

Cinéastes de demain : les voies incertaines

Michel Beauchamp

Number 42, Spring 1989

Jeune cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22418ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, M. (1989). Cinéastes de demain : les voies incertaines. *24 images*, (42), 4-9.

DOSSIER

JEUNE CINÉMA QUÉBÉCOIS



CINÉASTES DE DEMAIN : LES VOIES

par Michel Beauchamp

Constituer un dossier sur le jeune cinéma — après avoir vainement cherché à désigner autrement la poignée de cinéastes qui feront le cinéma québécois de la prochaine décennie — procédait pour **24 Images** d'une gamme de sentiments mêlés. En premier lieu d'un sentiment d'urgence, puisque dans une année dominée par le succès des *Portes tournantes* et d'*À corps perdu*, films représentatifs des deux facettes du conformisme bon teint qui gagne notre cinéma, aucun talent neuf n'a vraiment accédé au long métrage de fiction.

Avec un certain éclat, Léa Pool, Yves Simoneau et Jean-Claude Lauzon avaient successivement pris d'assaut le grand écran, instaurant d'une année à l'autre l'habitude de voir surgir un nouveau cinéaste. Le phénomène ne s'est pas répété en 1988, à l'exception peut-être d'Hubert-Yves Rose, qu'on ne peut qualifier de jeune cinéaste, mais que l'intransigeance formelle de son premier long métrage (*La ligne de chaleur*) range du côté d'un cinéma inédit, dans la veine de certains courts films exceptionnels de l'année (*Lamento pour un homme de lettres* de Pierre Jutras et *Sortie 234* de Michel Langlois).

Ainsi, plusieurs cinéastes dont il sera question ont déjà retenu l'attention de nos pages consacrées au court métrage, et

nous en avons découvert quelques autres en écumant les lieux où sont produits leurs films. L'espoir nous a donc également guidés, auquel se sont parfois mêlés la perplexité et le dépit. À maints égards, il s'agissait vraiment d'une plongée dans l'inconnu dont nous avons émergé avec une série de questions aiguës en tête, et autant d'incertitudes, quant au destin, au talent et aux convictions d'une communauté dispersée de cinéastes que rassemble avant tout leur ambition multiforme de faire du cinéma, d'occuper une place vacante — peut-être un gouffre.

Rien n'assure en effet qu'ils triompheront des obstacles que l'évolution récente du cinéma québécois a dressés sur leur parcours. Une évolution qui, disons-le, s'apparente en de nombreux points à celle d'autres cinématographies plus développées où les jeunes n'abondent pas davantage. Le critère de la jeunesse doit donc être distendu pour inclure des cinéastes qui abordent un premier ou deuxième court métrage consistants au cœur de la trentaine, sinon de la quarantaine. Une vocation tardive mais féconde qui a engendré certains des meilleurs films de la cuvée dans les cas de Pierre Jutras et Michel Langlois, de Louise Martin (*Espaces*) ou d'André Dudemaine (*Abijévis*), entre autres. Leurs cadets, fréquemment issus du vivier universitaire, en sont plus souvent au stade de l'expérimentation et de l'apprentissage.



PHOTO : CÉLINE MARCHAND

Élise Guilbault et Jean L'Italien dans *Sortie 234* de Michel Langlois. Prix du meilleur court métrage de 1988 décerné par l'Association québécoise des critiques de cinéma.

INCERTAINES

SACRIFICE D'UNE GÉNÉRATION OU D'UN CINÉMA ?

En cette fin de décennie, où les voies qui permettent de fabriquer des images se sont multipliées, le cinéma a vu son statut se complexifier formidablement, s'ennoblissant et se dégradant tout à la fois. Contaminé pour le pire et le meilleur par la télé, la vidéo, la publicité et les techniques de pointe, l'art du cinéma ne draine plus aussi unanimement une jeunesse qui, pressée d'imprimer sur un écran, quel qu'il soit, ses propres images, se tourne volontiers vers ses dérivés. Les métiers de l'image — sinon du look — ont accueilli de nombreux talents qui en d'autres temps se seraient peut-être consacrés au cinéma. C'est donc en toute relativité qu'il faut parler d'une génération sacrifiée, rejetée par l'industrie cinématographique, malgré que cette érosion ait aussi été le fait d'un ostracisme réel à l'endroit de talents singuliers.

