

Le documentaire : questions de continuité. Rue Rachel, un soir d'hiver

Jean Chabot

Number 96, Spring 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24915ac>

[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. (1999). Le documentaire : questions de continuité. Rue Rachel, un soir d'hiver. *24 images*, (96), 14–21.

O n sait bien que la ville a changé, que tout a changé. Vers six heures, un soir, je m'arrête chez un traiteur, à l'endroit même où se trouvait un club vidéo, il y a quelques années. Tout le quartier d'ailleurs, où je n'avais plus mis les pieds depuis trois ou quatre ans, porte la trace d'une gentrification profonde, condos de luxe,

Rue Rachel, un soir d'hiver

PAR JEAN CHABOT

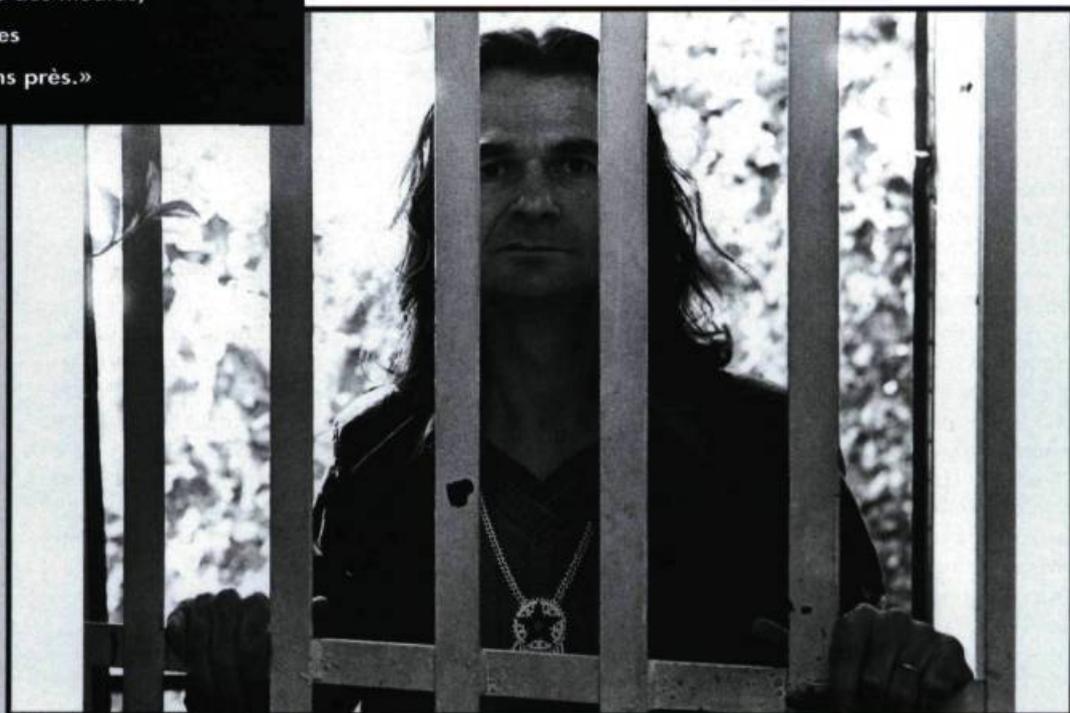
« Il vient d'y avoir tout près de cent documentaires cette année, au Québec. On imagine le nombre d'images, de jours de tournage, les problèmes de financement, de montage, les conflits, les espoirs, les audaces. Mais la plupart de ces films passeront inaperçus des médias, à quelques exceptions près. »

boutiques fines, etc. Les visages des passants, des clients qui entrent, et les vêtements qu'ils exhibent, tranchent d'une manière radicale avec la populace qui habitait auparavant ce quartier-là, Saint-Jean-Baptiste, que j'ai longtemps fréquenté.

À deux cents mètres de l'étalage de charcuterie que j'examine, se trouvait un restaurant minuscule où, à chaque jour, à l'aube, les employés de la morgue, qui avaient ramassé des cadavres toute la nuit, venaient prendre un café... Ils y croisaient le petit peuple du matin, qui partait au travail. Et des insomniaques qui s'en allaient dormir, mon ami Walter Boudreau par exemple, après des discussions qui nous avaient tenus debout depuis la brunante de la veille. Puis les emplois se sont faits rares, le chômage s'est installé, puis l'assistance sociale. Et les déménagements du printemps, les maisons rénovées, l'arrivée des nouvelles générations ont évacué peu à peu toute cette petite faune grouillante, d'employés, de ménagères, de rentiers, et de vieilles familles montréalaises.

