

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Attitudes filmiques / Sous la direction de Bruno CARRIÈRE. *Métier réalisation*, Montréal, Les 400 Coups, 2006, 287 p.

Zoé Protat

Volume 26, numéro 2, printemps 2008

URI : id.erudit.org/iderudit/33479ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Protat, Z. (2008). Attitudes filmiques / Sous la direction de Bruno CARRIÈRE. *Métier réalisation*, Montréal, Les 400 Coups, 2006, 287 p.. *Ciné-Bulles*, 26(2), 62-62.

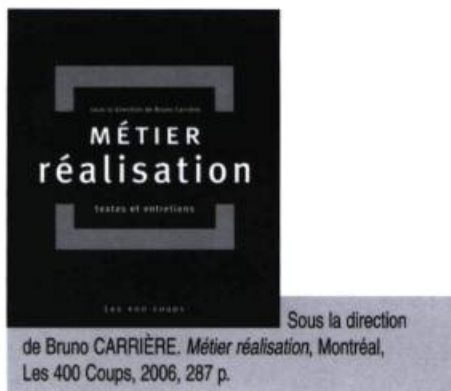
Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



Attitudes filmiques

ZOÉ PROTAT

« **E**st-ce qu'on arrive à la réalisation? Je ne le sais pas » : c'est ainsi que Catherine Martin commence son entrevue, résumant ainsi l'impossibilité de figurer un seul et unique parcours pour accéder à une profession mouvante. *Métier réalisation* est composé d'entretiens réalisés par Marcel Jean et de textes libres écrits par les réalisateurs eux-mêmes et est magnifiquement illustré de photographies de Bertrand Carrière. L'introduction insiste sur la grande diversité présente au sein du métier de réalisateur, considéré comme « art, technique et artisanat ». Cette diversité, conséquence naturelle des individualités de chacun, est tout d'abord incarnée par les parcours très bigarrés des réalisateurs conviés : ceux-ci ont souvent transité par d'autres études ou d'autres métiers du cinéma (Micheline Lanctôt); certains affichent une feuille de route impressionnante (Denys Arcand, Léa Pool), d'autres sont débutants (Nicola Lemay). Malgré l'enthousiasme de tous, l'ouvrage demeure discret sur ses méthodes de sélection, et certains choix apparaissent parfois discutables : après tout, Dany Laferrière n'est pas particulièrement reconnu pour son travail de cinéaste...

Les 26 réalisateurs qui s'expriment dans ce livre échafaudent texte après texte une représentation composite des manières

d'envisager la création filmique au Québec. Les défenseurs du documentaire-vérité (Manon Barbeau) côtoient les chantres du cinéma d'auteur « exigeant » comme Catherine Martin ou du divertissement populaire comme Charles Binamé, ainsi que les professionnels de la télévision (Louis Choquette) et enfin les minutieux créateurs de films d'animation (Martine Chartrand, Christopher Hinton) : tous témoignent ici sur l'art des images en mouvement.

Les entrevues sont généralement structurées selon un seul et même modèle. Le réalisateur commence par décrire son parcours, puis effectue un retour sur sa filmographie, ses habitudes de travail et ses rapports avec ses collaborateurs, ainsi que sur sa vision personnelle de son « art ». Certains se montrent très généreux, truffant leurs réponses d'anecdotes (Binamé, Choquette), tandis que d'autres, telle Martine Chartrand, semblent au contraire poussés à expliquer des éléments de création encore mystérieux, voire insaisissables... Cependant, les entretiens portent principalement sur la technique du métier. Les questions essentielles à chaque type de « cinéma » (long et court métrage, fiction, documentaire, animation, vidéo, télé-série, vidéoclip et publicité) sont tour à tour abordées dans une volonté très nette d'informer le lecteur.

Les textes personnels rédigés par les réalisateurs se présentent au contraire selon des formes très variées. Ces courts écrits évoquent des rapports intimes ou poétiques avec le septième art (Paule Baillargeon, Christopher Hinton, Patrice Sauvé), ou affichent de réelles prises de positions artistiques et créatrices (Bernard Émond). Les souvenirs, les rêves et les fantasmes ou le militantisme mettent ainsi en lumière les rapports profonds des réalisateurs avec le cinéma.

