

Le cinéma

Dominique Noguez

Volume 6, numéro 2, mai 1970

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036445ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036445ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Noguez, D. (1970). Le cinéma. *Études françaises*, 6(2), 242–258.
<https://doi.org/10.7202/036445ar>

LE CINÉMA

Le cinéma québécois a décidément partie liée avec le Diable : comme Lui, il est là où l'on ne le croit pas et n'est pas là où soudain l'on croit qu'il est. On a cru dernièrement le voir dans ces films à esbroufe qui attirent à Montréal des kyrielles de badauds mais qu'on rougirait de montrer à l'étranger ailleurs que dans le décor crasseux des salles de banlieue spécialisées dans la pornographie pour débiles mentaux. Alors qu'il est présent — vivant, original, à vrai dire un des plus toniques de ces temps-ci — dans ces films qui ne passent au Québec qu'à la sauvette et qui ne passeraient même pas du tout sans la curiosité croissante d'un public nouveau, composé pour l'essentiel de jeunes, et l'acharnement de quelques organismes désintéressés. De ce dernier point de vue, l'année 1969 aura été encourageante : le bilan de la Cinémathèque canadienne, qui a présenté en un an plus de cinquante films québécois, est largement positif ; les quelques cinémas dont les directeurs ont l'habitude de prendre le risque de présenter des films réalisés au Québec (le Verdi de Montréal en tête, et aussi, dans la même ville, l'Élysée et le Dauphin) n'ont pas eu nécessairement à s'en plaindre ; surtout, la création du Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, regroupant des cinéastes, des techniciens, des producteurs et des distributeurs, et

animé par Robert Daudelin, vient donner un coup d'épaule salutaire à un cinéma qui crevait d'être peu ou pas du tout diffusé. N'empêche que le cinéma québécois reste en 1970 moins un cinéma qui manque de subsides qu'un cinéma qui n'a pas trouvé son *lieu* ou, si l'on préfère, qui commence seulement à trouver son public (et qui ne pourra le trouver vraiment, semble-t-il, sans de profonds changements structurels : culturels, donc politiques, donc socio-économiques...).

*

* * *

Pourtant, en 1969-1970¹, deux films réalisés et produits au Québec auront connu un assez large succès commercial. Il est vrai qu'avec *Valérie* et *l'Initiation*, Denys Héroux, exploitant une idée simple à laquelle on s'étonne que les marchands de soupe pelliculaire n'aient pas songé plus tôt, jouait sur du velours : en tambouillant dans un décor montréalais les ingrédients habituels du « film cochon », il donnait à une importante fraction de la population d'une des villes les plus émancipées mais en même temps les plus aliénées sexuellement du monde l'alibi qui lui manquait pour épancher sans remords un voyeurisme tenaillant. La génération perdue des vingt-ans-en-1950, nés trop tôt pour vivre la révolution sexuelle et trop tard pour garder d'une éducation chrétienne autre chose qu'un vernis qui ne demande qu'à sauter à la première occasion, tenait là une éclatante revanche. Les amateurs de *Comte Porno* ou autres *Filles du vice* auront donc pu pour une fois pratiquer leur sport favori sans raser

1. On parle ici des films québécois réalisés ou sortis entre le 1^{er} janvier 1969 et le 20 mars 1970. Les critères de naissance d'un film n'étant pas aussi clairs que ceux de la publication d'un livre (à partir de quand un film existe-t-il — ou doit-il exister pour le critique ou l'historien du cinéma ? Dès qu'il est projeté pour la première fois, même s'il est officiellement inachevé ? Ou seulement quand il sort dans une salle ?...), les omissions — surtout en ce qui concerne les courts métrages ou les films d'animation — risquent, on s'en excuse, d'être nombreuses. Qu'on sache au moins qu'elles ne sont pas volontaires. Au demeurant, ce qu'on offre dans les pages qui suivent est moins un relevé pointilleux qu'un *panorama* critique — tributaire, donc, des imperfections et des bizarreries du regard de l'observateur.

les murs, mais au contraire la tête haute, en famille et avec la satisfaction rédemptrice de contribuer à l'essor culturel national. En outre, chaque Québécois, chaque Québécoise (et tel ou tel autre) pouvait enfin voir un sein ou une croupe autrement que sur fond de Sacré-Cœur de Montmartre ou de Jardin Tivoli, bref ne plus se sentir touriste, et même avoir l'impression délicieusement confuse que c'était un peu sa voisine ou son voisin, ou les deux, qu'il voyait enfin nus.