Au vrai, avec un léger recul historique, c'est plutôt le cinéma d'une génération qui fut sacrifié au Québec dans la décennie 1975-85, un cinéma qui ne s'est jamais fait et dont les leçons manquent cruellement à ceux qui abordent aujourd'hui le cinéma. Cette période fait figure d'une traversée du désert ponctuée de films du terroir ou de grosses coproductions anonymes, pendant laquelle fut interrompue toute continuité

dans l'œuvre des cinéastes précurseurs de la décennie précédente. N'a-t-il pas fallu attendre une dizaine d'années avant que Jutra ou Arcand reprennent au Québec le fil de leur œuvre de fiction (avec, respectivement, *La dame en couleurs* et *Le déclin de l'empire américain*).

Dans l'indifférence à toute notion d'œuvre, l'industrie cahotique d'alors a empêché que se consolident des auteurs dont les acquis serviraient de tremplin à une hypothétique relève. Il n'est donc pas étonnant que les cinéastes de cette relève trouvent leur filiation dans les premiers films de notre cinéma, ceux de Jutra et Groulx qu'ils citent (voir les propos de la table ronde de ce dossier), y reconnaissant la ferveur qui les anime. Quel espoir y a-t-il alors de voir naître des cinéastes qui filmeraient (dans) le Québec actuel comme le faisaient dans les années 60 ceux qu'ils admirent, quand l'industrie s'est révélée incapable de les faire tourner et aimer? L'exil de Claude Jutra au Canada anglais, qu'on lui reprochait parfois, n'était autre que le résultat de cette situation.

Le paysage cinématographique des années 1975-85 fut pourtant parsemé de films essentiels, parmi lesquels on se doit de rappeler ceux de Micheline Lanctôt (*Sonatine*) et de Gilles Groulx (*Au pays de Zom*), dont la réputation traversa vite nos

Frédérique Collin dans *Lamento pour un homme de lettres* de Pierre Jutras.



PHOTO: ALAIN GAUTHIER



L'ombre de nous de Guylaine Roy. «Un cinéma existentiel.»

frontières. Mais désavoués, tenus en réclusion tant par les institutions que la critique, jamais ils n'ont pu s'imposer comme voie de rechange, comme modèles.

Qu'aujourd'hui Marc-André Forcier soit incompris (l'imaginaire dans *Kalamazoo*, film si arrimé au Québec, est pourtant le plus universel qui soit), que Michel Brault ou Micheline Lanctôt doivent accepter des films de commande conçus pour la télé (sans rien abdiquer de leurs convictions: *La poursuite du bonheur* de Lanctôt est un documentaire subtil et corrosif, bien supérieur à ce qu'on en a dit), que Mankiewicz ou Jean-Guy Noël n'aient pu retrouver la force de leurs premiers films dans la grisaille ambiante, bref, qu'aucun auteur n'ait connu de parcours le moins serein, n'augure rien de bon pour les légataires de ce maigre héritage.

Réfractaires tant au cinéma américain qu'à celui que leur proposait le Québec, dépourvus d'une culture cinématographique façonnée à même la production d'ici, les jeunes cinéastes se sont normalement tournés vers l'Europe dont ils ont absorbé avec des bonheurs divers les influences (comme nous le verrons).

UN SYSTÈME DE PRODUCTION DANS TOUS SES ÉTATS

Par ailleurs, les structures de production se sont mises à bouger après l'échec des modèles concoctés dans une décennie à bout de souffle. Échec mis en lumière par la réussite du film de Léa Pool, *La femme de l'hôtel*, surgi inopinément en 1984. Un mouvement s'amorce qui mènera bientôt à l'édification d'une industrie en quête de cohérence alors que, parallèlement,

le rayonnement d'un film fauché comme *Jacques et Novembre* de Jean Beaudry — et dans une moindre mesure de *Celui qui voit les heures* de Pierre Goupil, choyé auprès d'un petit réseau cinéphilique et de *La couleur encerclée* des frères Gagné, lauréat d'une prime à la qualité de la SGC — soulève l'espoir qu'un cinéma différent puisse germer.

Élan vite interrompu par la frénésie du succès qui s'est emparé de l'industrie dès que s'annonça l'exploit presque simultané du *Déclin* et d'*Un zoo la nuit*. Dans cet esprit prend forme la version québécoise du cinéma de producteur qu'incarne si bien Roger Frappier, avec cette variante qu'au Québec, le label auteur devient une valeur sur laquelle miser, ayant été si profitable à notre duo de films. Dès lors, tout se précipite.