Malgré la disparité des parcours et des points de vue, il apparaît clairement que certains éléments de réflexion sont repris par de nombreux réalisateurs. Un discours

omniprésent et plutôt pessimiste sur les effets pervers de l'économie revient ainsi à plusieurs reprises : le cinéma en tant qu'art affiche parfois un certain mépris pour la création dite « alimentaire », ou se montre particulièrement cynique devant les exigences des « industries culturelles ». Aussi, certains réalisateurs, très polyvalents, ont traversé à plusieurs reprises les limites parfois poreuses des différents domaines de création (Robert Morin, Robert Favreau). Une dichotomie s'impose alors clairement : la liberté incarnée par le documentaire ou la vidéo s'oppose à la vitesse dévorante et à l'argent du divertissement et de la télévision. Les moyens de financement sont évidemment des questions qui préoccupent grandement des créateurs souvent à la merci des lois du marché. Une autre question sensible concerne le rôle du producteur versus celui du réalisateur. Qui « signe » finalement le film? Malgré la puissance des chiffres, les réalisateurs présents dans l'ouvrage affirment avec fougue leur statut de créateur.

Dans leurs écrits, les artistes se montrent généralement fidèles à leur image publique. Ainsi, Bernard Émond envisage le cinéma d'auteur comme un acte de résistance à la dictature du commerce, tandis que Denys Arcand offre un bref cours d'histoire de l'art et du cinéma tout en écorchant au passage les critiques et le Festival de Cannes. Quant à Marc-André Forcier, il affirme sans détour la singularité « inimitable » de son œuvre, une couleur de langage qui lui est propre... De tous ces témoignages, il ressort que ce sont les cinéastes d'animation qui affichent une réelle liberté de pensée par rapport à leur art, pourtant généralement confiné aux institutions, comme l'Office national du film, et à un public d'initiés. La multiplicité des démarches expliquées au sein de *Métier réalisation* exprime cependant clairement la pluralité à travers laquelle s'exprime la passion de la création : démarches profondes, personnelles et quasi thérapeutiques; approches militantes et engagées, bien ancrées dans la société. ■



BEAULIEU, Étienne.
Sang et lumière.

La communauté du sacré dans le cinéma québécois, coll. « L'Instant ciné », Québec, L'Instant même, 184 p.

Dans l'ombre du temps

NICOLAS GENDRON

Il s'en trouve encore pour croire que le cinéma n'est pas qu'un tiroir-caisse aux odeurs artificielles de beurre salé, mais plutôt un art en perpétuel mouvement, fondamentalement moderne, qui, au Québec, aurait tardé à s'affranchir de l'héritage du passé. À en croire le professeur Étienne Beaulieu, dans son ouvrage *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, la matière première du septième art serait et se devrait d'être le temps. Citant continuellement le philosophe Gilles Deleuze, il met de l'avant les concepts d'image-mouvement, soit l'action dans ce qu'elle a de plus stable et référentielle, et d'image-temps, qui déstabilise les conventions narratives et leur rapport au réel. **Les Portes tournantes** de Francis Mankiewicz illustrerait explicitement ce cinéma du temps longtemps évité, alors que le professeur du piano explique que « les films de la première moitié du cinéma étaient appelés des *motion pictures*, des images-mouvement centrées sur la perception », dirait Deleuze, qu'une musique accompagnait en tentant d'en percer le mystère au nom des spectateurs. Alors qu'un Wim Wenders parle des œuvres contemporaines comme des *emotion pictures* ou, si l'on préfère, des images-temps desquelles le mystère est exprimé sans intermédiaire.

