

Jacques Giraldeau, ou le cheminement de la culture populaire

René Rozon

Volume 23, Number 93, Winter 1978–1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54785ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

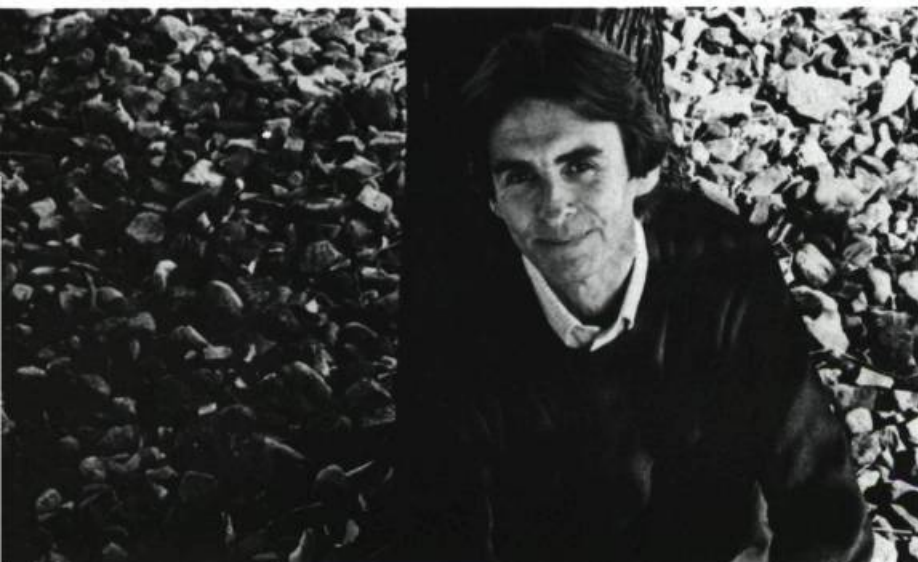
1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Rozon, R. (1978). Jacques Giraldeau, ou le cheminement de la culture populaire. *Vie des arts*, 23(93), 63–67.

Jacques Giraldeau,



1. Jacques GIRALDEAU.
(Phot. Stéphane Giraldeau)

Disposez çà et là un mobilier de pin québécois, accrochez aux murs tableaux et gravures, laissez partout flâner des livres, enfin percez à l'angle du salon une baie vitrée dominant le paysage de Val-David, et vous obtiendrez un intérieur chaud et confortable. C'est précisément celui de Jacques Giraldeau, réalisateur, scénariste, cameraman, monteur et producteur. Commencée en 1950, sa carrière cinématographique a été partagée entre la Société Radio-Canada, sa propre maison de production (Studio 7, Limitée), et l'Office National du Film où il s'est fixé depuis le début des années 60. Il avait 20 ans lors de la parution du *Refus global*. A-t-il été marqué par le manifeste de Borduas? Toujours est-il qu'il a réalisé à ce jour six films sur l'art. Pour marquer la sortie de son dernier, *La Toile d'araignée*, il a retracé pour nos lecteurs son itinéraire créateur.

René Rozon – Vous avez plus de cent films à votre actif, aux sujets les plus variés, des mineurs (*La Soif de l'or*) au troisième âge (*Le vieil âge*), et de l'hydrologie (*Élément 3*) à la géographie humaine (*En roulant ma boule*). Comment en êtes-vous venu au film sur l'art?

Jacques Giraldeau – L'art ne m'était pas étranger. Je fréquentais les expositions. D'ailleurs, plusieurs de mes amis sont des artistes: aux écrivains viennent s'ajouter peintres, sculpteurs et architectes. Le hasard a fait le reste. Nous sommes en 1964, et j'apprends qu'au cours de l'été se tiendra à Montréal le premier symposium de sculpture en Amérique du Nord, avec des représentants de neuf pays, dont deux Québécois, Robert Roussil et Armand Vaillancourt. L'idée m'a séduit et j'ai voulu tourner cet événement exceptionnel.

ou le cheminement de la culture populaire

R.R. – Vous avez donc réalisé *La Forme des choses*. Est-ce à dire l'extérieur des choses?

