

Saisir le réel du revers

Godin, de Simon Beaulieu, Les films de Gary inc., 2010,
1 h 15 min.

J'm'en va r'viendre, de Sarah Fortin, NITROfilms, 2010,
1 h 12 min.

La nuit, elles dansent, d'Isabelle Lavigne et Stéphane Thibault,
Les films du tricycle, 2010, 1 h 21 min.

Éric Montpetit

Number 238, Fall 2011

Le cinéma documentaire québécois : perspective, tendance,
continuité ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65506ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Montpetit, É. (2011). Saisir le réel du revers / *Godin*, de Simon Beaulieu, Les films de Gary inc., 2010, 1 h 15 min. / *J'm'en va r'viendre*, de Sarah Fortin, NITROfilms, 2010, 1 h 12 min. / *La nuit, elles dansent*, d'Isabelle Lavigne et Stéphane Thibault, Les films du tricycle, 2010, 1 h 21 min. *Spirale*, (238), 49–51.

Saisir le réel du revers

PAR ÉRIC MONTPETIT

GODIN, de Simon Beaulieu
Les films de Gary inc., 2010, 1 h 15 min.

J'M'EN VA R'VIENDRE, de Sarah Fortin
NITROfilms, 2010, 1 h 12 min.

LA NUIT, ELLES DANSENT, d'Isabelle Lavigne et Stéphane Thibault
Les films du tricycle, 2010, 1 h 21 min.

Un politicien qui lit de la poésie sur une tribune, un rocker vieillissant et fourbu dans sa loge, une femme arabe, en colère, comparant sa fille à une « enculée », certains documentaires québécois produits récemment étonnent par leur façon de prendre le réel du revers et d'aller à contre-courant des idées reçues, des clichés. Ils révèlent une parole véhémement et mettent en évidence, au demeurant, la filiation toujours présente entre la conception du documentaire de leurs auteurs et celle de la première équipe française de l'Office national du film (ONF). On pense à Michel Brault, Pierre Perrault, Gilles Groulx et Denys Arcand, entre autres.

Ces derniers, au cours des années soixante, ont inventé ce qui s'est appelé le « cinéma vérité », le « cinéma vécu » ou encore le « cinéma direct » et qui désignait alors une attitude d'observation et une volonté de filmer la réalité telle quelle, sans la mettre en scène devant la caméra, sans la modifier au montage en studio et, surtout, sans l'interpréter par l'ajout d'un commentaire sur les images. Permettant aux spectateurs québécois non seulement de se voir à l'écran, mais de s'entendre, le cinéma direct a libéré une parole qui avait pendant longtemps été tenue au silence.

Par ailleurs, cette façon de filmer le réel s'est accompagnée d'une pratique du montage moins transparente et plus subjective, cultivant des associations singulières qui révèlent le point de vue des cinéastes tout en les rapprochant du statut d'auteurs. Elle les a éloignés d'une vision classique du documentaire caractérisée par la présence d'une voix *off* (hors champ) davantage présente aujourd'hui dans le reportage journalistique. Toujours pertinentes aux yeux de certains jeunes cinéastes, les techniques du cinéma direct se trouvent, de différentes manières, réinvesties aujourd'hui.

LE SILENCE DE LA VOIX OFF ET LA VOIX IN DES IMAGES

Le montage comme forme d'écriture joue un rôle important dans le *Godin* (2010) de Simon Beaulieu. Réalisé à partir

d'archives et d'entrevues récentes avec des connaissances de l'auteur des *Cantouques*, ce film témoigne du désir de faire œuvre de mémoire. Désirant mettre en évidence le rôle de Gérard Godin dans le vaste mythe de la Révolution tranquille, le réalisateur n'évite pas l'écueil de la redite et passe inévitablement par les mêmes charnières historiques qui ont été tant de fois évoquées. Cela dit, il faut saluer la présence d'une documentation visuelle originale issue de nouvelles recherches illustrant les différentes crises qui ont secoué le Québec de l'époque. On peut observer, dans ce travail de moine, une volonté manifeste de procéder à un assemblage d'images et d'enregistrements sonores présentant des correspondances très fortes. Il en ressort une saisissante impression d'unité entre poètes, intellectuels, politiciens, artistes de la chanson et du cinéma. Beaulieu (avec Alexandre Chartrand et René Roberge) démontre d'ailleurs très bien avec son montage qu'en « militant », pour ainsi dire, dans plusieurs de ces sphères, Gérard Godin devient la figure parfaite du révolutionnaire tranquille.