À leur place, dans la boutique du traiteur, une jeune femme entre, celle-ci par exemple, que je perds de vue très vite. Avec son manteau noir, ses cheveux blonds, son allure pressée, elle ressemble à des femmes que j'ai vues à Londres, mêlant comme elles une cer-

Étrange histoire
de Serge et Jean Gagné évoque
le destin tragique du poète
Gilbert Langevin.
Un film qui a valeur de constat,
de manifeste, de cri du cœur.



MICHEL DOUBREUIL

taine sévérité générale à un je ne sais quoi de frivole, de provocant. Elle disparaît du côté des fromages, et pendant un moment, je perds toute sensation de me trouver sur la rue Rachel à Montréal. J'entends les sonorités pour moi mystérieuses d'un pub où je m'étais arrêté, près de Piccadilly Circus. Là-bas, j'avais l'impression de me trouver dans une ville familière, qui me rappelait des rues, des édifices de chez moi. Curieusement, cette familiarité-là s'est inversée maintenant, et c'est ici que je me sens ailleurs. Cette sensation, très forte, en entraîne bientôt quelques autres.

Imageries québécoises

Il vient d'y avoir tout près de cent documentaires cette année, au Québec. On imagine le nombre d'images, de jours de tournage, les problèmes de financement, de montage, les conflits, les espoirs, les audaces.

Mais la plupart de ces films passeront inaperçus des médias, à quelques exceptions près. «Documentaire», ici, est un terme générique. On dit par exemple: «l'ONF fait DU documentaire». Et c'est une expression qui devrait suffire à tout englober. On fera donc très peu mention de *Renaissance de l'église Sainte-Clotilde à Kitcisakik* ou de *Okimih* par exemple, ou des 98 titres qu'il y aurait à citer dans cet article. On verra celui-ci jouer le rôle de complément dans une exposition, par exemple *Paraiso*, qui parle de René Derouin, ou encore *Mystère B.*, consacré à la peinture de Marcel Baril — et ils seront alors beaucoup vus. Tel autre circulera dans le réseau des Affaires sociales — et on le verra encore plus. Cela est vrai d'ailleurs de la plupart des films de cet ensemble. Mais il n'en demeure pas moins qu'on ne parlera pas beaucoup d'eux publiquement, sinon d'une manière générale.

Et c'est bien dommage.

En profondeur de champ

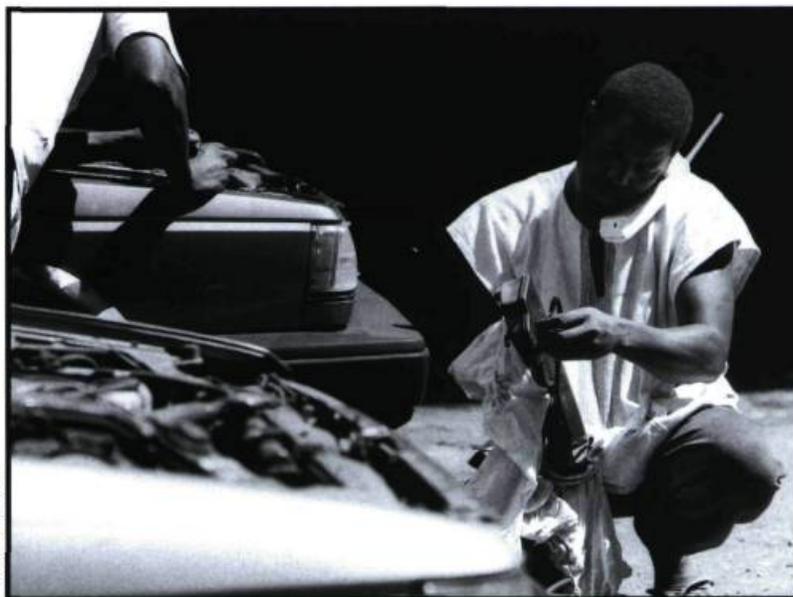
Mais comment parler effectivement de tous ces films, si nombreux, si divers? Et comment les relier à cette impression de dépaysement que je ressens un soir d'hiver, dans une charcuterie de la rue Rachel?

