

Le couple dans le cinéma canadien

Gisèle Tremblay

Le cinéma canadien I
Number 50, October 1967

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/51693ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tremblay, G. (1967). Le couple dans le cinéma canadien. *Séquences*, (50), 9–14.



Le Révolutionnaire, de Jean-Pierre Lefebvre

LE COUPLE dans le cinéma canadien

Gisèle Tremblay

Sans doute y a-t-il quelque chose d'artificiel à développer pareil sujet.

Le cinéma canadien en est encore à ses balbutiements, c'est devenu un truisme de le dire, et ses coups d'essai ouvrent des avenues mul-

tiples dont nous pouvons difficilement dégager quelques constantes, tant il est vrai que tout ce qui vit, ne reçoit pas d'antérieur à soi son identité mais le crée peu à peu par les projets concrets qui définissent son existence. De plus, les cinéastes

d'ici, individuellement et collectivement, sont à la recherche d'un langage qui soit le leur et qui puisse en s'édifiant faire surgir un monde caractérisé avec ses questions et ses réponses, et les questions de ses réponses; avec ses refus et ses mythes, sa vérité.

Aussi une étude trop systématique et partant d'une injuste rigidité risque de raidir et donc de fausser des cheminements touffus parce qu'encore pleins de leurs virtualités. Dans ce contexte précis, quelques pistes permettent d'orienter la "prospection". Par exemple : dans quelles conditions particulières s'y vivent les rencontres du couple ? quelles circonstances affectent et modifient singulièrement les sentiments qui identifient le couple ? quelle conscience les couples ont-ils d'eux-mêmes et quelle signification en est-elle privilégiée ? selon quelle mise en scène ces diverses questions surgissent-elles et au sein de quelle démarche ?

1. Jean-Pierre Lefebvre

Chez Jean-Pierre Lefebvre, les relations amoureuses prennent place dans une urgence de vivre. *Le Révolutionnaire*, que la dédicace nous autorise à sous-titrer *Il ne faut pas mourir pour rien*, met en présence l'amour et la révolution dans une situation unique où elles s'excluent comme deux antinomies.

Ironique et cruel, mais étrangement poétique, ce film pousse le symbolisme jusqu'à l'éclatement. Il y a une qualité d'émotion chez Lefebvre qui arrive à percer malgré l'extrême stylisation de la mise en scène ou peut-être même à cause d'elle : car cette tragi-comédie a finalement quelque chose de profondément désespéré. Le pays des révolutionnaires, que découvrent successivement de larges panoramiques ou de longs plans fixes sur une plaine enneigée, se manifeste en effet dans un vide si absolu, dans une immobilité si radicale, que l'isolement et la solitude contestent leur entreprise jusqu'à l'absurde.

Dans ce contexte précis où le regard de la caméra traduit une volonté évidente de lucidité, mais aussi un appel déchirant, la femme sera accueillie comme l'"autre" primordial, antérieur au pays à l'existence si infime, si dérisoire. Avec la même intention satirique qui secrète à la longue sa propre poésie, Lefebvre emprunte à la plus pure tradition l'expression de cette nouvelle situation : l'alternance entre "elle" qui attend et "lui" qui hésite, de part et d'autre de la porte de grange ; offrande de roses, cueillies en ligne droite dans la neige ; scène du balcon rappelant celle de Roméo et Juliette ; refrain sentimental opposant l'amour et la guerre ; regards tendres, etc. L'arri-

vée de la femme en introduisant l'amour bouleverse donc l'"équilibre révolutionnaire". Cependant pas plus l'amour que la révolution n'ont de réalité hors de cette ironie douloureuse qui en les contestant travaille à une mutation.