Certes, l'argument variait d'un film à l'autre : dans *Valérie*, l'exhibitionnisme commençait par se donner les gants de la provocation et la scène inaugurale de la jeune fille enlevée de son couvent à dos de « bicycle » par son amant au grand dam des religieuses avait un petit côté *Canard enchaîné* qui n'était pas pour déplaire. L'ennui était que l'histoire de ce beau brin de Québécoise, qui commence par montrer sa langue aux bonnes sœurs et finit par montrer tout le reste à tout le monde, perd très vite le ton Valentine de Coincoin pour prendre celui des romans édifiants qui firent jadis les délices des grand-mères campagnardes. Donc tout s'arrange : la prostituée de grand standing était aussi une jeune fille au grand cœur ! C'est-à-dire qui sentira à temps son cœur battre et saura se ranger sagement en épousant un *M. veuf, cath., 30 ans, bien ss ts rapp., riche, tempér. artiste*, flanqué en prime d'un petit garçon évidemment adorable. Si *Valérie*, mélange de fesse et de belle âme, fait penser aux romans populisto-larmoyants du XIX^e siècle, *l'Initiation* rappellerait plutôt certaines opérettes viennoises ou autres bergeries fleurant bon le patchouli : simplement la bergère est ici une petite vendeuse de la Librairie des Presses de l'Université de Montréal et son prince un écrivain français faisant, cela va de soi, dans le semi-porno, et logé par les soins de l'Université de Montréal, qui l'a invité, dans une suite luxueuse de l'Hôtel Bonaventure (on voit que le film a au moins le mérite de n'être pas réaliste). Le prince, la quarantaine même pas grisonnante mais le visage rougeoyant déjà des signes avant-coureurs de la cirrhose du foie, « initiera » donc la bergère aux joies du *french love*.

Nulle difficulté, car la janneton, si niaise que les propos du dialoguiste la rendent, ne demandait précisément que cela. Parallèlement, comme en contrepoint, la désormais inévitable Danielle Ouimet aura sardoniquement raison de la vertu d'un jeune minet qui lui aussi ne demandait que cela. Ainsi tout se terminera bien : la janneton et le minet, tous deux plaqués par leurs initiateurs respectifs, meurtris mais grandis par l'expérience (et patati et patata), sauront se consoler l'un l'autre à l'ombre de la grande tour de l'Université de Montréal, implicitement muée pour la circonstance en symbole grandiose de l'érotisme québécois.

Mais l'originalité et la richesse respectives de chacun des deux films ne sauraient faire oublier ce qui les apparente et qu'on pourrait très universitairement examiner de quatre points de vue : tourisme, vie sociale, sexualité, cinématographe.

Tourisme. Quel grand naïf prétendait que la belle époque des documentaires de l'O. N. F. était passée au Québec ? (C'est encore moi, je crois bien.) Eh bien, sans avoir jamais travaillé dans ses murs, Denys Héroux, à la force du poignet, si l'on ose dire, se hisse dans ses films au niveau des plus enivrantes productions du prestigieux National Film Board, genre *Pêche au saumon en Gaspésie* ou *le Grand Rut des rennes de Wapawekka* (titres à peine imaginaires). Admirable revanche du petit *self-made man* sur l'arrogant organisme d'État. Simplement les rennes sont ici montréalaises et leurs ébats ont pour cadre tantôt Montréal et tantôt le site enchanteur et ensoleillé d'un lac des Laurentides. Eau toujours tiède, ciel toujours bleu, chalets *very comfortable*, ski nautique à gogo : la Floride ou la Côte d'Azur n'ont qu'à bien se tenir. Et, de fait, leurs agents commerciaux ont rarement accumulé dans leurs films publicitaires un aussi grand nombre d'alléchants poncifs touristiques. Quant à la cité du maire Drapeau, elle n'a jamais flambé si neuf — mais curieusement n'a jamais paru si petite : réduit à la Place Ville-Marie, aux galeries marchandes de la Place Victoria, aux hôtels chics avec piscine, aux boîtes de strip-tease, aux saunas ou, à la rigueur, au phare du

fameux lieu de lumière qui, comme chacun sait, *fide splendet et scientia*, le Montréal de Denys Héroux est amputé de son Est, de ses quartiers ouvriers ou de son port : c'est une ville où l'on ne travaille pas, qui ne connaît ni la sueur, ni la crasse, ni la misère ; tout en clinquant et en simili cuir, c'est le Montréal de la bourgeoisie qui s'amuse (du moins qui essaie) ou mieux, car on lorgne aussi du côté de quelques bourgeoisies forestières (comme dirait Queneau), c'est le Montréal du touriste à budget moyen, arrivé trop tard pour l'Expo et qui vient préparer ses infarctus futurs dans le faste des *Holiday Inns* ou l'obscurité des *lounges* de la rue Sainte-Catherine.