J.G. – Précisément. Voulant rendre compte de ce qui se passait, je suis donc resté à la surface, à l'extérieur du sujet, en retenant quatre aspects du symposium: un lieu, les espaces verts du mont Royal où travaillaient les sculpteurs; des textures, notamment la pierre, le marbre, les métaux; des visages, ceux des artistes à l'œuvre, en faisant ressortir leur tempérament et leurs rapports entre eux; et l'univers des formes qu'ils ont créé.

R.R. – Pierre Mercure a conçu une bande sonore remarquable pour ce film. Comment a-t-elle été réalisée?

J.G. – Elle a été tirée, étonnamment, du cru même des sculpteurs. Mercure a enregistré le bruit de leurs instruments, en provenance de deux sources: le chantier de sculpture en plein air (marteau et chalumeau, notamment) et l'atelier de Vaillancourt (friction de métaux et moteur du four, entre autres). Puis il les transforma, les filtrant dans un synthétiseur. C'était une véritable trouvaille, à une époque où on commençait à peine à parler de musique concrète à Montréal.

R.R. – Et quatre ans plus tard, voilà que vous faites volte-face. Finies les impressions personnelles. Et plutôt que de rester en marge du sujet traité, voilà que vous plongez au cœur même d'une problématique de l'art: vous tournez *Les Fleurs, c'est pour Rosemont*. Qu'est-ce qui motive ce changement d'attitude?

J.G. – Deux facteurs y ont contribué. En premier lieu, je devais constater, une fois *La Forme des choses* terminé, que l'art renferme une autre dimension que j'avais complètement négligée, mais qu'il me faudrait éventuellement aborder: la relation

artiste-public. Car, dès que l'artiste projette son moi intérieur, il s'expose par ricochet au public. Or, comment est-il accueilli par ce dernier? Cet aspect de la question ne figure pas dans *La Forme des choses*. Je m'étais borné à traiter l'artiste seul face à son œuvre. Néanmoins — et j'aborde ici mon deuxième point — l'idée de combler cette lacune allait germer avec le tournage de *Gros-Morne*, ce hameau de pêcheurs juché sur un cap massif en Gaspésie. C'était, disait-on, le *Los Olvidados* québécois. On avait beaucoup entendu parler à l'ONF de la misère, de l'isolement et de la pauvreté de ce lieu, et il était question d'en faire un reportage. Nous sommes à la fin de 1966, donc à la veille de l'Expo, alors qu'une vague d'internationalisme déferle sur le Québec. Quelle stupéfaction d'apprendre que des gens vivent toujours en reclus! Or, pour les aborder, il me fallait un type solide, ralliant plusieurs qualités: curiosité, souplesse, habileté, tout en étant à la fois sympathique et chaleureux. Je choisis donc Michel Garneau, poète et auteur dramatique, comme interlocuteur. Mes prédictions se sont confirmées; il n'éprouva aucune difficulté à converser avec les familles, qui discutaient ouvertement de problèmes d'emploi, de leur état de santé, de leur vie solitaire (ils n'avaient pas la télévision). Toutefois, à ce jour, *Gros-Morne* demeure pour moi un épisode douloureux, car il allait déclencher des réactions tout à fait inattendues, incontrôlables, inéluctables. Moi qui voulais faire un film fraternel et souligner l'indifférence du monde à la misère humaine, voilà que les habitants de Gros-Morne, eux, le refusaient, le rejetaient et, encore pire, se sentaient trahis par lui. Car même isolés, ils étaient bien dans leur peau et fiers. Ils n'ont pas aimé le reflet de leur propre image et ont prétendu que le film ne leur rendait pas justice. Ils sont allés jusqu'à croire qu'on a voulu se moquer d'eux. Or, le catalyseur de cette réaction n'était nul autre que Michel Garneau. En dépit de sa facilité de communication, Garneau détonnait avec son entourage. Bien qu'il réponde aux exigences du film, il était néanmoins cultivé, raffiné (ne serait-ce que par son langage) et... urbain! Alors que la population de Gros-Morne, bien que fort valable sur le plan humain, était complètement démunie de ces attributs. Voilà qu'on se heurtait au problème des classes. Et je constatai amèrement tout le décalage entre l'artiste — Michel Garneau — et le monde ordinaire — Gros-Morne et, par extension, le Québec. Et ma conclusion intuitive fut celle-ci: comment ceux qui créent peuvent-ils communiquer avec la population? C'est alors que m'est venue l'idée de tourner *Les Fleurs, c'est pour Rosemont*.

