéma québécois*, encore aujourd'hui mal défini et dont on cherche les ancêtres, les embryons, voire les gènes. Mais quelle sorte d'histoire aussi, quelle démarche technique et scientifique? Lever rappelle qu'il faut se méfier de la pseudo-objectivité ou neutralité en histoire et qu'une documentation bien étayée est très compatible avec une «vision engagée» et «polémique».

Pour les étudiants de cinéma qu'il vise principalement, ainsi que pour une large partie du «milieu» et du grand public, cette **Histoire générale du cinéma au Québec** présente un tableau synoptique, en coupe diachronique, de tous les aspects reliés aux conditions de production et de diffusion des films au Québec. Systèmes de production, textes législatifs, réseaux de distribution et d'exploitation, travail critique et enseignement, réactions du public. Cette tâche, gigantesque à plus d'un titre, et représentant des années de recherches, est menée consciencieusement.

Il était devenu indispensable, en fait, de pouvoir trouver réunies les informations essentielles sur les lois et règlements en matière de cinéma, de même qu'une présentation condensée, mais substantielle, des diverses données sur la création de la diffusion. Cela est fait, sans compter que, pour la première fois, est décrit un panorama des 15 dernières années du cinéma québécois.<sup>1</sup>

Pour ce qui est de l'autre objectif visé, «établir des rapports justifiables, sinon justes» entre les faits, ceci est une autre histoire parce que cela touche un des points cruciaux de la démarche historique, là où, pour tout historien, surgit la prégnance de

l'idéologie et du subjectivisme, du parti pris et du choix.

La démarche touche deux plans: le sujet couvert et la lecture des données. D'abord, au niveau du champ d'investigation. S'il va de soi que le cinéma national québécois est partie intégrante des activités cinématographiques au Québec, je ne suis pas certain qu'il soit productif de voir ces deux blocs avec une approche différente et, à la limite, comme si c'étaient des réalités dissemblables. Ce dualisme conduit l'auteur à faire des analyses thématiques de films et surtout une conclusion principalement sur le cinéma québécois, plutôt que sur le sujet de l'ouvrage, qui est le cinéma au Québec; ou encore à adopter des discours et des tonalités hétérogènes suivant qu'il parle d'une chose ou de l'autre.

La question la plus déterminante toutefois reste l'établissement d'une grille d'analyse, la clarification des présupposés épistémologiques et méthodologiques. Lever rappelle que dans ses notes de cours publiées par le ministère de l'Éducation<sup>2</sup>, il tâchait «d'y préciser une grille pour l'assemblage et l'analyse des faits à retenir». Il aurait fallu rappeler ces prémisses dans l'édition de Boréal, au moins dans leurs grandes lignes, ou encore qu'elles paraissent difficiles à établir, puisqu'une vérification dans l'édition de 1983 ne montre d'autre appareillage technique que la méthode de présentation des faits.

Ainsi, il manque, au projet de Lever, la clarification indispensable de ses paramètres d'orientation et d'organisation historiques. Il était nécessaire de savoir en quoi et pourquoi l'auteur a «pu profiter» des travaux de ses collègues historiens depuis 20 ans, et comment il se situe par rapport aux «monographies les plus étoffées». Si Lever soutient qu'il faut séparer sociologie et intérêt proprement cinématographique, comment cette position le démarque-t-il des positions de Christiane Tremblay-Daviault et de Pierre Véronneau, qui utilisent systématiquement le rapport de l'idéologie de la production filmique au sociologique dont il est issu? Ou plutôt, est-ce que Lever se rapproche de Gilles Marsolais, pour qui l'aventure du cinéma direct doit être étudiée «pour elle-même et en elle-même, sans verser dans la 'sociologie du cinéma' ou 'la philosophie du cinéma'»?