Vie sociale. On devine aisément au choix de ces lieux quelle faune Héroux a choisi de filmer : la franco-faune urbaine enrichie. Chalet dans les Laurentides, maison à Québec, voyages à Paris : les parents de Valérie II ne sont pas du genre nécessiteux. Un rapide coup d'œil dans leur chalet nous avertit certes qu'ils n'ont pas particulièrement bon goût, mais — frigidaires rutilants, réserves de champagne — ils ont de quoi n'y pas trop penser : ventre plein fait oublier tête vide. La première Valérie semblait ne pas appartenir à ce monde aisé : l'espace de quelques secondes, ne la voyait-on pas errer en compagnie de « motards » dans des quartiers de Montréal quasi *populaires* ! Mais cela ne durait guère : le film n'était même d'une certaine façon que l'histoire de ses efforts couronnés de succès pour s'arracher à ces rues miséreuses et se faire une place dans les hautes sphères du paradis consommationniste. Dans *l'Initiation*, plus de problèmes : tout le monde est riche. Victoire joue vaguement à l'employée de librairie, mais elle peut si bien s'absenter à la moindre démangeaison utérine qu'il est facile de comprendre que c'est plus pour elle un passe-temps qu'un gagne-pain. D'ailleurs le godelureau qu'elle a pour ami — pour promis — et qui la promène en voiture de sport ultra-chromée ne se prépare-t-il pas à être « millionnaire » ? Curieusement, dans ce petit monde d'héritiers — fils de banquiers, de commerçants ou d'administrateurs —, la famille ne compte guère :

on aperçoit bien une mère le temps d'une tirade moralisante, mais elle n'est là, semble-t-il, que comme le vestige ultime et en voie de fossilisation de la pléthorique famille canadienne-française d'antan. Non, le monde de Hérroux est le monde urbain d'après *le Viol d'une jeune fille douce*², monde d'*individus* « libérés », tout occupés à l'assouvissement charmant d'une libido déchristianisée. La figure emblématique en est le *célibataire*, à temps plein (le peintre de *Valérie*) ou à temps partiel (l'écrivain de *l'Initiation*), généralement en proie au démon de onze heures et plein d'un zèle pédagogique (l'un spécialisé dans le genre vertueux de la remise dans le droit chemin des jeunes filles égarées, l'autre, moins vertueusement, grand initiateur de jeunes filles naïves).

Sexualité. Il est vrai qu'il n'y a plus beaucoup de naïveté dans le petit monde de Denys Hérroux. Du moins s'applique-t-on à nous le proclamer : pas une fornication, que dis-je : pas une caresse, qui ne reçoive sa justification théorique (verbale) immédiate. Besoin de se justifier qui trahit la présence encore obsédante du tabou : avec Hérroux, on n'est pas sorti de la moralité hollywoodo-chrétienne; tout au plus rôde-t-on dans ses marges, hors desquelles on ne risque — de-ci, de-là — qu'une prudente pointe de pied. On parle donc beaucoup. Non que le mode du langage thérrio-héroidien soit la *redondance*. C'est mieux (si l'on peut dire) : la parole, dans *Valérie* ou *l'Initiation*, généralement discrète comme un barrissement d'éléphant à la saison des amours et subtile comme un discours de gendarme en retraite, excède considérablement le geste. Certes, elle ne le remplace pas tout à fait, comme dans les films pseudo-érotiques italiens subventionnés par le Vatican ou comme dans l'in vraisemblable *Thérèse et Isabelle* de Metzner. Mais elle a une fonction de *poudre aux yeux*. Il s'agit de masquer le caractère étriqué d'une certaine idéologie sexuelle. À savoir : culte mammaire très U. S. A. (petits lapins *and so on*). Et, en définitive, culte ambigu de la femme. Fétichisée, consommable et

