

## Un éclat de rire de Gilles Groulx

Jean Chabot

Number 93-94, Fall 1998

Cinéma et engagement – 2

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24145ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chabot, J. (1998). Un éclat de rire de Gilles Groulx. *24 images*, (93-94), 6–9.



*La promesse* de Luc et Jean-Pierre Dardenne.

CHRISTINE PLENIUS



*Octobre* de Pierre Falardeau.

JEAN-FRANÇOIS LEBLANC



*Western* de Manuel Poirier.

Dans le précédent numéro de *24 images* paraissait la première partie d'un dossier «Cinéma et engagement» dans lequel nous amorcions, en table ronde, une réflexion sur ce qu'est devenu, trente ans après Mai 68, cet acte social longtemps considéré comme nécessairement politique. Nous y avons vu (par un entretien avec Robert Kramer et un dictionnaire de cinquante films) que l'engagement au cinéma est toujours bien vivant malgré tout, mais qu'il a pris un autre visage, celui de la résistance à tout ce qui tend à réduire l'art (et l'homme) à une servitude morale et marchande.

Voici donc la suite annoncée de ce dossier: textes et entretiens poursuivent un peu plus avant l'exploration d'une notion que les cinéastes (à titre de citoyens artistes) devraient s'inquiéter de voir désertier le champ social, alors que peu à peu on oublie, comme le souligne si bien Jean Chabot dans le texte qui suit, que les images devraient pouvoir être avant tout «source de mieux-vivre et de mieux-voir».

**MARIE-CLAUDE LOISELLE**

# et engagement-2

## UN ÉCLAT DE RIRE DE GILLES GROULX

PAR JEAN CHABOT

Lorsque l'on évoque la notion d'engagement dans le cinéma québécois, ce sont, bien entendu, les films de Gilles Groulx qui, en premier lieu, nous reviennent en mémoire. Qui mieux que lui a su observer, définir, critiquer, déconstruire même, mais aussi, et peut-être surtout, comme le souligne si bien ici Jean Chabot, envisager l'acte de filmer en tant qu'acte moral, essentiellement? Voici donc quelques réflexions d'un cinéaste (un des derniers, pourrait-on croire, en regard de la vacuité presque totale de la production actuelle) qui, dans son questionnement incessant et inquiet, poursuit ce même idéal d'un cinéma (morale-ment) engagé.



Gilles Groulx (au centre) sur le tournage d'*Entre tu et vous*.

L'histoire veut qu'un jour, en 1976, Gilles Groulx se soit retrouvé dans la partie commerçante du centre-ville de Stockholm, et qu'il ait remarqué qu'un peu partout, dans les vitrines des magasins, un mot, toujours le même, celui de «REALISATION», occupait à lui seul, en très grandes lettres colorées, presque tout l'affichage.

Au début, c'est le genre de détail qu'on ne remarque que d'un œil distrait. Mais après un moment, Groulx finit par vouloir comprendre ce que ce mot-là pouvait bien vouloir dire dans la langue suédoise. Il arrêta un passant, le questionna. Sa réponse? «Vente à rabais».

Gilles Groulx était encore, à cette époque-là, au meilleur de sa forme. Il trouva la coïncidence amusante. Elle n'avait d'ailleurs rien à voir avec la question des salaires.

Pourquoi fait-on des films?

Longtemps, le cinéma nous a tenu lieu de morale.

Et personne, ici, n'a mieux rendu compte de cette exigence-là que Gilles Groulx. En 1976, au moment de l'anecdote suédoise, son dernier film, *24 heures ou plus...*, se trouvait encore sous le coup d'une interdiction, à l'Office national du film du Canada. On retrouve une trace de cette situation dans une entrevue. Groulx y dit: «Je vivais à ce moment-là une sorte de solitude un peu rageuse parce que j'étais déçu par le peu de protestation contre cette ingérence que je trouvais dangereuse pour la liberté d'expression.»<sup>1</sup>



Pierre Harel dans *Entre tu et vous* (1969) de Gilles Groulx.

Il est intéressant de souligner que c'est par une préoccupation d'ordre moral que Groulx réagit à cette censure dont son film fait l'objet.

Mais justement, c'est chez Groulx, dans ses films, dans ses propos, que la notion d'acte moral, associée au geste de filmer, a trouvé son expression la plus achevée, la plus rayonnante. Dans *24 heures ou plus...* par exemple, dans une scène où l'on écoute un vieil homme, à la campagne, on sent tout de suite que ce que Groulx filme, ce qu'il montre, c'est le respect qu'il éprouve à l'endroit de cet homme-là. Pour reprendre une expression généralement associée à Howard Hawks, on sent tout de suite, donc, qu'il filme à hauteur d'homme.

Il n'y a rien d'étonnant d'ailleurs à ce qu'on puisse citer Hawks en parlant de Groulx. Chez l'un comme chez l'autre, il y a cette même volonté d'évaluer d'abord et avant tout la position morale du sujet qui se trouve devant la caméra. Et qu'il s'agisse de Cary Grant dans *Bringing Up Baby* ou de Robert Bourassa ne change rien à cette visée commune. Fondamentalement, la question reste la même: est-ce que cette personne filmée fait le poids? Quelle est sa force? Où se situe sa faiblesse? Et quelle est la dynamique qui peut l'amener à surmonter cette faiblesse? C'est un cinéma qui se situe «place de l'équation».