R.R. — Ce film est basé sur un projet de thèse d'étudiants de l'École d'Architecture de l'Université de Montréal: la rénovation d'une ruelle avec la collaboration de ses habitants. Projet utopique?

J.G. — C'est ce que j'ai voulu vérifier. D'ailleurs, cela correspondait exactement à mes nouvelles préoccupations. En favorisant le rapprochement entre architectes et résidents d'un quartier défavorisé, j'y ai vu la transposition de Gros-Morne en milieu urbain. Je sonde le terrain et propose aux étudiants de filmer la mise en application de leur projet dont j'avais entendu parler. Ils acceptent. Ils abordent ensuite les résidents de la rue Demers et leur transmettent leur idée: transformer, améliorer, donc



embellir et rendre plus agréable leur environnement. Conditions? Peindre les façades des demeures, orner de fleurs fenêtres et balcons, planter des arbres et installer des bancs publics. Les gens, sceptiques au départ, formaient deux camps: ceux qui étaient favorables au projet qu'ils acceptaient par gêne ou politesse, et les indifférents. Le porte à porte n'étant pas concluant, il a fallu une réunion dans la rue pour que les résidents en arrivent à la décision suivante: si les étudiants fournissent la peinture, ils consacreront quelques jours de travail au projet. Mais, une fois la peinture trouvée, les gens se sont désistés. Au terme de ce projet de trois mois, donc en août, une seule maison était peinte, et il n'y avait ni fleurs («C'est pour Rosemont», diront-ils, phrase-clef de leur aliénation), ni arbres, ni bancs publics. Les architectes reviennent sur place: constat d'échec. Il est vrai qu'ils s'étaient désintéressés du projet en cours de route, et les habitants, sans eux, n'étaient pas suffisamment stimulés pour le mener à terme. Il n'y avait pas eu chez les citoyens une véritable prise de conscience leur permettant d'agir d'eux-mêmes, sans l'aide des autres. Les étudiants concluent que la seule façon de changer cet état de faits, c'est de faire la révolution. J'y ai vu autre chose: les gens qui n'ont pas le nécessaire — ils parlaient ici de chauffage, d'inconfort, d'augmentation de loyer et de taxes — ne peuvent se contenter de choses belles autour d'eux, et les préoccupations matérielles sont le pire ennemi des préoccupations esthétiques. Pourtant, l'art en soi n'a pas de classe: il n'est ni riche ni pauvre. Il est simplement universel. Pourtant, l'art n'est pas ésotérique: il s'inspire de la vie quotidienne, il est très près de la nature humaine. Mais des conditions de vie matérielles et sociales imposent une hiérarchie des activités humaines, dont les préalables consistent à être bien logé, manger sainement, avoir du travail et savoir organiser un budget. Non résolues, ces préoccupations empêchent les gens de Gros-Morne et de la rue Demers de rejoindre l'art. Or, dans ces conditions, où se situe l'art?

2. *La Fougère et la rouille* ou *Collage 2*, 1974. Deux comédiens (Louise Rinfret et Ghyslaine Tremblay) se partagent une toile blanche où germera la création (la fougère) contre un arrière-plan en décomposition (la rouille).



3. *Gros-Morne*, 1967.
Giraldeau et le caméraman
René Verzier prenant un plan
général du village gaspésien.

Et que dire des artistes?

R.R. — Suite logique de votre démarche, vous vous êtes attaqué, avec *Bozarts*, au système de l'art et à ses rapports avec les gens ordinaires.

