

Petit essai de cinématographie comparée¹

par Michel Euvrard

La production française de l'*ONF*? J'ai besoin d'un effort pour, derrière ça, cette entité, mettre des noms, des titres de films; j'identifie plutôt les films par leurs réalisateurs que par la marque, comme des voitures!

S'agit-il de tenter une synthèse, je penserai plus facilement, sautant les ensembles intermédiaires, "cinéma québécois", et le cinéma québécois, c'est, tout de suite, Arcand, Brault, Carle, Groulx, Jutra, Lamothe, Leduc, Lefebvre, Perrault... Est-ce trop sacrifier à la "politique des auteurs", privilégier exagérément l'individu créateur, le talent, la vision personnelle aux dépens des techniciens, du producteur, de l'institution?

Eh! bien, allons, cédant à une amicale injonction, contre notre pente, salutaire exercice.

* * *

Dire "la production française" sous-entend l'autre, la production "anglaise" dont la française est née, par scissiparité pourrait-on dire, au temps du grand déménagement de l'*Office* d'Ottawa à Montréal, et invite à la comparaison: la production française ressemble-t-elle encore à l'anglaise, s'en distingue-t-elle, comment, en quoi?

Mais voilà, cette production anglaise, à Montréal, depuis la disparition des ciné-clubs, à quelques exceptions près (*NOT A LOVE STORY*, *IF YOU LOVE THIS PLANET*, des films d'animation, et la série apparemment inépuisable des films de Bill Mason...), on ne la voit plus guère; cependant, la consultation des répertoires publiés depuis 1978 par la *Cinémathèque* permet de constater que la production anglaise reste une production essentiellement documentaire, d'information et d'éducation, très proche donc des conceptions de Grierson, et du mandat originel de l'*Office*. Pratiquement pas de films de fiction, moins de longs métrages, des films sur des Canadiens éminents, des Canadiens ordinaires, sur les minorités, sur des problèmes nationaux (le bilinguisme) et de société; un cinéma d'exploration, de découverte du "territory ahead", donc descriptif et programmatique: c'est toujours le cinéma d'une identité et d'une unité nationales encore de quelque façon virtuelles, problématiques.

Il me semble qu'au contraire les Québécois de l'*ONF*, dès qu'ils eurent "leur" unité de production, qu'ils furent entre soi, n'éprouvaient guère le besoin de chercher une identité collective qu'ils possèdent. (Dans ce sens, je ne trouve pas juste la phrase fameuse de Claude dans *LE CHAT DANS LE SAC*: "Je suis Québécois, donc je me cherche".) Je crois qu'ils avaient besoin de se montrer à eux-mêmes tels qu'ils sont, tels qu'ils se sentent et non plus tels qu'on leur avait dit si longtemps qu'ils devraient

Critique de cinéma, Michel Euvrard enseigne également à l'*Université Concordia*.

être; c'est-à-dire plutôt amateurs de bière et de hockey, conteurs d'histoires, chanteurs de pomme, que missionnaires du français et du catholicisme en Amérique du nord, plus proches des personnages de Vigneault que des idées du chanoine Groulx. D'où que ce nouveau cinéma québécois est d'entrée de jeu comique, d'un comique de démystification et de déculpabilisation: LES RAQUETTEURS, LA LUTTE, LA VIE HEUREUSE DE LÉOPOLD Z, AVEC TAMBOURS ET TROMPETTES... pour ne pas parler de POUR LA SUITE DU MONDE et LE RÈGNE DU JOUR.

Alors que leurs collègues anglophones font davantage un travail de journalistes, passant à la demande d'un sujet à un autre, (à l'exception d'un Don Owen pendant le temps qu'il fut à l'*Office*), les cinéastes québécois ont voulu être "auteurs de films", poursuivre une oeuvre; ils ont introduit dans le documentaire leur vision et leurs goûts personnels, par effraction, en rusant avec les règlements en inventant des façons de détourner le projet tel qu'il avait été accepté; ils ont abordé leurs sujets indirectement, de biais, les ont fait éclater, dériver vers le poème audiovisuel (VOIR MIAMI), transformés de court en long métrage et de documentaire en fiction (LÉOPOLD Z.); logiquement, ils ont très tôt été tentés par la fiction, dont s'approchent UN JEU SI SIMPLE, FABIENNE SANS SON JULES ou CHANTAL EN VRAC...

Québécois, ils ont testé la tolérance de l'institution fédérale et pratiqué l'art du jusqu'où-on-peut-aller-trop-loin, avec plus ou moins de réussite (ON EST AU COTON, 24 HEURES OU PLUS, CAP D'ESPOIR); il n'est pas interdit de penser que ce jeu, cet enjeu ont contribué au dynamisme et à l'inventivité de la "production française".

Pour certains d'entre eux, un Perrault, un Groulx, un Leduc, l'*ONF* est devenu, au lieu du carcan insupportable qu'il a été pour d'autres qui l'ont quitté, l'espace, le cadre à l'intérieur duquel, souvent difficilement, bien sûr, ils ont conquis la possibilité de faire des films à leur manière, à leur rythme, de la longueur qui convient au film, et non aux salles ou à la télévision (CHRONIQUE DE LA VIE QUOTIDIENNE).

Ils réussiraient même à s'auto-programmer, s'il faut en croire François Macerola, qui écrit en 1982: "... la programmation est presque essentiellement (...) basée sur l'auto-programmation. (...) Cette attitude entraîne le chevauchement des sujets, l'absence de programmes bien définis — trop de films sur un sujet, pas assez sur un autre — et a pour résultat de nier toute autre démarche que l'intuition, que l'idée "géniale" de film. C'est le sujet qui souvent en souffre. La signification des films (...) est "auto-réduite" à la mesure de l'individu créateur..." et qui propose de "limiter l'auto-programmation qui est présentement érigée en système exclusif".