Selon Beaulieu, il existerait « trois régimes de l'image dans le cinéma québécois : celui de la communauté, celui du sacrifice et celui de la lumière, c'est-à-dire de l'image pour elle-même ». La cinématographie d'ici aurait longtemps résisté au langage du cinéma, d'abord par le biais des bonimenteurs qui, au début du XX^e siècle, promenaient les films comme autant d'attractions éphémères et rassembleuses, ensuite à travers la lunette d'une production axée sur la propagande catholique à tendance colonisatrice. Chez Albert Tessier, dans **C'est l'aviron qui nous mène** par exemple, l'image est sans cesse renvoyée à sa nature originelle, les intertitres ne manquant pas de souligner à grands traits les faits et gestes du canotier, de la même façon que la narration appuyée d'un film de l'abbé Proulx tel qu'**En pays neufs** le limite à un « tourisme de salon ». Beaulieu a tout à fait raison d'avancer que « l'Église, au Québec, n'a donc accepté le cinéma qu'en se l'appropriant », usant logiquement d'une mécanique documentaire avec laquelle on peut facilement contrôler la vérité, voire la manipuler, et se tenant loin de la fiction qu'elle a pris plaisir à censurer. La dernière forme de résistance la plus apparente aurait été le documentaire engagé, dans la foulée de la création de l'Office national du film, en 1939, dont les représentants ne manquaient pas de filmer « leur propre image du monde, narcissique, et non le monde lui-même », en oubliant, une fois de plus, de faire du temps leur matériau premier.

Naturellement, la tradition documentaire pèse lourd pour plusieurs dans « l'étranglement de l'imaginaire » qu'on voudrait propre à la fiction québécoise, mais Beaulieu croit plutôt qu'elle incite à la transgression, créant une forme de sacré dit communautaire où un bouc émissaire, une victime sacrificielle, paie souvent de sa vie pour sauver l'identité d'un clan, d'une communauté. Reprenant tel un leitmotiv la phrase de l'académicien René Girard, selon laquelle « si la nation entière est sûre de périr, il vaut mieux, certes, qu'un seul homme meure pour tous les autres », l'auteur avance que le cinéma québécois ne sa-

crifie pas l'image, mais présente plutôt l'image du sacrifice. De **La Petite Aurore, l'enfant martyr** à **Jésus de Montréal**, traversés tous deux par un meurtre fondateur, les films de chez-nous commenceraient à prendre conscience de leur existence, et donc à vouloir briser « le cycle des violences mimétiques » qui poussent les communautés à sacrifier l'un des leurs pour ne pas disparaître et à défier le temps qu'elles ne veulent pas nommer. Les seules images-temps de ce cinéma du sacré se traduisent donc, comme un passage obligé, par un tragique à peine voilé, comme le suicide de Ti-Guy dans **Les Bons Débar-ras** ou la violence exacerbée qu'Arcand a choisi de montrer dans **La Maudite Gallette, Réjeanne Padovani** ou encore **Gina**. Beaulieu souligne à juste titre qu'Arcand semble avoir voulu donner « au cinéma québécois une conscience de lui-même », et ce, dès ses premiers documentaires qu'il colorait de perspectives fictionnelles. Parce que le cinéaste avait compris que « l'image, au Québec, peut se faire immédiate et pourtant historique » dans un même plan, ne serait-ce qu'en balayant le paysage naturel d'un monde cependant dénué de mémoire. La très faible présence de l'image-temps dans notre cinéma s'expliquerait dans le refoulement du passé, ou dans un passé originaire qui ne fait qu'une bouchée de l'image, comme à l'époque de Tessier.

Si la persistance du sacré a eu des échos dans des films plus « récents », tels que **Requiem pour un beau sans-cœur** (pour « l'exécution tragique d'un bouc émissaire » dans « une image proche du documentaire ») et **L'Ange de goudron** (un jeune émigré devenant la victime sacrificielle grâce à laquelle sa famille a finalement droit d'appartenir à un morceau de territoire), Beaulieu lui oppose une catégorie nouvelle de cinéma, soit celui de la sainteté. Ce cinéma, sans perdre toute trace du sacrifice, permettrait grâce à un « flottement temporel de l'image » d'accéder à la réalité « sans pour autant fuir l'artifice de l'image ». L'œuvre de trois cinéastes majeurs est ainsi décortiquée : celle de Pierre Perrault, pour qui « la réalité a