J.G. — Au fait, je me suis rendu compte que le problème des *Fleurs, c'est pour Rosemont* est circonscrit à la rue Demers et aux autres rues de même type. Il ne s'étend pas à toute la cité. Car, parallèlement à la rue Demers, il y a tout un réseau artistique bien organisé. Je veux parler de l'infrastructure de l'art — musées, galeries, collectionneurs, enchères, plus-value — bref, le côté mercantile de l'art qui n'a rien à voir avec la création. (On a trop tendance à oublier que la qualité d'une œuvre n'est pas directement proportionnelle à son succès, bien qu'il y ait parfois convergence des deux facteurs.) Donc, à partir de cette idée, il y a eu éclatement en trois films, chacun ayant son unité interne. Le premier fut *Bozarts* (1969). Rappelez-vous. La fin des années 60 a été une période mouvementée. Pensez aux contestations étudiantes à Paris, Berkeley et Montréal. C'est aussi l'époque où trois incidents en art se sont produits ici même: démantèlement et destruction d'œuvres lors du deuxième

Symposium de sculpture d'Alma (l'action en justice des sculpteurs contre la ville, perdue en première instance, est toujours en appel), prolifération de menaces de faire sauter la sculpture de Vaillancourt à Asbestos, et mesures répressives de la police contre l'expérience de Serge Lemoyne invitant les gens de Montréal à peindre dans la rue. J'ai donc voulu refaire le cheminement de ce constat: l'œuvre d'art s'adressant à un public qui ne la reçoit pas. J'ai inventorié les institutions culturelles et présenté une mosaïque du milieu artistique — critiques d'art (Claude Jasmin, Yves Robillard), directeurs de musée (Gilles Hénault) et de galeries (Yves Lasnier, Otto Bengle), artistes (Marcelle Ferron, Jean-Paul Mousseau) — en les confrontant avec les réactions du public. Une séquence capitale du film est bien la conversation entre l'étudiant d'Asbestos et Vaillancourt sur la nature de l'art. Il s'agissait, avec *Bozarts*, de saisir et de présenter globalement le problème de la communication artistique, non de le résoudre, à une époque précise de notre histoire, tout en rejoignant le non-initié.

R.R. — Ce tour de force a été suivi de *Faut-il se couper l'oreille...*



5

4



4. *La Toile d'araignée*, 1978. André Fournelle apparaissant à travers sa sculpture, une enfilade de silhouettes métalliques.

5. *Bozarts*, 1969. Installation de la verrière de Marcelle Ferron à la station de métro Champ-de-Mars. (Toutes les photos sont de l'ONF)

J.G. – C'est-à-dire qu'il a été réalisé à un moment précis du tournage de *Bozarts*. J'avais alors réuni plusieurs personnalités du milieu artistique — notamment Charles Daudelin, Guy Viau, Lyse Gervais, Jean Michaud, Richard Lacroix (qui se demandait s'il fallait se couper l'oreille pour en arriver à intéresser le public) — invitées à participer à une table ronde. Leurs propos furent si percutants et la prise de bec si enflammée que, au lieu d'en extraire des bribes pour *Bozarts*, j'ai décidé d'en faire une bande à part. C'est devenu un sobre téléfilm, en noir et blanc, sans préoccupation formelle, où le discours, capital ici, est accompagné de gros plans. C'est un témoignage rigoureux des mêmes préoccupations que *Bozarts*: remise en question des arts plastiques et engagement social de l'artiste.

R.R. – Près de cinq ans se sont écoulés avant que vous ne fassiez un retour au domaine de l'art avec *La Fougère et la rouille* ou *Collage 2* (1974). A quoi faut-il attribuer ce décalage?

