

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Une expérience

Jacques Godbout

Volume 8, Number 2-3 (44-45), March–June 1966

Cinéma si.

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/60649ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Godbout, J. (1966). Une expérience. *Liberté*, 8(2-3), 160–168.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1966

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

une expérience

cinéma nouveau cinéma

"Qu'il s'agisse de l'essor du long métrage de fiction au Canada français, qu'il s'agisse de l'étincelante flambée du "cinéma novo" brésilien... créer, inventer le cinéma là où il n'existait pas encore; enrichir la culture de pays neufs et aider à leur transformation, telles sont les tâches essentielles de tout un secteur du cinéma nouveau."

PIERRE BILLARD
Cinéma 66.

"mais, tout de même, il s'agit avant tout d'une certaine génération (de jeunes cinéastes), et, cette génération, nous devons absolument lui donner ses moyens."

ANDRÉ MALRAUX
à l'assemblée nationale
(automne 1965).

On sort d'un long métrage comme d'une ondée : tout trempé, et puis surtout abasourdi de rencontrer quelques milles plus loin des gens aux vêtements secs, des routes encore chaudes de soleil. Et l'on se rend compte tout à coup qu'on n'a plus la même langue qu'hier, ni surtout les mêmes mots. C'est peut-être pourquoi les cinéastes ont besoin plus que les autres d'un *milieu* du cinéma : comme la pègre ils vivent *en marge*.

La seule expérience équivalente, aussi riche et aussi globale, à celle de *faire* un film, reste sûrement la conversion (religieuse).

Vous êtes pris des orteils aux cheveux, et votre regard comme votre vie se colorent. Vous cadrez. Vous ne pouvez jamais plus vivre hors-cadre de cinéma.

Le court métrage parfois pardonne, c'est un rhume; le long métrage vous change le sang. Ce ne sont plus les mêmes globules : sang oxygéné, peau écorchée, vous êtes plus près des hommes et du paysage que vous ne l'avez jamais été, vous sentez, vous pensez, vous vivez différemment, en attendant, en espérant, en préparant surtout l'accès suivant.

Ceux qui ont été touchés, et qui n'ont pas pu faire un second long métrage, s'étiolent comme la mariée de *l'écume des jours*. Ne pas faire ce prochain film c'est avoir une fleur dans les poumons.

Faire un film c'est mettre en situation des contraires, des probables, des impensables, c'est établir des relations inattendues entre le réel et la fiction. Mais l'évènement cinématographique n'est pas à sens unique : l'auteur est transformé profondément par chaque oeuvre, parce qu'il va la vive intensément, comme une partie de *chemin de fer*, ou une course d'auto. L'art dramatique qui est passé du *mystère* au théâtre psychologique trouve son accomplissement (fullfillment) dans la *cinématurgie* qui agit sur le comédien, le spectateur et l'auteur d'une façon aussi enveloppante que le rite religieux de jadis.

Et parce que le cinéma se situe au niveau des tripes et des mythes, ce n'est pas une mince affaire de le faire naître ici : ce pays n'a pas de tradition originale en dramaturgie (l'une, empruntée à New York, le slapstick, l'autre, empruntée à Paris, le théâtre bourgeois, ont certes pu créer des acteurs, mais très peu d'auteurs dramatiques : Gélinas, Dubé, Languirand; on les compte sur les doigts d'une seule main). Alors que le cinéma suédois s'est greffé sur la dramaturgie suédoise, le cinéma québécois, en ce qui concerne le drame, est de génération spontanée.

Mais il y a pire que de n'avoir aucune tradition dramaturgique : c'est de posséder une tradition contraire à l'élan vital de toute dramaturgie. Or cette tradition contraire — dite, en anglais "*public affairs*", en français "*éducation des adultes*", — sévit avec ampleur dans les deux seuls grands centres de production que sont l'Office du Film et Radio-Canada. Cette inversion sociolo-

gique nous donne des music-halls sans sexe et des courts métrages stérilisés par l'infailibilité de type documentaröide. Les hauts fonctionnaires, *responsables de la culture*, sont très souvent victimes (malgré eux ?) de l'attitude *éducation des adultes*. Et ce sérieux tue, ils ne le sauront jamais assez.

Par ailleurs, à défaut donc de prolonger une école dramaturgique, le cinéma de long métrage québécois des années soixante est apparu comme un cancer du film documentaire, sorte de prolifération anormale de cellules, sur un corps somme toute pétant de santé. Il n'y a pas, dans le monde, une production aussi saine de courts métrages documentaires; il n'y a pas, non plus, de cinématurgie qui ait pris racine de cette façon.