Tenant là un nouveau modèle, l'industrie est vite gagnée par la surenchère et, tablant sur des auteurs moins irréductibles que d'autres (le talent n'est pas en cause), tout le fric possible est injecté dans leurs films. Il devient impensable de présenter des projets de longs métrages sous le million, considérés peu sérieux. Les rets de budgets hypertrophiés se referment sur les cinéastes. Logiquement, de ce giron, devrait s'extraire tôt ou tard un cinéma du désir moins redevable du succès. Mais il est trop tôt pour prévoir si la deuxième cuvée de films conçus dans ces conditions avec des auteurs neufs marqueront la réussite du système. Les films attendus de Jean-Pierre Gariépy (*Sous les draps, les étoiles*) de Jean Beaudry et François Bouvier (*Les matins infidèles*) et de Richard Roy (*Moody Beach*) nous le diront.



Marie-Josée Gauthier et Guy Thauvette dans *Sous les draps les étoiles*. Un premier long métrage pour Jean-Pierre Gariépy que nous verrons en 1989.

PHOTO : CLAUDEL HUOT

UN ART DE RÉSISTANCE POUR RÉSISTANTS

Il reste que dans ce décor, les jeunes cinéastes sont laissés pour compte. Et la maturité de notre cinéma sera acquise lorsqu'une part significative de créateurs pourront se soustraire à l'embrigadement de méthodes de production aussi contraignantes. En effet, dans le passage du court au long métrage, les méthodes de tournage changent radicalement. Les cinéastes élus se trouvent enfermés dans un système qu'ils s'essouffent à maîtriser, et seuls quelques-uns d'entre eux, tenants de l'esprit de contrebande, s'en échappent (Bachar Chbib est de ceux-là). Le droit à l'erreur et à l'expérimentation, dont profite abondamment le court métrage, est aboli dès que se dessine la possibilité d'accéder au long métrage, nulle structure du fonctionnariat n'ayant prévu des conditions aussi souples pour celui-ci.

Le cinéma se voit de plus en plus comme un art de résistance qui survivra en s'inventant des méthodes qui préserveront sa spécificité. Et la spécificité du cinéma québécois, à coup sûr, ne réside ni dans les séries ampoulées du type *Les tisserands du pouvoir* ni dans le confort molletonné des *Portes tournantes*. Et si la tendance à débaucher des auteurs en leur faisant miroiter des budgets importants peut s'avérer bénéfique, on se privera de sang neuf en excluant du peloton des élus ceux que rebutent un tel système. À l'heure où de grands cinéastes s'échinent à appauvrir leur cinéma, c'est dans l'assouplissement des conditions de tournage, dans le respect du temps et de l'imagination que fermentera un cinéma vivant, multiple, propice à l'émergence de nouveaux talents.

UNE INDUSTRIE HAPPÉE PAR LA CRISE (MAIS QUELLE CRISE?)