De même, si les sources écrites et audio-visuelles (textes divers, statistiques, scénarios et films) sont



«...Il m'apparaît que l'on ne peut faire de l'histoire avec l'aide du cinéma sans connaître préalablement l'histoire du cinéma. Ce qui implique une datation rigoureuse et une mise en perspective de tous les films, événements et autres éléments cinématographiques utilisés... La méthode qui m'apparaît la plus féconde, au moins pour le genre d'histoire qui m'intéresse, est celle de Jean-Pierre Jeancolas parce que, précisément, elle tient compte de l'histoire du cinéma et permet d'intégrer tout ce qui touche la diffusion des films... en plus de ce que révèle une analyse interne non limitée à une quelconque méthode... À trop insister sur cet aspect (les films analogues de ce qu'est l'idéologie selon Duby), on aboutit souvent à l'enfermement des faits historiques dans des 'grilles' (derrière les barreaux) d'idéologies limitatrices et réductrices. C'est ce qui s'est passé, par exemple, dans *Un cinéma orphelin* de Tremblay-Daviault...» (Yves Lever, *Commentaire dans Cinéma et histoire, Colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques, 15 novembre 1986, pages 25 à 28*)



« Par toute sa démarche qui consiste à établir des rapports d'homologie entre les films et la société, l'auteur nous interroge sur ce que devrait être l'histoire du cinéma. Or, avouons-le, il faut réviser les fondements et les postulats de la pensée historique telle qu'elle se pratique dans le champ cinématographique. Jusqu'à présent, l'histoire du cinéma a manifesté une arriération méthodologique flagrante: on enfle des titres, des dates, des faits, des noms, des notes appréciatives. Disons-le de façon un peu polémique: nombre d'historiens du cinéma n'en sont en fait que les notaires... »

(Pierre Véronneau, *Préface à l'ouvrage de Christiane Tremblay-Daviault*, page 13)

« L'essence idéologique du cinéma est complexe. Les films puisent la matière première des signes qu'ils construisent... dans le réel socialisé et culturalisé. Par ailleurs, comme 'art-spectacle', les films ont une fonction sociale, un statut économique et ce, à travers les différentes phases de leur fabrication... Enfin, comme tout produit culturel, la visée idéologique des films est orientée vers la solution des problèmes que se pose le groupe qui les produit... dans le but explicite ou implicite de s'adapter à une situation, soit pour la maintenir, soit pour la corriger... Le cinéma de type commercial, comparable plus que toute autre forme de création au mode de production industriel, est aussi le lieu où s'expriment le plus fortement les intérêts de classe et la teneur des idéologies dominantes. »

(Christiane Tremblay-Daviault, **Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)**, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981, page 22)

explicitées, le recours à « l'enquête journalistique habituelle » l'est moins: quel usage a été fait de l'interview (interviews libres ou systématiques)? S'agit-il d'interviews menées par l'auteur ou citées de sources publiées/inédites? Comment concilier cette méthode avec le principe, difficile à soutenir dans une tâche historiographique, qu'il faut, comme l'affirme Lever, *se tenir près des films et loin des cinéastes*? Par ailleurs, ce principe s'étend-il aux techniciens, distributeurs, exploitants, producteurs, législateurs, critiques et professeurs? Enfin, Lever aurait dû nommer les études européennes ou américaines auxquelles il fait référence, et préciser comment il se démarque de ces études qui « se limitent le plus souvent à la production et à ce qui l'entoure (conditions de création et de diffusion) ». À défaut de ces clarifications, comment, par l'implicite, peut-on lire le « système » de l'auteur, en particulier sur le cinéma québécois?

Un mot sur le public, qui est, aux yeux de l'auteur, une sorte de juge en dernière instance des films, pour autant qu'il est le public *ordinaire*. Lever soutient: « le public québécois... a subi dès ses premières années une colonisation systématique de son imaginaire » par le cinéma américain, et il a été trop souvent forcé de « s'évader dans les rêves des autres ». Cette pensée néglige cependant de considérer comme fait et phénomène socio-culturels que le public au Québec a, depuis le début du siècle, largement incorporé à sa culture le cinéma américain. Cette ouverture spontanée et passionnée au film américain n'a jamais empêché les spectateurs québécois de faire fête au cinéma « parlant français », puis aux films canadiens-français d'après-guerre, pas plus d'ailleurs qu'à quantité de films québécois plus récents.

Ce public, c'est pourtant le même qui est ramené à la barre des témoins à charge contre une large part des cinéastes québécois qui, depuis les années 60, acceptent les prix pour leur ego même si leurs films sont en rupture de ban avec le public, et qui se complaisent dans « l'élitisme et la marginalité ». « Le public... accepte mal de se faire continuellement traiter d'idiot par une élite intellectuelle bien-pensante », de même, il « accepte mal... que le cinéma québécois penche, la plupart du temps, du côté de la nostalgie, du pessimisme, de l'échec accepté passivement ». Pas étonnant, dans ce sillage, que Lever manifeste son empathie en faveur de héros *séduisants* ou *gagnants*.