2. De Gilles Carle (1968).

consommée : esclave donc. Mais aussi maîtresse. Redoutable. En fait, dans sa majesté d'odalisque mamelue, elle est reine de sérail — d'un sérail d'hommes le plus souvent guignolesques ou timorés (les clients de *Valérie*, le minet de *l'Initiation*). Une des scènes les plus « osées » de ce deuxième film ne laisse pas là-dessus d'être révélatrice : Danielle Ouimet y viole littéralement son jeune partenaire, se trémoussant *sur* lui, assise, menant l'affaire. Il est vrai que cette position étrange a pour fonction première de cacher au spectateur le plus de peau masculine possible — mais cette pudeur très sélective est elle-même significative. Tout se passe comme si l'attirail traditionnel de l'autocensure hollywoodienne (et d'abord les fameux draps miraculeusement toujours bien placés) était ici réservé exclusivement au mâle, comme si le véritable objet du désir (du désir refoulé) était lui. Il ne serait peut-être pas totalement aberrant d'en conclure que ce film où l'on déshabille beaucoup la femme est un des films les moins hétérosexuels qui soient : paradoxe d'un certain puritanisme qui n'est absent qu'en apparence et dont il suffit de savoir déchiffrer la présence en creux ; et signe aussi, sans doute, d'une société où la femme est ensemble adulée et crainte — d'une société donc à la fois matriarcale et uranisante, bref d'une société où l'individu sexué, en dépit des apparences, a encore le plus grand mal à s'émanciper de la vieille structure familiale. Mais revenons au cinéma.

Cinématographe. À vrai dire, et bien qu'ils fassent souvent penser aux films du Suédois Ahlberg quand il n'est pas en forme³ (*Fanny Hill*) ou à Lelouch quand il est mauvais, les films de Denys Héroux ne relèvent pas vraiment du cinéma. Ils ne relèvent pas plus de la littérature, quoiqu'un « écrivain » ait sacrifié à l'affaire une bonne partie de sa réputation. Non : ce mélange de pornographie et de sentimentalité (dont Valéry disait qu'elles étaient sœurs jumelles), de halètements et de *badabadabada*, de chromos aux couleurs vulgaires

3. Il l'est, par contre, dans *Moi une femme II*, vrai film érotique, celui-là.

et de plans laborieusement suggestifs, relève d'un genre connu : le roman-photo pour midinettes. Mais pour midinettes modernes — je veux dire qui prennent la pilule et qui n'ont plus peur de M. le Curé.

*

* *

M. le Curé ne fait plus peur à personne : preuve le dernier film de Jean-Pierre Lefebvre, *Un succès commercial* ou *Q-Bec my love*. Ni M. le Curé ni la censure — qui vient de laisser passer là (réjouissons-nous-en) l'un des films les plus réellement estomaquants de ces derniers temps. Estomaquant : d'estomac — et je fais bien sûr allusion au pamphlet de Julien Gracq contre *la Littérature à l'estomac*. Lefebvre est ici le Gracq du cinéma. À vrai dire, estomac est encore trop haut : ce que Lefebvre pourfend, c'est un certain cinéma *au bas ventre*. Celui de Héroux, précisément, celui dont on intoxique les spectateurs montréalais ⁴. Pour paraphraser Godard, Lefebvre, dirais-je, a choisi de dépasser la pornographie capitaliste par plus de pornographie encore : tout ceci, bien sûr, inlassablement contesté et dépassé par l'humour (dont Lefebvre prouve, contrairement à ce qu'il fait répéter à ses personnages, qu'il peut être pornographique ⁵) et par le blasphème. Quelque chose ici, cependant, empêche de penser à Buñuel : c'est cette façon délicieusement franche de mettre les pieds dans les plats — cette gaillardise typiquement québécoise (je veux dire : typique d'un pays longtemps cléricalisé qui a fait pratiquement l'économie d'une guerre anticléricale parce que le clergé, non soutenu par l'*establishment* économique, s'y est moins ostensiblement défendu qu'ailleurs). Là où Buñuel aurait pratiqué l'allusion, l'ellipse, le catimini,

4. Et dont les publicités s'étaient dans *la Presse* du samedi avec ce parti pris maladivement érotomane qui fait douter si quelque annonceur, un jour, n'ira pas présenter la *Jeanne d'Arc* de Dreyer avec une photographie de femme nue se tordant voluptueusement dans les flammes...