Il faut d'abord remettre les choses en perspective.

On est en 1950. Le cinéma québécois existe à peine, à l'exception de quelques travelogues signés par l'abbé Proulx, tels *En pays pittoresque*, et de quelques films de fiction aujourd'hui oubliés, par exemple *Le curé de village* ou *Un homme et son péché*. Les choses ont une durée, les choses ont une épaisseur dans le temps.

À cette époque-là, Claude Jutra a 20 ans. Il a fait, avec ses amis scouts, un premier film dont il n'y a pas lieu de parler ici. Et il a fait surtout *Mouvement perpétuel*, qu'on peut considérer comme sa première réalisation véritable, et dont on dit dans le *Dictionnaire du cinéma québécois* publié chez Fidès qu'il «fait trop penser au *Chien andalou*». Quoiqu'il en soit, c'est avec ce film que la carrière de Jutra commence.

On est en 1950 et Jutra arrive dans la ville d'Antibes, sur la Côte d'Azur, en France, où va avoir lieu, sous la gouverne d'Henri Langlois,



ALAIN COMTOIS

Oumar 9-1-1 de Stéphane Drolet.

le Festival du Film de Demain. C'est dans ce cadre-là que Jutra va présenter son film. Dans la salle, on lui a chuchoté que, parmi les spectateurs, peut-être, il pourrait y avoir Cocteau, ou Picasso, des gens de cette envergure-là. Mais finalement c'est tout autre chose qui se passe. Jutra raconte:

«En fait, nous nous retrouvâmes trois tondus et deux pelés, à cette séance sur le donjon du bastion d'Antibes. La projection était mauvaise. Le son était en panne. Le générique du premier film fut escamoté. On ne savait même pas de quoi il s'agissait. On y voyait des paysages de brousse, puis des négrillons nus qui batifolaient. Je jugeai le tout sans intérêt et m'en allai fort déçu. Ces premières images, mal entrevues, me permirent récemment d'identifier ce film comme étant *Les magiciens de Wanzerbé*, le premier et peut-être le plus beau film de Rouch, documentaire soi-disant objectif et anti-artistique, mais qui révèle son auteur mieux que la plus impudique des confidences, et qui atteint, contre son gré, à l'ultime raffinement de l'art.

«Ce soir-là, à Antibes, je n'ai pas entendu l'oracle. J'ai cru Cocteau absent, Rouch ne me fut pas révélé. Je ne me doutais pas que, quelque dix ans plus tard, je me retrouverais auprès de Cocteau et que Rouch m'emmènerait à Wanzerbé même, rencontrer le magicien Mossi.»¹

Tout près de cinquante ans plus tard, on connaît maintenant toute la suite de cette histoire. Jutra se retrouve en Afrique, et il y réalise *Le Niger, jeune république*, qui va sortir en 1961, et qui ouvre la porte à *À tout prendre* (1963), autre réflexion sur la négritude. Pendant les mêmes années, Gilles Groulx réalise *Golden Gloves* (1961) puis *Voir Miami...* (1962), à l'intérieur desquels la négritude jouera un rôle tout aussi important. Jacques Godbout coréalise *Rose et Landry* (1963) avec Jean Rouch, s'appropriant à son tour les mêmes références africaines. Quand il va faire, l'année d'après, *Fabienne sans son Jules*, avec Pauline Julien, le Québec est en pleine ébullition. Les premières bombes du Front de libération du Québec ont sauté.

Godbout encore, avec un producteur de l'ONF nommé Hubert Aquin, va se rendre à *Saint-Henri le 5 septembre*, première grande apparition du prolétariat québécois sur un écran, film-manifeste au générique duquel on retrouve Borremans, Brault, Jutra, Claude Fournier, Bernard Gosselin, Bernard Devlin et Don Owen. Suivant

le générique toujours, c'est Hubert Aquin qui en assume la direction générale et la réalisation.