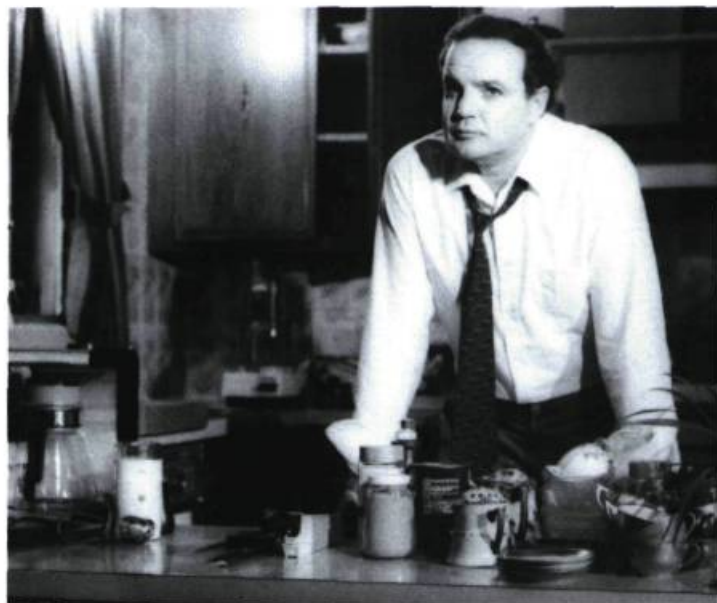
Mais ce cinéma-là tarde à voir le jour pour deux raisons: parce que la tradition s'en est perdue à l'aube des années 70, les films personnels des 15 années subséquentes n'ayant jamais constitué un corps; ensuite parce que la période d'ancrage accéléré de l'industrie qu'a engendré le syndrome du succès est ébranlée par l'actuelle «crise du cinéma» qui commande aux institutions un repli prudent. Une prudence paradoxalement appliquée en concentrant de fortes sommes dans un nombre réduit de films, excluant d'autant mieux les jeunes (par exemple, Radio-Québec aura investi en 1988 tout son budget-film dans le seul *Jésus de Montréal* d'Arcand). Ce n'est donc pas théoriquement qu'il vaut de brandir la tarte à la crème de l'éternelle crise du cinéma mais dans ses effets pernicioeux, immédiats, qui érodent considérablement les possibilités de succès du grand cinéma commercial lui-même (concrètement, il s'agit bien sûr de la désaffection des salles, de la fermeture des cinémas répertoire, de la concentration des festivals et de l'arrivée en force du magnétoscope, tous phénomènes très récents).

Et les institutions, à l'instar de Bourassa, réagissent dans l'improvisation la plus totale, imaginant sur des coins de tables d'alléchants projets pour la Relève (voir les déclarations des représentants de la SOGIQ à la table ronde) qui prévoient surtout lui ouvrir grandes les portes de la télévision en suggérant bêtement des thèmes tels passions individuelles, masculin-féminin, ethnicité et qualité de vie. Mais attendons les termes



PHOTO: SARAH BUTTERFIELD

Marie Laberge et Michel Côté dans *Transit* de Richard Roy.



Gilles Cloutier dans *La rivière rit* de Benoît Pilon.

finaux de ces projets pour en juger plus avant. À première vue toutefois, ils semblent en rupture évidente avec le type d'engagement fructueux adopté par d'autres télévisions internationales (française, britannique, voire polonaise) qui ont permis à des jeunes telle Christine Ehm de tourner des films superbes et très peu chers, système dont profitent aussi des auteurs chevronnés tels Frears, Rohmer, Vecchiali, Kieslowski, Téchiné, etc.

L'ÉPREUVE DE LA MISE EN SCÈNE

La combinaison de ces facteurs, qui vont de la béance décrite dans l'héritage cinématographique à la rigidité des structures de production que les cinéastes devront tôt ou tard affronter, est visiblement ressentie sur l'ensemble hétéroclite des films qui forment l'armature de ce dossier. Exercices de style très souvent, ils sont traversés par un réseau d'influences qui rend plus ardue l'identification des talents. Il est ainsi impossible de juger définitivement de films qui se donnent eux-mêmes comme des essais, bien qu'ils puissent être réunis dans le rejet qu'ils affichent d'un cinéma de produit.

S'affirme d'abord l'ambition d'un cinéma d'auteur d'acception (parfois trop?) classique, référentiel, particulièrement chez Denis Langlois (*Éclipse*), Marie Potvin (*Lettre à Catherine* puis *Du pain et des jeux*, ce dernier plus audacieux, trouble) ou Guylaine Roy (*L'ombre de nous*), qui ne retiennent à divers degrés que les signes apparents d'un cinéma « existentiel », déambulatoire, où est privilégié le texte.

L'attrait du cinéma de genre est perceptible chez Denis Laplante (*Un trou au coeur*) et dans une moindre mesure chez Richard Roy (l'excellent *Transit*). Une veine que Laplante

renouvelle à son échelle avec un thriller angoissé dont les mornes protagonistes, dépassés par leur crime, contribuent à créer la curieuse atonalité du film. Se greffe à ces deux tendances le filon expérimental qu'exploitent Jean-Claude Bustros (*La queue tigrée d'un chat comme pendantif de pare-brise*, film épatant), Andrea Sadler (*Red Shoes*) et Rémy Beausoleil, Michel De Gagné, Michel Gélinas (*Sales images*).