5. Mais il suffisait pour s'en convaincre de lire la revue française *Hara-Kiri* ou une certaine « presse jaune » underground faite à New York ou San Francisco.

l'insidieux et le violemment subreptice, Lefebvre a choisi la provocation claire et massive. Le malheur, peut-être, c'est — phénomène connu — la contagion : on ne s'attaque jamais impunément au clergé : il en reste souvent un ton prêtreux et je ne sais quelle soutane invisible (voyez Renan). De là la faiblesse — la seule — d'*Un succès commercial* : ces longs sermons qui sont autant de façons d'asséner de lourds points idéologiques sur les *i*. Seule faiblesse : car on ne saurait tenir pour une imperfection le côté un peu bâclé du film. *Un succès commercial*, à l'instar de beaucoup de films de Godard, est un film-tract — et l'on ne demande pas aux tracts d'avoir la typographie somptueuse des livres pour bibliophiles. Tract politique (indépendantiste) et, plus largement, moraliste (au sens des tracts surréalistes). Tract avec des figures simples, genre images d'Épinal ou guignol, comme on voudra : comme Godard (encore lui, et l'on pense souvent à lui en voyant ce film), comme Klein ou Pasolini, Lefebvre débarrasse le cinéma direct de ses connotations télévisuelles ou « réalistes » habituelles : ce n'est pas le vécu tout saignant, l'imprévu, le spontané, qu'il lui donne en pâture, mais l'artificiel même : un ballet d'allégories (aisément identifiables à leur nom : Peter Ottawa, Sam Washington, Jean-Baptiste Bilingue). Du coup le film se fait fable, sketch. En quelques tableaux souvent irrésistibles dans leur outrance volontaire (l'Américain investissant une femme nue avec des armes en plastique ; Jean-Baptiste Bilingue copulant avec un prêtre ou avec une grosse poupée gonflable), Lefebvre fait le tour de quelques-unes des aliénations de l'*homo americanus* et surtout de l'*homo quebecianus* archaïquement représenté ceint d'un pagne en étiquettes de bière et coiffé de la casquette du livreur de poulet « Bar B. Q. ». Ce que l'intention didactique risquerait de conférer au film d'un peu raide est sans cesse compensé par la présence discrète d'un merveilleux tendre et saugrenu — femmes-chats, hommes-chiens, dactylos travaillant nues, crucifix en pot qu'on arrose chaque soir — qui fait penser à Boris Vian quand la

violence de la cocasserie ne fait pas tout simplement penser aux rédacteurs de *Hara-Kiri* (mensuel).

Le saugrenu et un certain humour noir — auxquels *l'Homoman* ou *Jusqu'au cœur* nous avaient déjà habitués — frappent peut-être d'autant plus dans ce film qu'ils avaient brusquement disparu dans le précédent : *la Chambre blanche*, réalisé en 1969, marquait effectivement une pause dans l'œuvre de Jean-Pierre Lefebvre. Pour une fois, les préoccupations collectives (politiques) le cédaient entièrement à des préoccupations plus intimes. Le ton n'était plus sarcastique, la violence était tout entière transmuée, purifiée en célébration. Célébration de l'amour — non de l'amour qui naît, mais de l'amour qui dure. Célébration — plus vaste et plus abstraite — de la dualité. De là le caractère géométrique du film, qui convient admirablement : grandes oppositions entre plans, ou, dans un même plan, des noirs et des blancs, de la droite et de la gauche, du haut et du bas, etc. Jamais peut-être Jean-Pierre Lefebvre n'avait tant travaillé à la constitution d'un nouveau langage cinématographique qui ne doive plus rien à la tyrannie des référents — pour parler comme les linguistes — mais investisse au contraire tous ses effets dans la logique de ses signifiants.

Le début de *la Chambre blanche* n'est pas sans analogie avec celui d'*Entre tu et vous*, le dernier film de Gilles Groulx. Même façon de traiter l'écran comme une totalité autonome et les personnages comme les signes d'une écriture visuelle très dépouillée. Les personnages de Groulx, nus, passent devant un mur à tour de rôle en conjuguant certains verbes à voix haute : retour au langage élémentaire — celui que l'idéologie n'a pas encore perverti — bref, métaphore du recommencement. Recommencement tout cartésien (celui de la *tabula rasa*), qui n'est pas sans faire penser à celui qu'entreprennent de leur côté Émile et Patricia, les personnages du *Gai Savoir* de Godard, survivants de *la Chinoise* et enfants de Mai — de ce mois de Mai 68 qui fut aurore, qui fut l'Aube. L'aube n'éclaire pas *Entre tu et vous*. À peine si elle s'annonce. Le film finit par la nuit — là où commençait *le Gai Savoir*. Sombres

étaient déjà les séquences en négatif du congrès à la chefferie de l'Union nationale qui ponctuent le film comme un cauchemar. Sombre parce que le présent est sombre. *Entre tu et vous* est plus noir que *Le Chat dans le sac*. *Le Chat dans le sac* était l'histoire d'une double rupture, sentimentale (tu) et politique (vous). Dans *Entre tu et vous*, tout est déjà rompu. C'est un film sur l'impossibilité de l'accord, le refus du compromis : impossible de tolérer le bombardement idéologique auquel nous soumettent les moyens de communication de masse (ah ! qui démystifiera le culte de l'« audiovisuel » ?). Impossible de tolérer cette société, ce régime. Impossible aussi de s'accorder durablement dans l'amour : la chambre de Groulx n'est pas une « chambre blanche » lumineuse et harmonieuse : c'est une chambre sombre, en rase campagne, la nuit, et un grillage y sépare l'homme de la femme.