Dans une séquence évoquant l'époque où Godin fut recherchiste à l'ONF, on l'entend en voix *off* lire « Le cantouque de l'écoeuré » monté sur des images tirées du film *On est au coton* (Denys Arcand, 1970). On y voit défiler des ouvriers apathiques à la fin de leur quart de travail. Le ton monocorde de la récitation de Godin, les expressions en joul mises en poésie (« *par les gestueux les au coton / les travailleurs et les bilingues* ») et les photos d'archives présentent dans leur assemblage une adéquation d'une grande cohérence.

Le montage fait dialoguer ici les composantes du film et rappelle, en cela, des pratiques propres, justement, aux origines du cinéma direct. Imitant Eisenstein et son utilisation du montage dialectique, Denys Arcand et Pierre Perrault (*Un pays sans bon sens!* 1970), au début de leurs carrières, ont supprimé la voix *off*. Ils ont fait de la comparaison au moyen du montage alterné un truchement efficace révélant les injustices dont étaient victimes les Québécois.

Enfin, en mettant les images au service de la parole, le réalisateur de *Godin* opère, dans son montage, un renversement assez typique du cinéma d'ici. D'ailleurs, le film s'ouvre et se ferme sur un noir, laissant une large place à la bande-son qui fait entendre la poésie de Godin en introduction et la magnifique voix de Pauline Julien en conclusion.

LE CONTREPIED DU MYTHE

J'm'en va r'viendre (2010) de Sarah Fortin emprunte son titre à une chanson de Stephen Faulkner auquel l'œuvre est consacrée. *Road movie* documentaire évitant les pièges de la « musicographie », le film prend le contrepied du *glamour* généralement associé à la vie des artistes rock et propose un portrait sans concession de leurs mille misères. Fortin a trouvé une forme collant de près à cet artiste instable et insaisissable. En effet, le film (dont le titre évoque lui-même le mouvement et l'hésitation) s'emploie à suivre sur une longue période les différentes tentatives de Faulkner de produire un nouvel album et de reprendre la route pour une tournée de spectacles. Les nombreuses scènes d'entrevues en voiture mettent en évidence les errances de l'artiste donnant ses rares spectacles un peu partout dans la province. Ces passages cadrant Faulkner de près dans l'habitacle du véhicule en font un être claustré en quête de liberté. Les scènes tournées dans les locaux de répétition exigus et encombrés d'instruments produisent le même effet, amplifié par le grain sombre de la photographie masquant les lignes de fuite. Alternant ces passages avec des moments en spectacle où l'on voit un Faulkner léger et heureux, le film traduit les tensions très fortes marquant l'existence de cet artiste n'ayant pas encore connu la gloire après trente ans de métier.

Plus que tout, c'est la démarche même de la cinéaste qui la rapproche des origines du cinéma direct. Entrer en contact avec un sujet, l'apprivoiser, le convaincre de se laisser filmer et arriver à lui faire oublier, à la longue, la présence de la caméra qui l'accompagne dans tous les lieux qu'il fréquente, l'amener à se confier, à livrer son intimité est le propre de ce genre de démarche. De la même manière que le marsouin ou l'original sont des catalyseurs permettant aux hommes de se révéler devant la caméra dans *Pour la suite du monde* (1959) et dans *La bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault, la musique de Faulkner n'est qu'un prétexte pour approfondir la condition humaine d'un artiste.