Car il s'agit bien d'une contestation : et elle vise à la fois une certaine réalité et un certain cinéma. Dans cet univers rebelle, l'amour comme la révolution ne conduisent nulle part et tout meurt parce que rien n'a existé vraiment : mort du mari, qui en toute amitié avec l'amant et sous les ordres de celui-ci, creuse sa tombe et s'y ensevelit ; mort des révolutionnaires qui s'entretuent ; mort du chef qui, traître à son insu — est-ce à son insu ? — est décoré par l'ennemi... En dépit de ce sombre tableau, accentué encore par une lancinante musique de violon tout au cours du film, *Le Révolutionnaire* demeure une oeuvre ouverte. Car de ce couple symbolique qui unissait la révolution et l'amour, ou peut-être la mort et la vie, quelqu'un a survécu, la femme que l'on quitte à la fin, seule sur une route déserte.

Cette contestation ouverte permet à l'auteur de tout reprendre sur des bases nouvelles dans *Il ne faut pas mourir pour ça* où, entre deux étapes, la rencontre de la femme aimée devient l'ultime révélation pour soi-même. Le couple se

fait et se défait, miné par cette suite de hasards qui rendent impossible l'engagement immédiat. Abel en retrouvant Mary, mais trop tard, prend conscience de lui-même, et aussi de tout le reste... Cette lucidité reconquise est une admirable suite à cette disponibilité d'Abel dans les mille et un gestes ordinaires de la vie quotidienne, gestes que l'auteur a rendu à la fois dans leur cocasserie et leur gravité, et dont il a créé toute l'atmosphère du film. Disponibilité dont la lucidité tire son nouveau sens : non plus impuissante dénonciation, mais libération entièrement axée sur la vie, c'est-à-dire qui projette en avant et pour qui même la mort sert. Voilà, en bref, comment le thème du couple s'inscrit dans une démarche globale qui le restitue dans sa nécessité existentielle.

2. Un certain âge

Si on varie légèrement le point de vue, on peut grouper ici quelques oeuvres qui offrent une perspective commune à l'intérieur d'une recherche par ailleurs toute personnelle. Ainsi, Larry Kent, Don Owen, Pierre Patry et Gilles Groulx ont tous fait un film où l'existence du couple est reliée à un âge, l'adolescence, et à l'ordre spécifique de problème qu'il transporte.

Dans *Sweet Substitute* de Larry Kent, c'est la formation même du

couple, à l'origine, qui constitue le développement du film. Le désir et le besoin de l'autre envahissent peu à peu la vie du jeune garçon et reculent toutes les autres préoccupations. Guidant très librement ses deux interprètes masculins, l'auteur alterne entre d'une part les séances de curiosité avide dans la rue et les scènes de confidences amicales dans la chambre, où se précise et s'oriente ce besoin impérieux de la femme chez le héros, et, d'autre part, les tentatives diverses d'abord peu fructueuses, destinées à le satisfaire concrètement. Le ton sensible de l'oeuvre et la liberté d'allure typique de l'improvisation traduisent directement l'aspect d'abord informel du désir qui rejoint, à la fin, après des moments très durs, l'amour-sentiment. Ici, le thème du couple est relié efficacement à l'émergence de l'amour chez l'adolescent.

La situation change tout à fait avec *Nobody Waved Goodbye* (Départ sans adieux) de Don Owen, car la relation de Peter et de Julie est vécue cette fois dans un affrontement de valeurs. La révolte de Peter contre les parents, en effet, est simplement rejet de leurs valeurs et recherches des siennes propres. D'où cette opposition entre le monde très libre et envoûtant des promenades avec Julie, des dialogues amicaux ou des soirées entre copains et le

monde bruyant, tendu, fermé des rapports familiaux, dans l'espace restreint de la maison. Julie, c'est un peu la réconciliation: elle a accès au monde des parents, et elle est l'amie douce, compréhensive qui apporte la sécurité au sein de l'inconnu et du nouveau.

Rôle assez semblable de l'amie de Lucien dans *Trouble-fête* de Pierre Patry. Dans un style nerveux, souvent fébrile, l'auteur suit à la trace un étudiant — Lucien — dont la volonté d'être soi-même déclenche autour de lui une série d'explosions qui atteignent à la fin un paroxysme. À ce champ miné où chaque pas est dangereux, Lucien n'échappe qu'en compagnie de son amie qui apporte avec elle l'apaisement. Ce couple prend toute sa signification dans la mesure justement où l'ordre qui accumule sur Lucien ses colères produit des étincelles qui menacent la légitimité même de son existence; refus des ciné-clubs mixtes au collège, acharnement des jeunes voyous à surprendre les couples enlacés, filature de l'homosexuel, etc.