Ce curieux cinéma⁽¹⁾, nourri aux sources du documentaire, devra s'épanouir dans la première culture de l'information totale. Heureuse coïncidence ?

Le cinéma reste, jusqu'à présent, le seul Art de la civilisation technologique, qu'on le pratique sur pellicule de cellulöid ou sur bande magnétique. Car la télévision n'est pas (le deviendra-t-elle jamais ?) un moyen d'expression, même dans ses meilleurs moments, mais un moyen de télédiffusion (principalement de l'interview). Quand l'événement est grand, et qu'il y a coïncidence entre celui-ci et les moyens de la télévision (les morts de Kennedy et Oswald par exemple) on peut parler d'un art de la télévision : mais cet "art" n'est pas moyen d'expression personnel.

Bien sûr on peut prévoir, à plus ou moins brève échéance, la disparition des moyens d'expression artistique, ou à tout le moins une telle démocratisation de ceux-ci que les arts tels que nous les connaissons aujourd'hui ne signifieront plus rien : l'instruction obligatoire fait en sorte que tout le monde peut écrire un livre et que tout le monde l'écrit. La peinture par numéro et la photo de mode font que le *tableau* est à la portée de tous tout le temps : du chevalet du peintre à son utilisation en publicité le op art aura mis trois ans. Les notions de pérennité et l'exclusivité doivent céder le pas devant une notion nouvelle de consommation horizontale.

(1) Financièrement le cinéaste québécois part perdant. Il lui faut ces subventions que depuis 3 ans l'A.P.C. réclame aux divers gouvernements qui mettent hélas à comprendre le temps que les cinéastes mettent, eux, à vieillir. Or si l'on mûrit lentement on vieillit prématurément sous nos climats.

Mais ces notions nouvelles d'art diffusé rapidement, consommé par des masses de différentes langues sont à la base même de l'industrie cinématographique. De plus le film — quand il n'est pas tourné entièrement en studio — est le premier moyen d'expression qui peut se permettre d'intégrer le temps (le moment) où il a été fait : revoir un film des années 43, c'est à la fois vivre une oeuvre et *retourner* en 1943. La photographie des lieux, des vêtements, des visages, de la lumière même de ce septembre de l'année 1943 s'est inscrite dans l'oeuvre de telle manière que l'un ne se sépare plus de l'autre.

Cependant que la peinture, la sculpture, la musique, la danse et le théâtre n'étaient que touchés dans leurs *accidents* par la révolution technologique (le disque, le livre de poche, les éclairages etc.) celle-ci permit aux frères Lumière de mettre au point une machine qui serait à la mesure de la civilisation nouvelle : le cinéma.

On sait que la sainte trinité de la civilisation technologique comprend l'explosion démographique, l'explosion des connaissances et l'explosion atomique; ces trois explosions assurent au cinéma 1) un public de plus en plus vaste 2) une nouvelle culture 3) une inquiétude réceptive.

Et cette culture des temps technologiques, dont l'élément primordial est peut-être la *nouvelle* (news) (journal, radio-journal, télé-journal etc) va sûrement donner un jour des oeuvres vivantes qui seront à sa mesure, intégrant la fiction, le réel, et cette dimension de perception récente qu'est l'*actualité* (surtout filmée).

Il ne s'agit plus de journalisme, mais de l'acte d'un créateur qui — à mesure qu'il crée — ne peut plus vivre à l'*abri*. Comment ses personnages, eux, pourraient-ils échapper au document ? Aux motivations classiques des psychologies il nous faut ajouter le bulletin de nouvelles quotidien (toujours tragique).

L'homme informé, qui lit 3 magazines et combien de journaux par semaine, qui circule au transistor, devient un Québécois castriste, un paysan à cheval sur tracteur bloquant les routes de la P.Q., un membre du Front de Libération etc. parce qu'il en a entendu *parler*.

Québécois, nous sommes à mille lieues du premier geste décadent; mais nous avons à nous exprimer dans une langue et en partie dans une culture dont le coeur métropolitain (Paris) est, lui, plutôt décadent. Pas de chance. A moins qu'une nouvelle génération de Français, probablement encore silencieuse, sache transformer du tout au tout ce pays où 55 millions de francophones vivent et se reproduisent.

Mais un créateur ne doit jamais sous-estimer la tentation parfumée d'être *camp*, même s'il habite Montréal. Surtout s'il habite Montréal. La technologie ni l'ignorance ne nous mettent à l'abri de la décadence.

Un art décadent est souvent éminemment agréable, plaisant, baroque, hip, mais aussi il donne bientôt naissance à une ère du soupçon dont on sait les ravages.