* * *

La production française a-t-elle gardé quelque chose de l'empreinte griersonienne, la greffe québécoise sur l'arbre écossais-canadien a-t-elle donné des fruits nouveaux et différents?

Si BÛCHERONS DE LA MANOUANE ressemble beaucoup aux films anglais des années trente du groupe Grierson, NORTH SEA, COALFACE: au plus près des travailleurs, d'autres cinéastes de l'*Office* vont pousser cette attitude à l'une de ses conclusions logiques envisageables (logique mais pas forcément convaincante...) — le film, conçu comme instrument d'action sociale (SAINT-JÉRÔME), va être remis à ses "sujets" et utilisateurs, scénarisé par eux, réalisé sur leurs indications (TOUT L'TEMPS, TOUT L'TEMPS, TOUT L'TEMPS).

Une bonne partie de la production française, de JOUR APRÈS JOUR aux séries sur le vieillissement et sur l'éducation (LES ENFANTS DES NORMES), témoignent du sens griersonien de la responsabilité sociale et civique du cinéaste, favorisé au Québec par la moindre distance entre la petite bourgeoisie et les classes populaires. Mais y a-t-il des exemples d'hybridation, de métissage? Vérifier cette hypothèse m'entraînerait au-delà des limites de cet article; je la livre, comme on dit, aux chercheurs.

* * *

Dire "production française de l'*ONF*", c'est aussi sous-entendre comparaison avec la production du secteur privé.

Dans les années cinquante, *Renaissance Films* et *Québec Production*, puis *Coo-pératio* entraînaient le cinéma québécois du côté d'une production commerciale pour

les salles avec des films conventionnellement narratifs, dramatiques) mélodramatiques), véhiculant des valeurs traditionnelles... La tentative a échoué quand se sont rétablies les conditions "normales" du temps de paix: domination du marché québécois par les films américains et accessoirement français, et échoué doublement: cette production a été chassée des salles, et surtout elle n'a pas laissé de traces (sinon dans les téléromans), pas formé de cinéastes; les futurs réalisateurs québécois allaient venir, comme ceux de la nouvelle vague française, des ciné-clubs, du cinéma amateur ou de la critique, et se former pour la plupart à l'*ONF*.

Et c'est à l'*ONF* que pendant plus de dix ans va être produite la quasi-totalité des films canadiens; en outre, il s'agit d'un cinéma différent, non-dramatique, non-psychologique, non-individualiste, en rupture avec le cinéma hollywoodien.

Aujourd'hui, des films de fiction à vocation commerciale se font à l'*ONF* tandis que des "documentaires" comme *CORRIDORS*, *PRIS AU PIÈGE*, dont on aurait pu penser que l'*ONF* avait vocation de les produire se font dans le privé; Francis Mankiewicz réalise successivement *LES BONS DÉBARRAS* dans le privé et sa copie ratée, *LES BEAUX SOUVENIRS*, à l'*ONF*. L'*ONF* abrite Pierre Perrault qui peut y poursuivre à loisir de film en film son entreprise de portraiture de l'homo quebecensis comme verbo-moteur, et l'on aurait pu croire qu'une entreprise de cette envergure était possible seulement à l'*Office*, si Arthur Lamothe n'avait réussi à mener à bien au dehors (et plus rapidement) sa saga amérindienne, *CARCAJOU* et *LA TERRE DE L'HOMME*, d'une envergure égale et d'une plus grande rigueur.

L'*ONF* donne à Jacques Leduc la possibilité de poursuivre la recherche d'une forme de cinéma nouvelle qui rende compte du non-perçu et du non-dit de la vie quotidienne, de l'imbrication constante du monde extérieur contemporain et de l'émotion individuelle, des comportements publics (domaine du documentaire?) et des pulsions privées (domaine de la fiction?) ... Dans l'industrie privée, Micheline Lanctôt dans *SONATINE*, Léa Pool dans *LA FEMME DE L'HÔTEL*, Yolaine Rouleau et Jean Chabot dans *LE FUTUR INTÉRIEUR*, Marilú Mallet dans *JOURNAL INACHEVÉ* rivalisent avec lui de sensibilité aux tonalités et aux tensions cachées de la vie aujourd'hui.

Qu'est-ce à dire, sinon que l'*ONF* est devenu, pour une partie de son activité, une maison de production comme une autre; qu'il n'a plus le monopole du documentaire ou du direct; que grâce aux télévisions et aux politiques du cinéma fédérale et québécoise, il devient possible à l'entreprise privée de produire un type de films que jusqu'à tout récemment l'*ONF* seul pouvait mettre en chantier. Possible, jamais facile.

À tout événement, de mon point de vue de spectateur de films, l'origine, la marque, l'étiquette du film importe peu; sinon que plus les films seront, au Québec comme ailleurs, d'origines diverses, plus nombreux seront les lieux où les films se font, mieux seront mis en échec la standardisation, l'homogénéisation, la conformité, le calibrage qui transforment l'oeuvre-film en marchandise-film, en produit de consommation interchangeable, qui font se ressembler de plus en plus les films de tous les pays.

Plus il y aura aussi de lieux où les voir... mais ceci est une autre histoire. Ou bien est-ce la même? seulement un peu plus immédiatement politique: des gouvernements successifs ont voulu donner et conserver au Canada la possibilité de produire ses propres films en dehors des contraintes du marché, mais n'ont pas su, ou pas voulu, ou pas osé vouloir assurer qu'ils soient vus ailleurs, et autrement, que dans un réseau "communautaire", parallèle, marginal...

I/ Comme on dit "littérature comparée".