

Cinéma — Peinture — Québec

Dominique Noguez

Number 58, Spring 1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/58105ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Noguez, D. (1970). Cinéma — Peinture — Québec. *Vie des arts*, (58), 98–99.

CINÉMA PEINTURE QUÉBEC

Gilles GASCON
Jacques GIRALDEAU
Denys MORISSET
Paul VÉZINA



QUÉBEC EN SILENCE
(O.N.F., 1970),
film de Gilles Gascon.

Le cinéma prolonge la peinture. Ainsi disait André Bazin, dans le texte admirable qui ouvre *Qu'est-ce que le cinéma?* (1) Il s'agit même pour l'homme, ce mort en sursis, de tromper la mort. Certes, il y a l'embaumement. Mais les momies meurent aussi. D'où la ruse des peintres, qui *fixent* mieux que les baumes nos traits périssables. Ainsi le portrait est d'abord un peu masque mortuaire—le masque mortuaire des vivants. La photographie aussi, plus fidèlement encore—avec ses moulages de lumière. Enfin le cinéma, le plus parfait des fixateurs, puisqu'il conserve aussi les gestes.

Mais le cinéma prolonge d'une autre façon la peinture: en dévoilant ce qu'elle ne pouvait jamais montrer: sa genèse et son destin—le geste du peintre qui crée et l'oeil de qui la regarde. Le cinéma donne à la toile un supplément de vie, l'âme et l'auréole. La replace dans son lieu.

Mais il est deux façons d'assurer cette *localisation*. Car la peinture appartient à deux mondes. Celui de l'atelier—cosmos de chevalets, gouaches,

pinceaux, chiffons et colle; et le peintre qui peint, se tait, et les mains du peintre, et les amis du peintre, et la toile qui se fait peu à peu. Mais le peintre est aussi de l'autre monde—celui qu'on dit réel—par ces rues, ces nuages, ces arbres, ces feuilles, ces visages qu'il recrée. De là deux tentations pour le cinéaste: nous montrer Picasso peignant sa chèvre (2), Hartung striant la toile de ses longues griffures noires (3), Greg Curnoe découpant et collant (4), Magritte avec ses amis (5). Ou au contraire désert l'atelier et chercher les visages, les prés, la lumière que le peintre a *vus* et que ses toiles nous font revoir.

Gilles Gascon, dans *Québec en silence* (ONF, 1970), commence par nous montrer Jean-Paul Lemieux chez lui, peignant sans un bruit. De cette séquence originelle (originelle parce que première, et parce que c'est la seule où quelque chose de la création de l'œuvre nous soit montré) ne subsistera bientôt qu'un long silence, à peine troublé par le bruit de la respiration du peintre. Déjà l'attention du cinéaste est sollicitée par autre chose: par le Québec de Lemieux, dont il va s'appliquer, admirablement, à nous donner l'équivalent. Suivent donc, en alternance, des photographies des toiles du peintre et des plans filmés de ce pays dont elles sont l'image. La tentation eût été, comme dans tant de films sans talent sur des peintres figuratifs, de filmer *cela* précisément—ce village, cette vieille femme, cette patinoire—que le peintre, croit-on, a voulu représenter, et d'accoler deux à deux le tableau et son modèle. Gascon, intelligemment, refuse cette facilité. Ses photos, merveilleuses de lumière et de blancheur, vivent d'une vie autonome: elles sont une *autre* vision du même Québec. Québec glacé d'avant le dégel; Québec hivernal et hibernant. Québec cristallisé, cléricalisé, conservé dans la glace invisible de la tradition et des rites. Québec des processions et des nonnes. Québec au bois dormant. Québec immobile. Figé, comme ces portraits de Lemieux qui ressemblent à des photographies colorées, mais qui ne sont pas des photographies, car c'est le mouvement qu'immobilise la photographie, alors que les personnages de Lemieux, c'est comme s'ils s'étaient immobilisés bien avant le déclin de l'appareil, c'est comme s'ils n'avaient *jamais bougé*, comme s'ils avaient toujours été là, l'archevêque dans sa robe rouge et le vieux couple dans ses habits du dimanche, là, comme ce clocher ou ce sapin, comme cette neige qui recouvre tout, ouate tout, assourdit tout. Québec muet, enfin, que Gascon, comme Lemieux, nous restitue dans son silence. Québec sans sourire. "Ce ne sont pas des personnages gais, dira le peintre dans la seule phrase du film. Ils sont écrasés, pris dans une existence qu'ils ne comprennent pas".

nous sommes
TOUS
des picassos



BOZARTS (O.N.F., 1969),
film de Jacques Giraldeau.