Enfin, *Le Chat dans le sac* de Gilles Groulx situe la relation amoureuse — Claude et Barbara — au sein d'une recherche d'identité à la fois personnelle et collective. Le film débute et finit sur un regard de Claude à la caméra, et, entre les deux, Claude poursuit, lié à Barbara, une longue réflexion

Trouble-
fête,
de
Pierre
Patry



sur lui-même et son milieu, où domine un immense sentiment d'impuissance et l'impuissance à le dire. La nationalité a ici son importance dans le couple: car Claude croit que Barbara, étant juive, comprendra mieux sa situation de Canadien français. D'où la conclusion finale: "Mon attachement pour Barbara était au service de ma propre recherche." Tout entier enfermé dans cette transition, Claude ne se libère que par la parole — intérieure ou dialoguée — et glisse sur les faits extérieurs contrairement à Abel dans le film de Lefebvre. Il l'avoue d'ailleurs dans un moment de lucidité: "J'ai raté ma vie quotidienne."

3. Quelques autres

Pour compléter ces rapides approches, il convient finalement, puisque les cadres de l'article ne permettent pas davantage, de noter au moins les situations particulières et proprement cinématographiques qui déterminent l'existence du couple dans quelques autres films.

Un autre Pays (Drylanders) de Don Haldane et *Il a neigé sur la Manicouagan* d'Arthur Lamothe mettent en situation des couples déjà formés dans des lieux où l'homme est affronté à des tâches urgentes: plaine à défricher, gigantesque barrage à construire. Tandis que le premier rebute par son insupportable académisme, et



Le Règne du jour, de Pierre Perrault

ne vaut guère plus de commentaires, le second, plus ambitieux, échoue cependant à unifier ses éléments; hésitant entre le reportage sur Manic et la mise en scène de personnages qui y vivent, le film se ressent de cet écartèlement. De sorte que cette longue attente, qui est à la fois dimension spatio-temporelle propre à Manic et dimension intérieure du personnage féminin retardant l'adhésion, a peine à trouver son rythme et à y intégrer l'existence réelle du couple.

Yul 871 de Jacques Godbout, témoigne de la même difficulté. Cinéma du regard, ce film redécouvre Montréal à travers les yeux d'un étranger, Européen en voyage d'affaires qui apprivoise peu à peu la ville: la beauté de ses lignes et de sa lumière; l'activité de ses chantiers de construction qui lui rappellent chaque fois, par contraste, les ruines produites par la guerre dans son pays; la jeunesse de ses habitants, enfin, qui lui permet un retour à l'enfance en com-

pagnie de cette petite fille, rencontrée au hasard des rues. Quant à Madeleine, la fréquentation de cet étranger est un effort pour sortir d'elle-même et communiquer; ce qui l'amène, comme elle conclut elle-même, à la "fin des voyages". Toutefois, le lien entre le Montréal visité par la caméra et l'histoire de ce couple n'est la plupart du temps ni évident ni en fin de compte exprimé.

Au terme de ces observations, *Le Règne du jour* nous apporte la poésie du couple. Le voyage d'Alexis et Marie Tremblay en France, ce retour au pays des ancêtres, couronne en quelque sorte le cycle de leur vie commune marquée par la fidélité et l'enracinement. Attachement au pays, attachement mutuel semblent s'appeler et se rejoindre. Et Pierre Perrault accueille ces vieillards avec une telle sympathie, qu'il livre à notre regard la poésie de ces visages ridés mais souriants, la tendresse de ces gestes simples mais émouvants; deux mains qui se joignent, deux têtes qui se touchent. "Un couple parfait dans une situation donnée", dit à peu près Perrault, et son témoignage semble puiser son authenticité à celle de ce couple heureux.

Il n'y a pas de conclusion à ce qui vit, l'existence commence toujours: c'est la seule conclusion qui sied ici...