

24 images

24 iMAGES

« Je suis jumeau, mais je me soigne »

Michel Euvrard

Number 43, Summer 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/22928ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Euvrard, M. (1989). « Je suis jumeau, mais je me soigne ». *24 images*, (43), 56–58.

«JE SUIS JUMEAU, MAIS JE ME SOIGNE»

par Michel Euvrard



«Le gars qui chante sua jobbe de Serge Giguère témoigne de la vitalité du courant ti-pop.»

Les films de 1988 nous proposent l'image d'un Québec peuplé de vieillards (*Salut Victor, Des amis pour la vie*), d'anorexiques (*La peau et les os*), de paraplégiques (*T'es belle, Jeanne*), d'enfants atteints de maladies mortelles (*Un soleil entre deux nuages*), de divorcés remariés, de séparées accotées (*Singulier pluriel*), de jumeaux (*Comme deux gouttes d'eau*), de psychiatisés (*Espoir violent, Le grand monde*)!

Ce cinéma «santé/bien-être», c'est le cinéma de qui? Peut-être de ces employés du nouveau tertiaire, des services de santé et de bien-être, conseillers, travailleurs sociaux, rééducateurs et autres «psy» pour qui ces films sont à la fois des outils de travail et d'auto-promotion. (Mais ce n'est pas le cinéma des infirmières et infirmiers, syndiqués et cadres de la FAS.)

C'est sûrement le cinéma des institutions qui le commanditent (Sogic, Téléfilm, ONE, Radio-Canada, Radio-Québec), qui cherchent, entre elles, à combiner responsabilité sociale et divertissement, bon usage des fonds publics et cotes d'écoute. Sûrement aussi le cinéma des producteurs.

C'est peut-être le cinéma des cinéastes, dans la mesure du moins où ceux-ci ont davantage la possibilité, dans ce type de production stabilisée qui fonctionne par séries (en série), d'exercer leur métier régulièrement et dans de bonnes conditions, en récupérant, soit dit en passant, une partie de la production TV auparavant assurée par les réalisateurs maison de Radio-Canada (les téléfilms ne sont rien d'autre que les anciens téléthéâtres que Radio-Canada n'a plus les moyens de réaliser seule).

C'est en tout cas un cinéma idéologique, qui exprime des croyances sur la réalité plutôt qu'il ne rend compte de la réalité: les films cités plus haut tendent à donner l'image d'une société où l'État aurait mené à bien la tâche de résoudre les problèmes de la vie matérielle et d'assurer à chacun les conditions de son épanouissement et de son bonheur. Les individus n'ont plus qu'à adopter les attitudes et les comportements, à effectuer les petits ajustements qui leur permettront de surmonter les accidents de naissance et de parcours (et l'État à se retirer des domaines où il n'a plus rien à faire, mais l'éducation? mais le logement, les transports, la pollution, les hôpitaux?...)

C'est enfin et surtout un cinéma où le cinéma ne trouve guère son compte; les documentaires sont réalisés selon une formule éprouvée qu'on retrouve appliquée quasi mécaniquement de film en film: la série d'entrevues, généralement au domicile des personnes choisies ou dans une pièce anonyme d'un centre d'accueil ou de soins, ou d'une résidence; comme il s'agit de vie privée, de psychologie individuelle, de la perception que les gens ont d'eux-mêmes, de rapports personnels, le milieu, les activités professionnelles, les relations avec l'extérieur sont absents. Ce sont des films non seulement d'avant *Albedo*, *La fiction nucléaire*, *Le futur intérieur*, ou *Le dernier glacier* mais même d'avant le direct: la moindre séquence de *Golden Gloves*, projetée lors de la soirée Monique Fortier-Werner Nold pour les cinquante ans de l'ONE, donnait la mesure de la fraîcheur, de l'intensité, du désir de cinéma qui soulevaient alors nos cinéastes et qui se sont, semble-t-il, quelque peu dissipés.

PRODUCTION OU CRÉATION?

En face de ces films paresseux, et pour croire encore au cinéma, il y a *Un soleil entre deux nuages*, *Le gars qui chante sua jobbe*, *Chronique d'un temps flou*, *L'art de tourner en rond — I et II*, *Liberty Street Blues*; si aucun d'entre eux n'ouvre de voie nouvelle au documentaire, ils assurent au moins une continuité, la possibilité d'une mémoire. Sylvie Groulx et Marquise Lepage, en se mettant elles-mêmes dans l'image — d'une façon un peu volontariste d'ailleurs — en venant dire pourquoi il était important pour elles de tourner ce film, témoignent de leur engagement, de leur implication personnelle. Maurice Bulbulian, en construisant son film sur un double contraste entre, d'une part, la vie quotidienne d'une famille amérindienne de Colombie-Britannique et la conférence constitutionnelle sur les peuples autochtones, et de l'autre, lors de cette même conférence, entre la parfaite dignité des Amérindiens et le comportement provocateur (Trudeau) ou hypocrite (Devine) des dirigeants politiques fédéraux et provinciaux, ne laisse pas ignorer aux côtés de qui il se range. *Le gars qui chante sua jobbe* n'est sans doute pas le meilleur film de Serge Giguère, mais il témoigne de la permanence et de la vitalité du courant ti-pop, libertaire, dans le cinéma (et dans le peuple) québécois. Quant à *Liberty Street Blues*, c'est l'aboutissement d'une démarche à la fois collective — le cinéma direct — et individuelle, celle d'André Gladu traquant les migrations de la musique des peuples francophones d'Amérique du Nord. C'est un film de maîtrise: replacé dans son cadre, son milieu, le jazz



