

L'obsession de la continuité

JEAN-PIERRE LEFEBVRE, *L'homoman à la caméra*, Montréal, Boréal, collection Liberté grande, 2017, 211 pages

Claire Portelance

Volume 12, Number 3, Summer 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88397ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Ligue d'action nationale

ISSN

1911-9372 (print)

1929-5561 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Portelance, C. (2018). Review of [L'obsession de la continuité / JEAN-PIERRE LEFEBVRE, *L'homoman à la caméra*, Montréal, Boréal, collection Liberté grande, 2017, 211 pages]. *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, 12(3), 31–31.

L'OBSESSION DE LA CONTINUITÉ

Claire Portelance
Professeure retraitée

JEAN-PIERRE LEFEBVRE
L'HOMOMAN À LA CAMÉRA
Montréal, Boréal, collection Liberté
grande, 2017, 211 pages

L'homoman est le titre du premier film, un court-métrage en noir et blanc, de Jean-Pierre Lefebvre tourné en 1964. Il s'agit d'un film expérimental qui annonce déjà son parti pris pour le cinéma de « création-signification » à l'encontre d'un cinéma de représentation spectacle qu'il exècre. C'est ce que, du reste, il poursuivra tout au long de sa carrière de cinéaste, comme en témoigne sa filmographie qui plonge ses racines dans le bagage culturel du Canada français et du Québec des années soixante en quête d'une identité nouvelle. *L'homoman*, ce n'est pas un personnage, ce n'est pas un homme, mais un groupe d'hommes qui, selon Michel Brûlé, représente « les Québécois comme collectivité ».

Dans cet essai, Lefebvre, qui reprend le titre de sa première expérience cinématographique, soutient qu'un film est, selon les mots de Gilles Groulx qu'il cite deux fois : « [...] invention et création dans la collaboration depuis le commencement jusqu'à la fin » (p. 133 et 193). En somme, le septième art est un travail d'équipe qui, comme l'expliquait Élie Faure dès 1934, est un art de synthèse, une architecture en mouvement qui rappelle les bâtisseurs de cathédrale¹. À cet égard, Lefebvre consacre quelques pages à la créativité des artisans du cinéma en insistant sur le fait que l'essentiel réside dans « [l]e sujet. LE SUJET. Voilà le seul et vrai patron, le seul maître, sur un plateau de tournage aussi bien que dans le bureau de production. Tout le monde – réalisateur, producteur, techniciens, comédiens – sert le sujet chacun à sa manière, selon ses qualifications et ses responsabilités » (p. 125).

Par ailleurs, confie Lefebvre, la création exige de composer avec l'imprévu (une tempête de neige, le passage d'un avion, par exemple). C'est à ce titre qu'un film se différencie du théâtre où le temps reste figé et fixe.

La première partie de l'ouvrage consiste ainsi en une réflexion sur la création et,

fort de son expérience cinématographique comme réalisateur, scénariste, acteur, monteur, producteur, auteur de plusieurs chroniques sur le cinéma, Lefebvre, en une forme de legs, raconte son histoire personnelle de cinéaste, révélatrice, par ailleurs, de celle du cinéma identitaire du Québec. Le cinéma identitaire, écrit-il, différent du cinéma national – c'est-à-dire des œuvres produites par une nation sans qu'elles soient représentatives de cette nation – « est à la fois cause et effet de la recherche d'une identité simultanément personnelle et collective et qu'il relève du cinéma de création-signification (et non du cinéma-spectacle) » (p. 103).

Le cinéma identitaire, différent du cinéma national – c'est-à-dire des œuvres produites par une nation sans qu'elles soient représentatives de cette nation – est à la fois cause et effet de la recherche d'une identité simultanément personnelle et collective et relève du cinéma de création-signification (et non du cinéma-spectacle).

Bien que Lefebvre reconnaisse que ce cinéma identitaire connaît ses premiers balbutiements avec les films des prêtres cinéastes, il leur reproche de n'avoir produit que des films de raison où sont exposés les idéaux d'une « réalité socio-religieuse » sans même donner la parole aux gens d'ici. « Ces gens sont de pures ouailles au sens premier du mot. On les dirige de l'extérieur, de haut, pour leur bien, c'est-à-dire celui qu'on a décidé pour eux et qu'on leur impose » (p. 110). Réflexion et jugement dignes du cinéma direct qui a voulu se dissocier, dès la fin des années 1950 d'un cinéma de narration, avec comme premier film du genre *Les raquetteurs* (1958) de Michel Brault et Gilles Groulx. L'ONF, écrit Lefebvre, a donné l'ouverture nécessaire en permettant un grand espace de liberté aux cinéastes et, dès lors, « la création est restée le moteur de la production jusqu'à la fin des années 1970 » (p. 118).

C'est en regard de cette continuité mise à mal par l'industrialisation, la professionnalisation, la technicisation sans cesse galopante jusqu'à la numérisation et l'étatisation de la cinématographie québécoise – le cinéma d'ici, affirme-t-il, est



un « cinéma privé d'État » (p. 152) – que l'essai de Lefebvre prend tout son sens. On reconnaît bien ici le dénonciateur, voire le pourfendeur d'un art qui se détourne de ses origines. En une bouffée de nostalgie comme il le souligne lui-même, Lefebvre évoque l'époque « où moyens minimums équivalaient à imagination et solidarité ; de celle où notre identité personnelle passait par la recherche d'une identité collective [...] ». C'est un cinéma qui se donne comme responsabilité de réfléchir le sens de l'existence, d'exprimer dans des formes libres et expérimentales, « la place de l'être humain en ce monde ». Alors que ce cinéma existe encore, il se réalise en marge du cinéma grand public. C'est entre autres grâce à des bourses ou des programmes d'aide subventionnaires que cette aventure se prolonge.

L'essai, selon les termes de son auteur, vise à « garder vivante, active, réfléchie, permanente la quête identitaire reliée aux gestes spontanément créateurs que nos ancêtres ont faits » (p. 145). Les films identitaires, écrit-il, constituent l'apport le plus original du cinéma québécois, « c'est en eux qu'on trouve les germes d'un cinéma signification » (p. 185). Fidèle à lui-même, Lefebvre avait dès lors déclaré en 1966 : « Je ne crois pas à l'œuvre unique, je ne crois qu'à la continuité des œuvres [...] Je n'ai aucun motif de continuer à créer si ce que je fais n'engendre pas d'autres créateurs » (*Dictionnaire du cinéma québécois*, p. 450). Bien qu'il n'ait plus réalisé aucun film depuis 2010, Lefebvre n'en continue pas moins de défendre l'œuvre de création et de provoquer des réflexions du lecteur-spectateur. ❖

¹ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *Ombres solides (Essais d'esthétique concrète)*, Paris, éd. Edgar Malfère, coll. « Perspectives », 1934, p. 168-189 [version électronique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », p. 1-17].