J.G. – J'ai voulu prendre du recul à l'égard du milieu artistique pour en retâter le pouls. D'ailleurs, ce nouveau collage jure par rapport au premier, *Bozarts*: il est plus hybride et plus violent. Que s'est-il passé entre temps? J'ai constaté la stagnation profonde de la création visuelle et, par extension, du système de l'art, au Québec. D'où le titre du film qui renferme une opposition rappelant un cycle naturel: la fougère est symbole de germination, la rouille, de flétrissure. Moins de dix ans après l'Expo 67, la bourse d'État, et non le nouveau créateur, était devenue la préoccupation majeure des artistes. De plus, les États généraux de la culture, à Vaudreuil, en 1973, avaient été un échec total. Les artistes étaient divisés entre eux, et il y régnait un climat d'impuissance. Ce film reflète peut-être mon propre désenchantement du sort de l'art du Québec. J'ai néanmoins tenté d'y insuffler le plus de vie possible. Comme il s'adresse à un public non averti, j'ai transposé deux vedettes du

monde du spectacle dans le domaine de l'art. Marc Favreau (Sol) et Serge Grenier (des Cyniques) ironisent sur l'art sur deux modes différents, reflet d'une sensibilité dominée à l'époque par le scepticisme et l'amertume, avec une dose d'humour, noir, bien entendu. J'ai aussi fait appel à deux jeunes comédiens, Louise Rinfret et Ghyslain Tremblay, qui symbolisent le public. Ils sont naïfs, ils abordent l'art avec candeur. Ils sont la projection de moi-même. Autre ambition, j'ai voulu faire une bande dessinée cinématographique dans la séquence où le caricaturiste Pierre Dupras et le comédien Marcel Sabourin, entre autres, empruntant un ton grotesque et farfelu, improvisent sur le thème de l'expression artistique. Enfin, j'ai eu l'idée de faire une réclame d'œuvres dans les journaux. J'en ai reçu 350 de tout genre. Toutes apparaissent dans le film, d'artistes connus ou pas, en plus de gravures présentées au Salon des Métiers d'Art. Et, là, j'ai appliqué la technique image par image, comme dans mes deux films expérimentaux, *Zoopsie* (1973) et *Puzzle* (1976), présentant les œuvres à un rythme saccadé. J'ai voulu créer un effet tonique sur le spectateur, stimuler son regard, l'inviter à l'art.

R.R. – Bien que cette optique soit optimiste, il n'en demeure pas moins qu'au terme de ces trois volets d'une même réalité, le décalage entre le public et les artistes ne s'est pas pour autant estompé. Qu'en dites-vous?

J.G. – Je me suis effectivement trouvé dans une impasse. La problématique que j'avais relevée dix ans auparavant persistait. Je n'avais pas idée de faire un autre film sur l'art. Puis, il y a eu déblocage. Mon nouveau film, *La Toile d'araignée*, constitue un approfondissement de ma démarche. L'araignée symbolise ici la permanence de l'art. Ne refait-elle pas sans fin sa toile, comme le geste créateur de l'artiste est un perpétuel recommencement? Mais, cette fois, le système de l'art, je l'ai isolé dans un prologue et un épilogue fictifs: une directrice de galerie (Françoise Berd) fait des réflexions sur l'art devant sa glace. Entre les deux sont insérés six modules autonomes, chacun sur un thème différent: l'éveil artistique chez l'enfant avec le professeur et sculpteur Hélène Gagné; la notion de scandale en art, inspirée de l'incident Corridart; le fonctionnement de groupements où artistes et artisans travaillent ensemble, comme les Créateurs Associés de Val-David dont Bernard Chaudron et Guy Montpetit font partie; le phénomène de la création, à travers l'œuvre de trois artistes, René Derouin, André Fournelle et Raymond Lavoie; exploration de la photographie, avec Pierre Gaudard et Eric Daudelin, et du film d'animation, avec Yvon Malette; enfin, les idées que renferment l'art, comme dans les œuvres du peintre Mary Meigs, du designer François Dalleget et du groupe marxiste-léniniste Acte. J'ai donc voulu, cette fois, me rapprocher davantage des œuvres, de l'univers intérieur de l'artiste qui rejoint d'ailleurs l'inconscient collectif. J'ai tenté de traduire dans une certaine mesure différentes façons d'être, une variété de modes d'expression en arts visuels. Conscient que l'écart existe toujours entre l'art et le public, j'ai pensé refaire ici le point d'une autre manière. En essayant de faire comprendre la pratique de l'art, n'est-ce pas aborder la seule, la véritable issue, celle de l'éducation?