Au détour de ces arguments, la polémique de Lever contre une large partie des cinéastes prend sa vitesse de croisière et flirte avec l'anti-intellectualisme. On a droit alors à « l'intellectuel prétentieux », au « complexe de l'avant-gardisme thématique et à la paresse intellectuelle de crise d'adolescence », au « système de subventions ou de bourses aux copains », etc. Bien sûr, on pourra argumenter que ces expressions côtoient souvent les commentaires élogieux ou les propos nuancés; cela n'enlève rien à leurs effets idéologiques.

C'est dans le même ordre d'idées qu'il faut placer l'analyse de la critique et des revues de cinéma. Lever soutient que c'est dans les revues à grand tirage (plus rarement chez quelques critiques de journaux) que se produit « une critique vraiment cinématographique ». C'était vrai avant 1956, soutient-il, ce l'est jusqu'à la fin des années 60: « Ici encore, nous croyons que c'est dans ces lieux non cinématographiques que se fit la critique la plus percutante et la plus libre, non dans les revues de cinéma ». Ce curieux jugement, qui se fonde sur une question de plus grand tirage, et oublie d'expliquer pourquoi la critique y est *vraiment* cinématographique, commet l'erreur de comparer « l'incomparable », puisqu'une revue de cinéma n'a pas les mêmes objectifs que les revues culturelles, engagées, ou grand public. Par ailleurs, ce point de vue s'alimente du fait que les revues sont généralement des ghettos d'intellectuels-copains. Dans *Objectif*: « La critique est prétentieuse, élitiste, souvent ennuyeuse et décrochée de la réalité québécoise ». Au bout du compte, Lever considère qu'*Objectif* n'est pas plus important que *Séquences*, et qu'il faut remettre à leur (petite) place ces divers nids que furent, entre autres, *Champ Libre*, le Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *Format Cinéma*, etc. Au passage, notons que cette entreprise de rétrécissement tentera de s'appuyer sur cet autre cliché voulant que les cercles radicaux d'hier et d'aujourd'hui n'avaient fait que remplacer l'oeil de Dieu par celui de Marx, c'est-à-dire non seulement par la pensée dogmatique mais par les idéologies importées (je souligne).

La réalité est heureusement plus contradictoire que dans le manichéisme facile. Si on ne juge le *Refus Global* (1948) qu'à sa production par des intellectuels copains, son tirage limité et ses conséquences nulles sur le grand public lors de sa parution, comment expliquer son influence durable dans la société québécoise?



Lever a apporté dans ses recherches une contribution assez unique sur le rôle de l'Église dans l'histoire du cinéma Québec.<sup>3</sup> Dans la présente édition, il rappelle sans détour les horribles vociférations antisémites et le moralisme archaïque des premières décennies, puis il évoque la volonté de l'institution de contrôler pécuniairement et moralement la production canadienne-française d'après-guerre. Toutefois, l'auteur est discret sur l'ultra-nationalisme de la même Église. Même s'il montre que, durant les années 50, la haute autorité cléricale a tout fait pour tuer dans l'oeuf la volonté de liberté des jeunes étudiants de la Jeunesse étudiante catholique (JEC) dans leurs projets d'éducation cinématographique, et remplacer cette oeuvre par « l'oeuvre et les pompes » de la direction catholique, il est trop bon de juger ainsi le monopole cléricale de surveillance et d'encadrement : « Mieux valaient ces restrictions que pas de ciné-clubs du tout ». De même, plus tard, c'est un euphémisme que d'écrire que l'Église se contente d'un « rôle discret d'information », quand on sait que l'Office des communications sociales détient jusqu'à aujourd'hui le monopole absolu sur les appréciations des films, vendues en exclusivité dans la presse à grand tirage.<sup>4</sup>

Dans sa lecture générale des grandes périodes, Lever argumente et polémique en faveur d'un « recentrement » des événements et de leur signification. Pour la première période, tout en reconnaissant au passage les pionniers Ouimet, Larente, Homier et Arsin, l'auteur insiste curieusement pour nommer les abbés Tessier et Proulx comme *vrais* pionniers, parce que fondant le cinéma *vraiment* québécois.