Le premier signe de décadence apparaît quand un art se choisit lui-même comme sujet(la non-figuration en peinture; le "nouveau roman", en littérature); la mort suit bientôt; ce peut être une mort intelligente (Queneau) ou romantique (Tel Quel), mais c'est une mort.

Le film décadent, dans le premier genre dont nous parlions, c'est THUNDERBALL, c'est-à-dire un film de décorateur. Dans le second genre c'est LE DESERT ROUGE, c'est-à-dire un film de photographe (cameraman's delight). Ces deux exemples sont choisis volontairement pour qu'on ne cherche pas d'équation entre la décadence et la nullité. Ce qui inquiète, ce sont les séquelles. La décadence est belle, mais leucémique.

Bien évidemment on aura, au pays, deux genres cinématographiques que seuls les primaires s'amuseront à opposer, ne se rendant pas compte qu'ils sont parallèles.

L'un de ces deux cinémas vaudra par son box-office, l'autre par le commentaire qu'on en pourra tirer. Mais ni l'un ni l'autre de ces films ne vivront seuls, ils auront une influence déterminante sur la vie du Québec que les cinéastes assument mieux que quiconque, et avec plus de moyens, encore, que les sociologues, les écrivains, les prêtres et les politiques tous ensemble.

Il n'y a pas d'exemple, dans l'histoire, de cinéastes qui aient écrit contre le peuple, matière première de toute cinématurgie. Il n'y a pas de films possibles sans amour du pays où l'on fiche les trois pattes d'une caméra (l'exemple le plus récent — et le plus essoufflant — d'un bouleversement culturel par le cinéma reste celui de la tranquille Angleterre où une génération d'acteurs, de metteurs en scène, de chanteurs et de dessinateurs a tout à coup envahi et coloré le paysage).

Les cinéastes québécois des années soixante vont donc faire deux genres de films; les *premiers*, plaisants, et uniquement plaisants parce qu'issus de la cinématurgie classique : LA VIE HEUREUSE DE LEOPOLD Z., PAS DE VACANCES POUR LES IDOLES, les trois Patry etc., à propos desquels d'ailleurs le public deviendra de plus en plus exigeant, demandant qu'ils ronronnent comme les machines bien huilées de Verneuil. Ce qui guette ces films c'est, bien sûr, le commercialisme d'une part, mais il faut dire à leur décharge que d'autre part ils ajoutent sûrement une sédimentation à la culture populaire (le téléphone blanc de Hollywood, le café-crème des bistrots à la Gabin), sédimentation dont la vie du Québec a besoin.

Les films de la *seconde catégorie* seront le plus souvent vus par moins de monde, mais avec plus d'effets en durée et profondeur; ce seront ces films modernes, agaçants parfois, dont l'esprit va de Cocteau à Godard. Des films québécois de ce genre s'inscrivent plus dans la culture technologique que dans une lignée dramaturgique.

Aussi Claude Jutra, de nous tous le plus près de la dramaturgie classique pourtant, (ANNA LA BONNE), n'a pu s'empêcher d'*ajouter* à son film (A TOUT PRENDRE) des plans où sur les murs on pouvait lire : *Québec libre*; il a aussi terminé son auto-biographie par des images *documentaires* africaines; inutile de rappeler que *LE CHAT DANS LE SAC* était un film où l'*information* primait (Claude devant l'appareil de télé, lisant un journal etc.) et que Gilles Groulx avait déjà réussi ce tour de force : se faire refuser d'inscrire dans des *documentaires* de l'Office national du Film des images d'actualité. (Cuba, dans VOIR MIAMI).

Le plus récent film, dans cette catégorie, LE REVOLUTIONNAIRE, de Jean-Pierre Lefebvre fait la preuve — s'il en était

besoin — que le cinéma est non seulement porteur de mythes, mais surtout *générateur de dimensions mythiques*⁽¹⁾.

Plaire ou avancer, voilà la question. Et pourtant c'est un faux dilemme : certains savent plaire, d'autres ne savent qu'agacer; et on ne se corrige pas : on cultive ses défauts, cela est bien.

Le seul cinéaste québécois qui ait touché au film à costumes, Fernand Dansereau dans *LE FESTIN DES MORTS* a choisi (mais pouvait-il agir autrement ?) la voie de l'agacement aussi : son film eut été un chef-d'oeuvre du premier genre s'il avait été moins vrai. Mais il était du second : trop vrai il devenait évident qu'il ne saurait plaire qu'à ceux pour qui cette vérité, cette authenticité des sentiments, deviendraient fiction. D'autres que nous (les latins) le situeront dans sa juste perspective dramaturgique.