Groulx est décidément le cinéaste de la séparation. *Où êtes-vous donc*, qui précédait, était l'histoire d'une amitié nouée et dénouée. Sans doute les trois personnages qui s'y rencontrent et traversent le film de façon fort picaresque ont un point commun : le goût de la chanson. Mais la chanson, qui les rapproche, est ce qui les séparera : car, comme la société tout entière, dont le milieu de la chanson est l'image grossie, elle est ambiguë — lieu de contestation mais aussi de récupération. En somme, le meilleur passage du film, l'entrée des trois lascars à Montréal dans leur voiture à fleurs, est métaphorique : ces trois jeunes gens, même en marge de la société, vont être amenés à se situer par rapport à elle. *Où êtes-vous donc* est un film sur l'entrée dans la société. Il y a ceux qui entrent — avec avidité, avec frénésie, comme on se jette dans la gueule du loup — et ceux qui n'entrent pas. Le personnage incarné par Georges Dor n'entrera pas : il restera dans la périphérie d'où il vient, il campera aux portes de la ville — de la ville neuve et grattécéleste où s'engloutissent avec délectation Mouffe et l'autre chanteur —, peut-être quelque part dans ces quartiers populaires où les trois amis ont commencé par vivoter et que Groulx est un des premiers à montrer sans fard. *Où êtes-vous donc*,

comme *Entre tu et vous*, est un film dur, coupant comme le silex, intransigeant, rageur, blême. La facétie — cette forme de complicité avec ce qu'on hait — y fleurit moins (moins bien) que l'interpellation violente (cf. le dernier plan). Groulx, qui a la tendresse vache et une rigueur rare, est décidément le Saint-Just du cinéma québécois.

*

* *

Avec fracas ou plus discrètement, les films de Lefebvre et de Groulx renoncent identiquement à ce qui a semblé longtemps caractériser le cinéma québécois : un « réalisme » extrémiste. Dans *les Voitures d'eau*, Pierre Perrault semble y rester fidèle — ne serait-ce que parce que ce film constitue le troisième volet du triptyque composé déjà de *Pour la suite du monde* et du *Règne du jour*. Mais c'est une apparence : car au fond ces trois films relèvent d'une même vision de poète. *Les Voitures d'eau* en particulier sont l'aboutissement d'un long travail de sélection et de montage (le film terminé ne représente qu'un peu plus du vingtième de ce qui fut filmé) : des nombreuses bobines consacrées aux constructeurs de goélettes de l'île aux Cou-dres, Perrault a fait un poème à la fois didactique et élégiaque, pareil aux *Géorgiques* ou aux *Bucoliques* virgiliennes. À Virgile, d'ailleurs, Perrault s'apparente d'une autre façon : le monde qu'il fixe dans la pellicule — avec la même patience et la même impatience que les peintres égyptiens d'il y a trois mille ans fixant le leur sur les parois brunes des mastabas —, c'est un monde qui meurt. Les protagonistes des *Voitures d'eau* — Éloi, Laurent — aspirent à la retraite, où ils rejoindront les héros déjà mythiques des premiers films de Perrault. Les jeunes, qui apparaissent rarement dans le film, lorsqu'ils parlent, c'est avec l'inquiétude ou l'amertume de Mélibée dans la première bucolique : *inquinus arva...* *Les Voitures d'eau* sont l'ultime étape d'une démarche émouvante et désespérée : redonner vie, pour l'art, par l'art, à ce qui agonise ; changer, comme disait Valéry, « ce qui passe en ce qui dure ». Par là Perrault retrouve d'instinct l'essence du cinéma, qui est d'être,

comme le disait admirablement André Bazin, « la momie du changement ». Il donne du même coup à la culture québécoise l'un de ses grands mythes.