Mais on n'est jamais très loin non plus de Rossellini quand on parle de Gilles Groulx. Chez l'un comme chez l'autre, les principes qui président à l'acte de filmer sont toujours également d'ordre moral, et sont, à ce titre-là, plus importants que les films mêmes qui doivent en résulter. *Rome, ville ouverte* reste, en ce sens, l'exemple le plus pertinent. Plus encore que du spectacle cinématographique proprement dit, l'énergie génératrice toujours extrêmement forte qui

se dégage de ce film dépend précisément de la position morale qui inspire chacune des scènes, chacun des plans. Et l'on sait de quelle morale il s'agit. Elle s'intéresse à la liberté de l'individu bien plus qu'au mal ou au bien. Et son sens est évident, dans l'Italie de 1945, encore occupée par les nazis.

Mais il en va de même également dans une tout autre époque. En 1962, par exemple, Rossellini déclare: «Pour moi, le sentiment qui prédomine, c'est que nous sommes dans la situation des abeilles ouvrières auxquelles on donne une certaine nourriture pour les faire devenir ce qu'elles doivent être. C'est là le côté dramatique des arts spectaculaires de masse grâce auxquels nous sommes éduqués, conduits, conditionnés.»<sup>2</sup>

On ne pourrait pas formuler d'une manière plus précise le sujet du film de Groulx, *Entre tu et vous*, réalisé à la fin des années 60. Ce n'est pas le meilleur film de Groulx, dit-on. Pourtant, la lucidité qui s'en dégage reste un des points de vision les plus nets, à partir de quoi comprendre la société actuelle. On regarde le film, et l'on voit bien que ce qui en anime chaque seconde, c'est un projet de vie, le projet d'une vie autre, plus riche, plus dense, plus stimulante.

On parle bien sûr du travail d'un cinéaste engagé. Mais l'engagement n'est plus un mot très clair, ces années-ci. Il faudrait pouvoir y suppléer d'autres termes.

Dans *Écrits 1926-1971*<sup>3</sup>, Jean Renoir écrit ainsi: «Je ne puis songer à Élie Faure sans l'imaginer en train de parler avec son père. Je les vois tous les deux, par l'âge hommes du siècle dernier, discutant de quelque question quotidienne. Ils parlaient rarement d'art.



BERNARD FOUGÈRES

Joseph Rouleau dans *Au pays de Zom* (1982) de Gilles Groulx.

Une sorte de pudeur les éloignait des grands sujets. Ce qui les rapprochait, c'était un très vif goût commun pour l'authenticité.»

Ce mot-là peut-être, authenticité...

Mais qui connaît Élie Faure aujourd'hui? Ou même, qui sait quel métier le père de Jean Renoir exerçait? Nous sommes dans une époque marquée par une inculture glorieuse, satisfaite, où la notion d'engagement n'a de sens que si elle s'applique d'abord à cette problématique de l'inculture, justement. Que si elle s'applique d'abord à la définition même de ce que c'est que cette époque, justement.

Dans cette perspective, la partie la plus vive du cinéma moderne n'aura peut-être rien fait d'autre que de tenter de répondre à l'angoisse de l'homme contemporain. On s'est beaucoup détourné de ces positions-là, ces années-ci. L'augmentation de l'angoisse, en bruit de fond de la société, va peut-être nous y ramener.

Rossellini, une dernière fois. «Un des drames de l'humanité est que les hommes sont utiles à la société en tant que consommateurs. Ils sont une cellule du tube digestif. Cette humanité consommatrice doit tâcher d'avoir devant elle un autre horizon.»<sup>4</sup>

On voit bien qu'il ne suffit pas de faire des images. Encore faut-il qu'elles puissent être sources de mieux-vivre et de mieux-voir pour le spectateur.

C'est cet engagement-là, ce ne peut être que cet engagement-là qui décide ensuite de tous les autres. Mais il est plus facile de dire quelle forme il a pris dans la trajectoire de Gilles Groulx que dans celles qui occupent l'époque actuelle.

Mais voilà, justement, les années ont passé. Dans une visée assez semblable à celle d'*Entre tu et vous*, Groulx devait réaliser par la suite *Au pays de Zom*, qui parle lui aussi des conditionnements auxquels nous sommes tous soumis. Puis, à la suite d'un accident d'automobile, il se retira dans un silence presque complet, qui ne devait être rompu que par le film de Richard Brouillette.

Il n'y a donc pas de suite et fin à cet éclat de rire de Gilles Groulx, dans la ville de Stockholm, en Suède, un jour d'été. On sait seulement que l'engagement tel qu'il le vivait, lui, continue de hanter notre paysage cinématographique, même chez ceux qui n'en savent rien — parce que le besoin est resté là.

Et puis pour une autre raison aussi. À la fin des années 90, à quoi justement notre paysage cinématographique ressemble-t-il?

Avec quelques films, nous avons une cinématographie nationale. Avec quelques films, vingt-cinq ans plus tard, nous n'avons plus que quelques films, un de plus, deux de moins, trois par là, un par ici, un autre par là, presque au hasard, sans rapport. Comment en sommes-nous arrivés là?

J'ai l'impression que cette question-là ferait bien rire Gilles Groulx. ■

1. In *Le cinéma québécois*, par Léo Bonneville, Éd. Paulines, p. 404.

2. *Cahiers du cinéma*, n° 133, p. 2.

3. Éd. Belfond, p. 187.

4. *Ibid.*, p.12.