Pour la production d'après-guerre, base de l'industrie moderne du cinéma national, Lever se voit d'accord, avec Michel Brûlé, que des films comme **la Petite Aurore, l'enfant martyr, le Gros Bill, le Curé du village** et **Séraphin** « ...furent pour leur temps d'utiles 'imaginaires catalyseurs' et qu'ils ont contribué à l'évolution des esprits, ne serait-ce que par le geste d'affirmation culturelle originale qu'ils représentaient ». En outre, Lever juge que la fiction des années 60, par ses thématiques pessimiste et fataliste, « évoquerait plus une période de 'grande noirceur', non celui de l'ère duplessiste ». On croit rêver. Mais encore : durant les années 70, beaucoup de cinéastes « sortent mal des psychosociographies à la manière du direct et ils ne choisissent pas toujours des héros très séduisants ». Et puis, de 1969 à 1987 : « Dans le

documentaire comme dans la fiction, et malgré de magnifiques exceptions, nous croyons que le cinéma québécois... en est encore resté trop souvent à ce plan du 'constat', souvent très paresseux d'ailleurs, et qu'il n'a privilégié du miroir que les coins les plus sombres et parfois déformants ».

Ces quelques positions de l'auteur peuvent être, de toute évidence, l'objet d'analyses plus serrées, moins elliptiques qu'ici, et prêter à des débats propices à la progression du travail historiographique sur le cinéma au Québec. À coup sûr, ce livre concrétise dynamiquement la problématique d'une histoire *générale* du sujet, en même temps qu'il laisse de multiples questions ouvertes.

— Réal La Rochelle ■

#### Notes :

- 1. Je trouve cependant un contresens malheureux. Il est écrit : « Gilles Groulx fit preuve d'encore plus de naïveté (que Lefebvre avec **Q-Bec My Love**) en lançant son **Entre tu et vous** rue Sainte-Catherine et en espérant que les spectateurs, séduits par la nudité des personnages dans certaines scènes (nudité bien évidente dans la publicité) gôberaient avec plus de facilité son message politique! » (page 285). C'est faux sur toute la ligne. C'est le service de marketing de l'Office national du film qui prépara la publicité. C'est Faroun Films, le distributeur, qui conçut l'idée de lancer **Entre tu et vous** dans un cinéma « spécialisé » de la rue Sainte-Catherine, en programme double avec un film porno ! À ma connaissance, Gilles Groulx n'y fut pour rien, et il refusa à coup sûr toute participation à cette opération.

- 2. Direction générale de l'enseignement collégial, **Histoire du cinéma au Québec**, décembre 1983. 176 p.

- 3. **L'Église et le cinéma au Québec**, thèse à l'Université de Montréal, 1977. 275 p.

- 4. Quand Lever écrit que *Séquences* accueillit, à partir de 1959, des Jean Pierre Lefebvre, Jacques Leduc et Réal Larochelle (*sic*), j'aurais préféré qu'il parle de jeunes *laïcistes* plutôt que de « laïcs », qui est un terme cléricale et une réalité du giron ecclésiastique, ce que nous n'étions pas, ou ne voulions plus être, même à *Séquences* !

- Dernier détail : Est-ce que Lever et les autres collègues chercheurs, lorsqu'ils rédigent à la première personne, ne pourraient pas abandonner une fois pour toutes le « nous » universitaire et papal ? Le Vatican ne l'utilise plus de toute façon.

« On croit généralement que l'histoire du cinéma au Québec commence vers 1940 avec les films documentaires faits par les abbés Proulx et Tessier et les quelques longs métrages de fiction dont les plus célèbres sont **Séraphin** et **la Petite Aurore, l'enfant martyr**. D'ailleurs, l'histoire du cinéma est souvent réduite à celle des films produits. Or, le premier spectacle de cinéma au Canada a eu lieu à Montréal en 1896; dès 1906, le Montréalais Ernest Ouimet, premier magnat canadien du cinéma, faisait présenter à son 'scope' les films d'actualité que des employés tournaient chaque semaine; 10 longs métrages de fiction ont été réalisés à Montréal entre 1920 et 1925; à la même époque, Montréal comptait 60 cinémas qui accueillait chaque dimanche plus de 125 000 spectateurs; le cinéma honni par les autorités a d'ailleurs fini par avoir droit de cité grâce à la ténacité des spectateurs qui venaient surtout des classes populaires. Eux aussi font partie de l'histoire du cinéma... » (Germain Lacasse, **Histoire de scopes. Le cinéma muet au Québec**, Manuscrit, 1986, page 1 de l'introduction)