*
* *
*

Le danger, à trop poursuivre dans ce sens, serait évidemment la *folklorisation* du Québec, bref l'exaltation nostalgique et réactionnaire de formes de vie, d'activité ou de pensée en voie de disparition. Mais, pas plus que Perrault ou que Lamothe (dont on annonce *Requiem pour une ville*), le cinéma québécois n'y a succombé en 1969. Même, ce qui frappe, quand on songe aux films de Groulx ou de Lefebvre — ou au film de François Brault sur les mésaventures de Robert Charlebois à Paris (*À soir on fait peur au monde*) —, ou bien lorsqu'on lit le synopsis de certains films en préparation (par exemple *Wow* de Claude Jutra), c'est plutôt l'inverse : une attention passionnée portée à tout ce qui bouge au Québec (la jeunesse surtout) — et par quoi, cela va de soi, le Québec changera et s'épanouira — et même, sur cette société en mutation, un regard sans indulgence et sans nostalgie, goguenard ou sarcastique, voire blasphématoire ou violemment critique. Un court métrage de l'O. N. F. est de ce point de vue très révélateur : *Là ou ailleurs* de Jacques Leduc (qui achève un nouveau long métrage). Son titre pourrait faire croire que ce film de montage sur un coin du Québec est désabusé et comme somnolent. Au contraire, peu de films suggèrent autant une explosion imminente. Renforcée par l'absence de commentaire et le caractère insolite du montage et du bruitage, l'impression est d'un bouillonnement contenu, d'une rage rentrée et cependant corrosive. Les images se suivent, apparemment sans lien, se contestant l'une l'autre (gros plans de dollars, d'écriteaux cocasses, entrecoupant d'admirables photos de paysages en tons très clairs, en luminosités étudiées, qui sont d'un peintre) ; les sons, loin de prolonger l'image, la doublent ou même la raillent (bruits de mitrailleuse, de marche au pas de l'oie ; bruit d'enchères accompagnant une image de

prêtre disant la messe en plein air). L'ensemble, d'un humour agressif, évite le confusionnisme intellectuel auquel n'échappait pas le montage réalisé par Claude Godbout pour le Pavillon du cinéma de Terre des Hommes : *l'Homme multiplié*, où le culte de l'image pour l'image aboutissait au pire méli-mélo de style humaniste-bourgeois (tous les hommes sont finalement les mêmes, il y a une nature humaine — donc plus de races, de nations, de classes sociales : bonnes gens, repartez rassurés !). *Là ou ailleurs* est un film-essai⁶, c'est-à-dire un film ouvert (ouvert sur la révolte, mais une révolte menée au nom d'un amour très manifeste de la terre québécoise — témoin ce mélange de sarcasmes muets et de tendresse visuelle). Leduc a sa place auprès de Groulx et de Lefebvre — auprès des cinéastes qui savent dire non.

*
* *

D'autres courts métrages plus récents témoignaient d'une même tendresse pour les visages divers du Québec — la révolte en moins : *les Canots de glace* de Jean-Claude Labrecque, décidément virtuose de la caméra, et *Québec en silence* de Gilles Gascon. Le premier est un reportage sur la course des canots pendant le carnaval de Québec. Le second, consacré à Jean-Paul Lemieux, fait alterner des photographies en couleurs des tableaux du peintre avec des vues en noir et blanc du Québec : Québec cristallisé, touchant et figé comme les portraits de Lemieux, Québec d'avant le dégel, Québec triste : « Ce ne sont pas des personnages gais, dira le peintre (c'est la seule phrase et — avec celui de sa respiration — le seul bruit de ce film sans bruits). Ils sont écrasés, pris dans une existence qu'ils ne comprennent pas ». C'est de cet écrasement mais en même temps d'un réveil progressif que témoignent à leur façon les photos de Gascon, dans leur matité blanche et leur mutisme.