PHOTO: ONF

Liberty Street Blues d'André Gladu

Nouvelle-Orléans sort des boules à mites. Gladu rétablit les liens qui unissent les formes musicales et les formes d'activités, appels des marchands ambulants, pas de danse des cireurs de souliers, bals du samedi soir, culte du dimanche, défilés des clubs et sociétés d'entraide, et, restituant à cette musique ses fonctions mnémonique et identitaire, la réincarnant dans ceux qui la font, lui redonne vie.

En face de *Salut Victor* et *Des amis pour la vie*, images mises sur un texte (mais le plaisir que prennent à dire ces textes une pléiade de grands acteurs fait notre plaisir de spectateurs), il y a, un peu, *T'es belle, Jeanne*, et davantage *Onzième spéciale* parce que Robert Ménard et Micheline Lanctôt, refusant le théâtre filmé, se sont inspirés de modèles cinématographiques, le mélodrame ou «women's film» pour l'un, la comédie loufoque satirique pour l'autre. (Seulement, c'est dommage pour *T'es belle, Jeanne*, il n'est pas sûr qu'il soit encore possible de pratiquer le mélodrame: comme d'autres genres — le western, et peut-



Marie Tifo et Michel Côté dans *T'es belle Jeanne* de Robert Ménard.



Gabriel Arcand et Simon
Gonzalez dans *La ligne
de chaleur* de Hubert-
Yves Rose

être le film noir — n'est-il pas réduit à se pasticher lui-même?)

Alors que thématiquement la famille est très présente dans le cinéma québécois, famille naturelle, biologique ou famille d'élection, les cinéastes francophones n'ont pourtant guère abordé un genre que les anglophones pratiquent avec bonheur, le *home movie*; de *A film for Max* et *Mother Tongue* à *Other Tongues* et *Boulevard of Broken Dreams*. Derek May est passé du portrait de la famille biologique nucléaire à celui d'une famille d'élection multilingue et temporaire: la troupe hollandaise *Boulevard of Broken Dreams*, en tournée, donne ses spectacles comme une fête au village, un anniversaire en famille, tentant d'effacer la frontière entre le spectacle et la vie; la filmant, May transforme le film de commande en fragment d'autobiographie.

Horses in Winter de Rick Raxlen, c'est presque rien, les «dernières vacances» d'un petit garçon juif anglophone dans les années cinquante au chalet avec ses parents, sa sœur aînée, les voisins, et c'est l'essentiel du cinéma: l'invention d'un espace et d'un temps, de personnages, de leurs occupations, de leurs rapports, d'un climat; puis leur effacement, leur perte...

Il n'est ni étonnant ni scandaleux que les institutions cherchent à mettre en place un système de production sans risques, à planifier, à établir des modes de financement stables, à «professionnaliser»... Leur modèle est industriel, il s'agit de fabriquer et de commercialiser un «produit», des «séries» de produits dont les principaux distributeurs-détaillants sont actuellement les chaînes de télévision; elles existent pour mettre sur pied, financer en partie et superviser une «industrie culturelle».

Ce sont les cinéastes, ou certains cinéastes, qui sont, ou qui sont parfois, étonnamment respectueux, soumis; qui acceptent d'être de simples exécutants, des illustrateurs, des metteurs en images; de se mettre, consciemment ou par passivité, au service d'une idéologie, et de réaliser des films conventionnels et bien-pensants. Les autres, qui peuvent être les mêmes, rencontrent d'autant plus de difficultés avant, pendant et après le tournage que leur projet est plus personnel et singulier, et ces difficultés ne sont pas sans effet sur l'intégrité du film terminé, ce dont témoignent *La nuit avec Hortense*, *La ligne de chaleur* ou *Kalamazoo*, films imparfaits ou même mutilés mais c'est là, là aussi, que se trouve le cinéma. ●

UN CIRQUE EN AMÉRIQUE

DE NATHALIE PETROWSKI

Lorsque Nathalie Petrowski filme un cirque en Amérique (le Cirque du soleil à New York) elle ne met pas en scène l'envoûtant spectacle de la conquête de l'Amérique par un cirque d'ici, mais plutôt le paradoxe sous-tendant cette conquête et la confrontation de deux univers. Ce n'est pas tant un film sur un cirque ou sur l'envers du spectacle comme sur l'envers de l'Amérique. Le cirque est ici la base concrète, le lieu de lutte et d'affrontement où se heurte cette double vision de l'artiste et de l'Amérique: le rêve et la réalité, la magie face au quotidien; un univers de rêve au cœur d'un rêve encore plus grand, plus puissant, risquant à tout moment de le dévorer.



Tournage d'*Un cirque en Amérique* à New York.

Premier film de la seconde collection sur l'américanité, *Un cirque en Amérique* reprend les thèmes majeurs de la précédente: la fascination exercée par les États-Unis sur les Québécois, le danger d'américanisation voire, tôt ou tard, d'assimilation.