Une autre tentation eût été d'étouffer les toiles de Lemieux sous le poids d'images cinématographiques trop soignées, de prétendre concurrencer le peintre sur le terrain—où il n'a que faire—de la représentativité. Au contraire, les images de Gascon sont d'une remarquable humilité—toutes (sauf la dernière) en noir et blanc, toutes destinées à faire ressortir le travail transfigurateur du peintre: seuls les tableaux sont en couleur. C'est comme si Gascon voulait silencieusement faire dire à Lemieux la phrase baudelairienne, la phrase des grands créateurs: "Vous n'avez donné votre boue (votre neige) et j'en ai fait de l'or".

Mais l'or n'a pas de valeur en soi. Ce qui donne son prix à l'œuvre d'art, c'est l'innombrable série de perceptions et de commentaires dont elle est l'objet. Comme le monde de George Berkeley, qui n'existe qu'autant que les hommes ou Dieu le perçoivent, l'œuvre ne vit que par le regard du public. C'est ici que le cinéma peut être également précieux, en nous montrant comment l'œuvre est ou n'est pas reçue par ceux à qui elle est destinée. Preuve—preuve récente et convaincante—le dernier film de Jacques Giraldeau, *Bozarts* (ONF, 1969). A première vue, ce film, destiné aux téléspectateurs de Radio-Canada et qui a la forme d'une enquête, relève plus de la télévision que du cinéma. Mais il échappe si bien aux défauts habituels de ce genre d'enquête (la confusion, le tape-à-l'œil), sa clarté et son souci d'exhaustivité sont si manifestes, qu'il mérite plutôt de figurer dans un genre cinématographique qui devrait désormais prendre de plus en plus de place—et jusque bien sûr dans les salles de spectacle: le film-essai. Ou plutôt le film-rapport: car *Bozarts*, où le je de l'essayiste le cède sans cesse au *voici* du rapporteur, est l'équivalent, au cinéma, d'un rapport comme celui de la Commission Rioux. Il s'agit, son sous-titre le suggère assez bien, de faire le point sur *Les arts plastiques et la société québécoise, du Refus Global à l'Opération Déclat*. *Bozarts* est ainsi l'histoire d'un malaise et plus encore: d'un divorce. L'art coupé du peuple. Giraldeau parcourt patiemment et successivement les lieux de cette scission—on pourrait même dire, stendhaliennement, de ce *fiasco*: les galeries, les musées—et jusqu'à ces places publiques où (à Alma, à Asbestos) des sculpteurs ont vainement tenté de braver l'indifférence ou l'hostilité des populations locales. A peu près aucun des critiques d'art ou des artistes gravement conviés à donner leur avis sur ces échecs ne s'écarte là-dessus du lot habituel des jérémiades à courte-vue. Mais trois séquences donnent, pour qui sait voir, et peut-être à l'insu de ceux qui y participent, un début de réponse au problème. La première, saisissante, est celle du dia-