S'intéresser à un rockeur qui accumule les échecs, éprouve un manque de motivation et se sent arriver à l'heure des bilans, s'intéresser à un homme en difficulté, en somme, est en soi un sujet assez typique du documentaire direct québécois. Perrault affirmait prendre le parti du réel face à celui de la fiction qui génère des mythes, des héros plus grands que nature. De la même manière, Fortin présente un « homme oublié par les images » (Perrault, *De la parole aux actes*, 1991) auquel on s'attache bien davantage qu'à un super héros hollywoodien.

CÉLÉBRER LA PAROLE : UNE « CHOUENNE » CAIROTE

Des trois films évoqués ici, *La nuit, elles dansent* (2010) d'Isabelle Lavigne et Stéphane Thibault est celui qui adopte, de la façon la plus frontale, cette approche directe du documentaire. Portant sur la réalité cairote d'une famille de jeunes femmes dansant dans les mariages, ce film propose un portrait aux antipodes des lieux communs religieux, politiques et culturels véhiculés par les médias. Reda, personnage central, mène un bal aussi passionnant qu'inattendu.

N'ayant de français que son titre et ses sous-titres, le film impose sa parole arabe et donc sa différence. Dans les pièces exigües de l'appartement de Reda, les deux réalisateurs dont on a oublié la présence enregistrent les tensions qui se jouent au téléphone cellulaire, nous forçant à entrer dans l'intimité de ces femmes modernes. Les scènes de mariage où les corps, nombreux et bigarrés, surchargent l'écran, mettent le spectateur en présence d'une altérité. La bande-son n'est pas en reste : les chants sont festifs, mais leur timbre les rend agressifs. Pour faire respirer la chronique, des plans silencieux viennent ponctuer le montage. Les paysages urbains s'ouvrent sur le ciel chaud de l'Égypte et on sent, la nuit, derrière les petites fenêtres illuminées, battre le cœur du Caire.

Curieusement, le choix d'une forme rappelant presque en tout point le cinéma de fiction fait en sorte que le sentiment d'étrangeté finit par s'estomper. L'absence de voix *off* contribue à lier le spectateur de manière presque organique à l'univers de Reda, mettant ainsi en évidence le caractère universel de ses préoccupations. Ses trois filles lui donnent du fil à retordre : adultère, consommation de drogues et désintéret généralisé. Elles semblent, chacune à sa manière, mener ce monde vers sa fin.

De toutes les scènes du quotidien de ces femmes, il y en a une qui frappe tout particulièrement l'imaginaire : celle qui montre une querelle épique entre Reda et sa mère. Si, au début de ce dialogue, on sent une simple divergence d'idées entre les deux femmes, la suite devient littéralement spectaculaire. Alors qu'elles sont assises par terre, immobiles sur un tapis, elles se mettent à vociférer, à crier leur colère, à gesticuler d'une manière théâtrale faisant virevolter leurs bras et dirigeant intensément leurs regards vers le hors-champ. La mère de Reda, outrée par les reproches que lui fait sa fille, déclare en grimaçant : « *quelle merde!* ». La scène atteint son paroxysme lorsqu'elle ajoute que sa fille « *gueule comme une enculée* », et, plus loin, « *comme une pute* ». Médusé par la vulgarité de ces propos, on peut noter au passage la présence à l'écran d'enfants pas du tout impressionnés par ces jeux de tragédiennes. À la fin, quand les deux femmes se caricaturent l'une l'autre, on comprend que l'on vient d'assister à une joute verbale, un jeu de réparties violentes dans le simple but d'avoir le dernier mot ou d'attirer la compassion...