6. Au sens que j'ai essayé de préciser dans un article de la *N. R. F.* d'avril 1970, « Du film-roman au film-essai ».

Il est question de peinture aussi (et d'art en général) dans un autre film, plus long, produit par l'O. N. F. au début de 1970 : *Bozarts* de Jacques Giraldeau. *Bozarts* est une sorte de prolongement et d'approfondissement cinématographique du rapport Rioux sur l'enseignement des arts — bref, comme l'indique le sous-titre, un constat sur *les Arts plastiques et la société québécoise, du Refus global à l'Opération dé clic*. C'est un constat d'échec — du moins de divorce entre l'artiste et la majorité de ses concitoyens. De ceci les preuves et les signes sont inlassablement accumulés : enquêtes dans les galeries, les musées, les écoles des beaux-arts ; jérémiades des critiques ou des créateurs ; et surtout : débat impromptu à Asbestos d'un jeune collégien et du sculpteur Armand Vaillancourt à propos d'une sculpture de ce dernier. Le collégien, encore crispé, faute d'éducation appropriée, sur un type d'approche esthétique périmé, ne comprend pas « ce que cela représente », mais il a la lucidité de s'étonner qu'on ne lui ait pas appris à déchiffrer une œuvre de ce genre. Le problème, Giraldeau le remarque très pertinemment, est un problème d'éducation. Mais là où la réflexion aurait pu être approfondie, c'est sur les raisons fondamentales du divorce : celles-ci sont évidemment à chercher du côté d'une analyse de la société en termes de lutte des classes. L'artiste ne peut pas prétendre vivre harmonieusement dans une société de classes : l'impossibilité d'être entendu de tous, l'affrontement même, sont inévitablement son lot. Ou il travaille pour la classe possédante et il reste coupé des classes exploitées — à moins qu'il ne consente par machiavélisme ou crapulerie pure à de basses besognes de mystification idéologique : art publicitaire, etc. (mais mérite-t-il alors encore le nom d'artiste ?). Ou il conteste la classe dirigeante, mais s'expose dès lors aux morsures de ses chiens de garde (ainsi, dans *Bozarts*, l'intervention de la police Place des Arts le jour où Serge Lemoyne appelait les passants à s'exprimer directement sur de grandes feuilles de papier fixées à une palissade) —

sans pour autant rejoindre vraiment les exploités, non préparés en général à recevoir son message artistique.

*
* * *

Ce dernier film, on le voit, est symptomatique d'une particularité essentielle du cinéma québécois en général et plus précisément de celui qui a été réalisé en 1969 : un souci passionné pour les problèmes collectifs du temps présent. De Perrault qui lui fait la respiration artificielle à Lefebvre, Groulx, Leduc qui lui font des électrochocs, c'est le Québec qui est le sujet fondamental — et presque exclusif — des cinéastes québécois. Adieu beaux débats d'idées, tirades universalistes sur l'Homme avec trois « H » majuscules : on n'est pas humaniste au Québec (Dieu merci), ni esthète (tant pis), ni formaliste (bah) : les problèmes du moi, les orages ou les brises du cœur, les petites choses intimes — prousteries ou gideries en tout genre — n'y paraissent à peu près pas, ou seulement dans le miroitement d'une fresque collective. Les films purement narratifs n'y fleurissent pas non plus (tant mieux, il n'y en a que trop). Enfin les recherches formelles, sauf chez Lefebvre, n'y occupent pas la place qu'elles occupent dans un certain jeune cinéma européen (français, italien). En bref... — certes il serait hasardeux de conclure, d'autant qu'au moment où ceci est écrit sont annoncés les films de deux fort bons cinéastes (*Red* de Gilles Carle et *Wow* de Claude Jutra) qui obligeront peut-être à nuancer, qui, de toute façon, frappent de nullité par avance et par leur seule existence encore invisible toute conclusion péremptoire —, mais l'on pourrait risquer ceci : en 1969-1970, quelque chose s'est clarifié dans le cinéma québécois, où avait régné longtemps une apparente unanimité propice à toutes les confusions. D'une part, de plus en plus de cinéastes s'écartent du style *candid eye* ou de ses dérivés et préfèrent le cinéma de fable au cinéma-reflet. D'autre part, le clivage se fait de plus en plus nettement entre les habiles ou les avides, pour qui le cinéma n'est qu'un moyen de s'enrichir, et les vrais cinéastes —

ceux dont Flaherty disait dès 1926 que ce sont « des amateurs au sens littéral, des gens passionnés qui entreprennent les choses sans but mercantile ». Bref, de plus en plus, ici comme ailleurs, ce sera la lutte entre la rose et le réséda — je veux dire entre ceux qui croient au fric et ceux qui n'y croient pas.

DOMINIQUE NOGUEZ

N.B. Cette étude reprend, corrige ou résume parfois des analyses déjà parues dans *Vie des arts* (« La jeunesse dans le cinéma québécois », n° 54, printemps 1969; « Un cinéma de l'errance », n° 55, été 1969; « McLaren ou la schizophrénie créatrice », n° 56, automne 1969; « Chambre noire, chambre blanche », n° 57, hiver 1969-1970; « Peinture/Cinéma/Québec », n° 58, printemps 1970), dans *les Cahiers du cinéma* (notamment « Silence, on parle », n° 212, mai 1969), dans la *Revue d'esthétique* (« Petit coup d'œil incongru sur dix ans de cinéma québécois », t. XXII, n° 3, 1969), ou la *Nouvelle Revue Française* (« Du film-roman au film-essai », avril 1970).