logue de sourds, à Asbestos, d'un jeune collégien et du sculpteur Armand Vaillancourt. L'objet du débat est une sculpture non-figurative. Le collégien, qui ne "comprend" pas ce que cela "représente", a une phrase fort lucide, qui dit tout: "Dans nos écoles, on aurait dû nous l'expliquer, avant de nous l'envoyer dans les yeux d'même". La seconde est la séquence impromptue de l'intervention de la police montréalaise pour détruire les dessins qu'un beau jour, à l'instigation de Serge Lemoyne, les passants purent tracer librement Place des Arts. Conclusion sur la première séquence: l'accès à l'art ne s'improvise pas. Il y faut une longue préparation, ce qu'on appelle une *culture* (et qui n'est pas seulement affaire d'enseignement). Or la culture n'est que la trace intellectuelle du privilège social (c'est-à-dire économique). Le divorce entre une minorité d'artistes, de collectionneurs et d'amateurs d'une part et la majorité de la population d'autre part est un aspect de la lutte des classes parmi d'autres. L'art ne pourrait être universellement accessible, la poésie—comme le souhaitait Lautréamont—faite par tous que dans une société sans classes. Est-ce cette évidence que Giraldeau veut suggérer en insérant dès le début de son *collage des images* de la contestation étudiante de 1968. C'est cette évidence en tout cas que se masquent avec une plus ou moins réelle naïveté la plupart des gens qu'il interroge, tous les pleurnichards de l'art-boudé-par-le-public, tous les préchi-prêcheurs de l'art-doit-descendre-dans-la-rue, ceux-là mêmes que Giraldeau nous fait entrevoir au début de son film, minaudant et papotant dans un cocktail et pour qui descendre dans la rue semble avoir toujours beaucoup plus signifié faire le trottoir que faire la révolution. L'artiste dans une société de classes ne peut échapper au *divorce*: ou il sert la classe dirigeante (et de qui d'autre pourrait-il attendre les profits substantiels qu'il espère plus ou moins secrètement?)— et il se coupe ainsi des classes exploitées—, ou il la conteste (et s'attire les foudres de ses argousins, sans parvenir pour autant à rejoindre le peuple qui n'est pas, faute de changement socio-culturel—donc économique—radical, préparé à le comprendre). La seule attitude conséquente pour l'artiste est d'assumer cette situation critique (aux deux sens du mot). C'est ainsi qu'il peut jouer un rôle précieux dans la société: il peut être celui par qui les scandales arrivent et notamment ces deux scandales complémentaires que nous montrait anecdotiquement le film de Giraldeau: le scandale de l'exploité qui découvre son aliénation devant l'œuvre d'art à laquelle il n'a pas accès, et le scandale du policier devant la création libre. Au Québec comme ailleurs, l'artiste est en porte-à-faux parce que la société est en porte-à-faux.

Une troisième façon d'allier le cinéma à la peinture est celle qu'ont choisie le peintre québécois Denys Morisset et son ami Paul Vézina. *Mémoire liquide* (Office du Film du Québec, 1969) fait faire au cinéma vers la peinture le même pas que l'art cinétique faisait accomplir à la peinture en direction du cinéma. Le cinéma y mime la peinture. Certes, d'une certaine façon, ces ondulations lentes de masses colorées, par leur non-figurativisme et leur caractère expérimental, rapprochent *Mémoire liquide* de certains films "underground" new-yorkais. Cependant, contrairement aux New-yorkais, Morisset et Vézina tirent moins leur magie de procédés proprement cinématographiques (accélération, superposition, scission de l'image, etc.) que des pouvoirs de quelques miroirs. La ruse est celle du kaléidoscope, où quelques infimes fragments d'objets réels engendrent une fantasmagorie géante. Le miracle est que dans *Mémoire liquide* les lois les plus géométriques qui soient, celles de la réfraction, produisent des figures à ce point sinueuses, élastiques, serpentineuses, guimauvesques, glissantes. L'œil paresseux, entraîné par son asservissement naturel au concret, peut bien donner quelque sens réaliste à ces fictions multicolores. C'est leur nonchalante gratuité cependant, leur ficti-

tivité, qui fascine. Mais ces fictions ne sont pas si fictives. On dirait parfois que ce sont elles, ces masses flasques et changeantes, qui produisent les bruits étranges de la bande sonore enregistrée par le groupe Raynal XXIII—et c'est comme si, du coup, elles prenaient relief et consistance, *matérialité*. Au fait, il s'agit bien de peinture—c'est-à-dire d'une manière d'occuper l'espace. Mais une manière nouvelle. Les géométries de Matisse, de Mondrian, de Braque, de Soutine, est une façon de tenir l'espace (de le faire tenir en place, à plat, au garde-à-vous, au soleil, en pleine raison). Ici, au contraire, l'espace est occupé subrepticement, sournoisement, comme nocturnement—mais cette fois dans toutes ses dimensions, en profondeur aussi bien. Cet investissement huileux aurait peut-être été plus fascinant encore dans le silence. Mais, ô Lemieux, le silence est d'hier. L'avenir est plein de bruits.

- (1) Paris, Éd. du Cerf, 1958, tome 1.
- (2) *Le Mystère Picasso*, de H.-G. Clouzot (France, 1955).
- (3) *Visite à Hans Hartung*, d'Alain Resnais (France, 1947).
- (4) *R. 34*, de Jack Chambers (Canada, 1967).
- (5) *Magritte, ou la leçon des choses*, de Luc de Heusch (Belgique, 1960).



MÉMOIRE LIQUIDE (O.F.Q., 1969), film de Denys Morisset et Paul Vézina.