L'apprentissage de la mise en scène elle-même est quelquefois vécue dans l'incertitude de la forme, dans une méconnaissance des lois de la dramaturgie et de la scénarisation, donnant le sentiment d'une improvisation, de l'absence d'une réelle nécessité de filmer. Ou alors elle est manifestement singulière et maîtrisée dans le cas des cinéastes les plus accomplis. Il en va ainsi de Claude Demers (*Le bonheur*) et d'Arto Paragamian dont le premier film (*Fish Story*), sans doute plein de qualités, est suivi de *Across the Street*, qui confirme avec éclat son plaisir de filmer et la rigueur de son projet formel. Cette dernière qualité qu'il partage avec André Turpin, dont le film tourné en un plan-séquence révèle, entre autres dons, un art très sûr du hors champ. *Comme hier matin* est un film brillant qui annonce un cinéaste de calibre (voir les textes qui leur sont consacrés dans les pages de ce dossier). Benoît Pilon (*La rivière rit*) fait également preuve d'un beau sens du plan et de la mise en scène, que vient un peu recaler un sujet risqué (les affres d'une ménagère de banlieue) traité d'une manière trop démonstrative.

Mais à l'exception de Bustros et Paragamian, qui tournent en anglais, tous doivent supporter le poids de l'histoire, cinématographique et nationale, dans leur approche du langage. Il en



Marie-Hélène Montpetit dans *Le film de Justine* de Jeanne Crépeau.

résulte que la faiblesse d'un discours cinématographique autre qu'empirique sur le cinéma québécois est perceptible dans l'hésitation manifestée au chapitre de l'écriture filmique. Davantage préoccupée d'univers et de climats, la mise en scène est privée d'un mouvement global, se réduisant trop souvent à la seule appréhension du plan.

On décèle aussi une certaine incapacité à jouer d'imaginaires rares ou à leur associer un traitement approprié qui franchisse les premiers moments du film. À cet égard, *Où serez-vous le 31 décembre 1999* de Marie Décary repose sur une idée forte, c'est même un beau film, que dessert un texte faible et une envolée finale cosmogonique peu convainquante.

L'ÉPREUVE DES MOTS: LA LANGUE MALMENÉE

D'autre part, symptôme dont les causes se confondent avec l'histoire même de la culture québécoise, la difficulté d'affronter la langue est au cœur de tous ces films (en excluant *Transit*, dialogué de concert avec l'auteure de théâtre Marie Laberge). Le suremploi de la voix off, d'inspiration abusivement durassienne, sert alors de voie d'évitement dans la confrontation pénible avec les mots. S'il est une faiblesse collective c'est celle-là: la façon dont est malmenée la langue, les textes s'essouffant toujours avant les images.

Car le cinéma québécois n'a pas parcouru à ce chapitre le même chemin que le théâtre, et les jeunes cinéastes doivent mener un vrai travail sur les mots, à l'exemple peut-être du *Kalamazoo* de Forcier, dont la langue est à la fois affinée, poétique et incrustée en sol québécois. Ce malaise des mots découle encore une fois de l'insuffisance des modèles proposés

par le cinéma québécois — et du retrait qu'il a connu dans une période où les autres disciplines artistiques s'abreuyaient aux sources de la (post) modernité. Entre le phrasé classique des premiers films de Jutra-Groulx et l'outrance langagière de *Déclin*, on n'a pu apprivoiser le «parler d'amour-parler de soi» dans une langue de cinéma qu'il reste à forger. D'où la tentation facile d'un langage introspectif emprunté, dans le sillage du cinéma de Léa Pool.

Dans les histoires d'amour, de truands ou de révolte que ces films nous racontent, une saisie juste de la langue est une condition, au même titre que leur forme, d'une saisie du réel.

L'émergence de cinéastes forts (certains le sont déjà) parmi cette brigade de l'espoir est fonction de plusieurs facteurs, dont le premier reste sans doute leur énergie. Mais la situation particulière du Québec sur l'échiquier des cinématographies est aussi à mettre au compte de l'incertitude de leur destin. Évaluant dans un système en décalage avec la situation générale du cinéma, qu'illustrent la naissance tardive d'une industrie fragile et le développement d'une cinéphilie de masse en pleine crise, les cinéastes en devenir vivent un étrange dilemme, déchirés entre ce désir de cinéma qui gronde plus que jamais au Québec et le vide ponctuel d'héritage, ressenti jusque dans l'inconsistance des structures actuelles de production. ●