peut-être quelque chose à dire qui n'intéresse pas la fiction »; celle de Gilles Groulx, « nostalgique d'un passé qui n'existe pas encore », cherchant son origine devant plutôt que derrière; et celle de Claude Jutra qui désire montrer, dès ses premiers pas, « des réalités se filmant apparemment sans le secours du cinéma ». Bien sûr, le rituel n'en est pas exclu, l'exemple le plus célèbre étant certainement le béluga entouré par la communauté d'insulaires de **Pour la suite du monde** de Perrault. À l'opposé, le **Kamouraska** de Jutra, si impersonnel soit-il, « présente un authentique filmage du temps, au point que la mémoire s'y voit submergée par l'immémorable ». Entre fantasmes et rêveries, les vérités s'y mêlent par-delà les minutes, les heures et les jours qui passent. Mais pour l'auteur, le film « qui comporte la plus forte densité temporelle de tout le corpus du cinéma québécois » demeure **Les Dernières Fiançailles** de Jean Pierre Lefebvre, dans lequel on ne fait qu'attendre la mort. Par contre, la scène de l'église désaffectée dans **Où êtes-vous donc?** de Groulx suggérerait que ces productions bien remplies d'images-temps n'attirent pas les foules, parce que

la communauté n'y est pour ainsi dire presque plus représentée et s'y reconnaît moins. Que faire alors pour se réconcilier avec le temps? « Lui laisser faire son œuvre », répond René Girard. Accepter qu'on puisse disparaître, dans l'espoir de trouver l'équilibre qui puisse faire mentir le temps, avec l'aide de la mémoire.

Vous aurez compris que *Sang et lumière* n'est pas à mettre entre toutes les mains, non seulement parce qu'il théorise beaucoup, jusque dans ses moindres détails, les fondements de notre cinéma, mais surtout parce qu'il s'y adonne en truffant ses analyses de moult références religieuses, philosophiques, mythologiques, littéraires et, il va sans dire, cinématographiques. On peut néanmoins compter sur Étienne Beaulieu pour s'appuyer sur des sources et des inspirations solides, à commencer par le sociologue René Girard, cité plus haut, et d'autres théoriciens plus près de nous tels que Michel Coulombe, Marcel Jean, Yves Lever, Gilles Marsolais et Christiane Tremblay-Daviault. Beaulieu n'hésite pas non plus à contredire ou à réfuter plusieurs thèses avancées dans le *Cinéma de l'ima-*

ginaire québécois de Heinz Weinmann, ce qui prouve encore davantage que ses points de vue sont réfléchis et articulés, quoique pas toujours très accessibles. Le vocabulaire, à faire pâlir bien des universitaires, ajoute un cran de difficulté à la lecture de ces théories déjà complexes. De la même façon, il est dommage qu'on ne puisse pas bonifier notre compréhension d'exemples plus actuels qui collent parfaitement à la dualité mouvement/temps au cœur du livre. Mentionnons **Gaz Bar Blues**, **Mémoires affectives** et surtout **La Neuvaïne**, qui y font trois petits tours et puis s'en vont. Mais reconnaissons que les cinéphiles dévoués à l'œuvre d'auteurs-cinéastes s'avèrent gâtés : de Forcier à Jutra, en passant par Arcand, Groulx et Perrault. C'est dans le profond survol de ces filmographies que Beaulieu se montre le plus limpide, probablement parce qu'on le devine plus passionné que jamais par ses sujets, ces hommes qui ont façonné notre cinéma. Si les liens tentaculaires tissés par sa logique implacable se révèlent fascinants par endroits, on se demande si l'ironie du temps ne fera pas, parce qu'il prêche trop à des initiés, sombrer cet ouvrage dans l'oubli... ■

Ciné-Bulles de A à Z

À l'aide d'éléments visuels, le rédacteur en chef de *Ciné-Bulles* raconte, étape par étape, la réalisation et la production de la revue. Au passage, les participants apprennent une multitude de choses sur le milieu cinématographique québécois dans son ensemble.

Plus de détails sur www.cinemasparalleles.qc.ca

CET ATELIER-CONFÉRENCE S'ADRESSE À DES GROUPES ET SON CONTENU PEUT ÊTRE MODIFIÉ AU BESOIN.

POUR CONNAÎTRE LES DISPONIBILITÉS DE L'ANIMATEUR ET LES COÛTS RATTACHÉS À SA VENUE, CONTACTEZ ÉRIC PERRON EN TÉLÉPHONANT AU (514) 252-3021 POSTE 3413.