Le cinéma, moyen d'expression, reste le médium privilégié de la civilisation actuelle : et tant que celle-ci n'aura pas conquis la mort, le spectacle cinématurgique lui servira de miroir.

Au Québec le cinéma de recherche trouve sa source dans le document, tiré de l'actualité ou du documentaire; en ce sens *POUR LA SUITE DU MONDE* est un bijou du genre. Mais si l'on veut parler de l'homme qui nous ressemble, et non des aïeux, il nous faut encore trouver un juste rapport entre la fiction et le réel.

Tragique ou comique, ce rapport est à notre portée dès que le long métrage dramatique est à portée de production.

(1) Il ne s'agit pas d'opposer les deux genres de cinématurgie; ils sont tous deux nécessaires, parallèles et interdépendants. Et dans chacun de ces genres il y a des oeuvres importantes. Truffaut d'un côté, Godard de l'autre. Il y a ceux qui savent bien dire et ceux qui veulent dire neuf, au prix de balbutiements. Mais les uns se nourrissent des autres. Le seul moment ridicule c'est quand un événement comme le *Festival international du film de Montréal* choisit de n'être le temple que d'une religion, la plus classique; ayant refusé *LE REVOLUTIONNAIRE* les dirigeants du *Festival* se sont étiquetés eux-mêmes, réactionnaires et en possession tranquille d'une vérité cinématographique. Or il n'y a pas une seule vérité, qu'elle soit signée Straram ou Juneau.

"J'ai rêvé qu'il existait une grande société française de cinéma qui produisait chaque année un Sautet, deux Verneuil, trois Audiard, quatre de Funès . . . et aussi, et presque par-dessus le marché, un Resnais (qui n'irait pas en Suède) un Truffaut (qui n'irait pas à Londres) un moi-même (qui n'irait pas à New-York), en équilibrant tous les uns par les autres . . ."

J. L. GODARD

Et nous, est-ce que nous n'avons pas rêvé ?

Nous avons rêvé de transformer l'Office du Film, c'est l'Office du Film qui nous a renvoyés; des producteurs privés ont rêvé d'avoir la peau de l'Office du Film, ils auraient mieux fait de rêver à des films; on nous a promis, dans nos rêves, une banque de crédit à Ottawa, des investissements à Québec; nos rêves, comme tous les rêves des enfants pauvres, demandent l'argent des autres pour se concrétiser.

Pour ma part je continue tous les soirs à rêver d'un cinéma nouveau dont le Québec a plus besoin encore qu'il n'a besoin de routes ou d'hôpitaux, car sans ce cinéma à quoi rêvera le Québec ? Aux images des autres ? Je continue à rêver d'un nouveau cinéma que nous serions plusieurs à édifier, à partir du tragique qui nous entoure, de la fiction que nous portons en nous.

Je continue de rêver d'une compagnie de la couronne, indépendante, responsable du spectacle, gérée par des cinéastes sous l'autorité de l'Etat, et qui produirait et distribuerait chaque année un Bail, deux Lefebvre, trois Carle, quatre Guimond . . . et aussi, et presque par-dessus le marché, un Gilles Groulx (qui n'irait pas mourir à Saint-Marc) un Claude Jutra (qui n'irait pas enseigner en Californie) et un moi-même (il faut de tout), en équilibrant tous ces films les uns par les autres . . .

C'est fou ce qu'on peut rêver ! Mais le plus angoissant c'est que si d'ici deux ou trois ans ce rêve ne se concrétise pas on peut garantir sur billet que notre pays ne se relèvera jamais de son coma.

Le cinéma nouveau, ici, c'est la transfusion de sang. Les médecins responsables s'appellent (mais se sont-ils déjà rencontrés à ce sujet ?) Pierre Laporte, Judy Lamarsh, Marcel Martin,

Jean Lesage, René Lévesque, Gérard Pelletier, Paul-Gérin Lajoie, Jean-Luc Pépin, Roger Lemelin, Jean Marchand, tous ceux, enfin, susceptibles d'*interpréter* ce rêve, et surtout *en position* pour investir l'argent du peuple dans une aventure aussi essentielle que le pain.

En fait sans le spectacle cinématographique les citoyens de ce pays ne sont que des demi-civilisés. Ils ont une technique, mais ne possèdent pas le plus grand outil de culture qu'est le nouveau cinéma. C'est pourquoi nous cesserons de rêver quand ces *ministres* ouvriront les yeux...

En attendant, nous ferons des films, coûte que coûte.

JACQUES GODBOUT