Cela peut rappeler, sur une tonalité nettement moins grossière toutefois, la passion qui anime les personnages de Perrault dans sa trilogie de l'Isle-aux-Coudres. Fasciné par ce que les gens de l'île appellent la « chouenne », sorte de rhétorique de la vantardise ou de la parole débridée, Perrault a montré dans ses films de nombreuses joutes verbales au cours desquelles on s'amuse à « étriver » l'autre, à le taquiner, à lui soutirer le dernier mot. Perrault avait alors le sentiment d'enregistrer la langue vernaculaire dans toute sa splendeur, sa vérité, et de faire la preuve que le théâtre fait partie de la vie elle-même. Et c'est la grimace glissée discrètement aux autres, à la fin d'un échange, alors que l'un s'avoue vaincu en choisissant le silence, que l'on comprend que tout cela n'est qu'un jeu... Pensons à Alexis, dans *Pour la suite du monde*, enguirlandant son fils Léopold qui n'a pas lu le *Journal* de Jacques Cartier au sujet de l'invention de la pêche aux marsouins, aux taquineries encaissées par Grand Louis dans *Les voitures d'eau* (1968) ou, enfin, aux chasseurs s'employant malicieusement à couper la parole à Stéphane-Albert dans *La bête lumineuse* (1982), précisément parce qu'il s'est autoproclamé poète et barde du groupe.

L'ATTRAIT DE LA VÉHÉMENCE

Ces films ont en commun un intérêt pour la parole, la parole qui se prend, qui se trouve au cœur de la naissance du cinéma

québécois. Que les documentaristes filment Stephen Faulkner confronté à ses démons, des Cairotes pratiquant le métier de danseuses, ou encore qu'ils montent des archives évoquant la vie et l'œuvre de Gérard Godin, une chose est frappante : ces sujets filmés ont le pouvoir de la parole et le possèdent de manière spectaculaire.

Cette parole, chez tous les protagonistes, est généralement tributaire du contexte qui les a fait naître, qui a dicté en quelque sorte leur destin. Que ce soit la montée du nationalisme dans les années soixante au Québec, le développement de la contre-culture dans la chanson québécoise ou encore la vie marginale des danseuses dans une Égypte marquée par la répression politique et l'orthodoxie religieuse, tous ont une parole véhémement qui sied bien au cinéma. Elle attire les cinéastes marqués, semble-t-il, par les personnalités impulsives et fougueuses. À ce sujet, Jean Larose écrivait dans *La petite noirceur* (1987) : « [n]otre culture ne s'est pas spécialisée dans le réel ou la franchise brutale par hasard. En liquidant la vieille solidité liée à la "grande noirceur", on a cru qu'il s'indiquait une voie a contrario, la voie d'une culture "authentique" — du côté de la force, sans masque, de la "nature", du "vécu", etc. » Plus que jamais, il semble que cet attrait persiste dans le documentaire québécois tant dans l'évocation des figures du pays que dans celles du dépaysement. |



DOSSIER

Muette

PAR SANDRINA JOSEPH

L'IMPOSTURE de Ève Lamont
Rapide-Blanc, 2010, 93 min.

Je crois que n'importe quelle œuvre est bonne dans la mesure où elle exprime l'homme [sic] qui l'a créée.
— Orson Welles cité par François Truffaut,
Les films de ma vie

La prostitution n'est pas un métier comme un autre ; prétendre le contraire est une imposture. La prémisse du film d'Ève Lamont est, du moins à mes yeux, une évidence que la réalisatrice cherche à illustrer plutôt qu'à argumenter : son documentaire-témoignage n'articule en effet pas une réflexion sur la prostitution, mais il consiste plutôt en l'agencement de plusieurs études de cas par le biais desquelles Lamont nous montre la misère des femmes canadiennes qui ont accepté de participer à son projet. Ce documentaire social et engagé s'inscrit par ailleurs dans la démarche de la réalisatrice des longs-

métrages *Pas de pays sans paysans* (2005), *Squat !* (2002) et *Méchante job* (2001), une démarche fondée sur un désir de donner la parole aux gens réduits au mutisme. Avec *L'imposture*, c'est à la conscience de ses spectateurs qu'elle s'adresse en les forçant à voir et à savoir ce que vivent les travailleuses du sexe.

L'ENVERS DU SAUVAGE

C'est en effet à des femmes dépossédées que Lamont consacre son film, à celles que la drogue, des clients, un proxénète possèdent ou ont possédées. Il commence d'ailleurs par une succession de brefs récits faits par deux prostituées racontant le destin violent qui attend plusieurs de ces femmes dessaisies de leur propre personne : celle-ci a été assommée avec une roche, celle-là a été étranglée,