On est encore au début des années soixante. Aquin a trente ans, un peu plus. Il passe cinq années à l'ONF mais il s'engage également dans la politique active et dans le militantisme. Il donne des conférences, fait des discours, rencontre des étudiants, par exemple à Saint-Hyacinthe où je suis frappé par son extrême élégance, tout autant que par la très forte inquiétude qui se dégage de lui. Aquin sort à ce moment-là de prison. Il est un de ceux qui incarnent de la manière la plus flamboyante l'urgence d'une révolution au Québec. Il est entré dans l'illégalité, il a choisi les armes, il est arrêté. Puis se réfugie en Suisse, d'où il sera expulsé.

Voilà pour la toile de fond. Appelons maintenant les choses par leur nom.

Claude Jutra rêvait

En 1950, alors que presque rien n'existe encore au Québec, sur le plan du cinéma, Claude Jutra rêve de voir s'établir devant lui, dans l'avenir, une situation à l'intérieur de laquelle des douzaines d'individus, les plus divers, feraient des films, des douzaines de films, sur toutes sortes de sujets, et de toutes sortes de manières.

Cet avenir rêvé par Jutra, nous y sommes. Mais nous n'avons pas encore assez bien défini quel était notre point de départ à tous.

Il y a quelque chose de tragique qui s'est passé ici dans les années quarante, cinquante, soixante. Toute une génération a voulu s'emparer de la réalité, lui donner un sens, la transformer. Jusqu'à 1965, en cinéma, c'est le documentaire qui fut son outil principal. Le Québec reste à l'époque une société de notables, où le petit peuple se tient dans l'ombre. Quand tous ces cinéastes vont filmer la rentrée scolaire, à Saint-Henri, en 1961, ils font un geste politique. Ils déplacent le centre d'intérêt de la société. Le peuple commence à obtenir la parole. Et Pierre Perrault fait un geste d'une portée équivalente, dans la série *Au pays de Neufve-France*. Avec la caméra, tous ces cinéastes marquent le déclin de la société canadienne-française des notables.

Et quelques-uns d'entre eux vont plus loin. Ils cherchent le renversement de cette société-là. Le mot «révolution», qui ne palpète pas fort à vrai dire dans le souvenir qu'on garde de la «Révolution tranquille», occupe alors, sinon tous les esprits, du moins toutes les conversations. De cette effervescence, *Le chat dans le sac* témoigne, tout comme le roman d'Hubert Aquin *Prochain épisode*. Pour prendre deux points de repère historiques, parmi tant d'autres.

Quoi qu'il soit advenu de cette poussée révolutionnaire, il reste que plusieurs de ses porte-étendards ont connu des fins tragiques, souvent dans un isolement considérable, comme Borduas à Paris, ou Groulx à Saint-Hyacinthe. Et Jutra au moment où il enjambe le

parapet du pont Jacques-Cartier, Hubert Aquin quand il presse sur la gâchette de l'arme qu'il a tournée vers lui-même, et la Pauline Julien exubérante de *Fabienne sans son Jules*, l'an dernier, et le Pierre Vallières de *Nègres blancs d'Amérique*, ainsi que tant d'autres...

Plusieurs de ces gens-là se sont donc enlevé la vie, alors que celles et ceux qui vont leur faire suite maintenant, dans les documentaires de 1998, étaient encore des enfants d'école, pour la plupart. Y a-t-il pourtant un lien qui les unisse les uns aux autres? Y a-t-il des échos, dans les films de ceux-ci, de ce que faisaient ceux-là il y a trois ou quatre décennies? Continuité ou rupture? Ou amnésie?

Quarante ans plus tard

J'ai cherché ce qu'il pouvait être advenu de quelques-uns des thèmes que privilégiaient les cinéastes du début des années soixante. Celui de la négritude par exemple, évoqué plus haut. À ce moment-là, pour Groulx, pour Jutra, d'une manière particulière, il va s'agir d'une référence à l'une des plus importantes forces révolutionnaires de l'époque. Plusieurs pays d'Afrique viennent tout juste de rompre avec leur passé colonial, et de proclamer leur indépendance. C'est aussi l'époque des Black Panthers, aux États-Unis. Leur influence est profonde au Québec, où l'on rêve également de changement, surtout depuis la mort de Duplessis.

On se trouve aussi à l'apogée de la carrière

des grands jazzmen noirs: Miles Davis, Charles Mingus, Thelonious Monk et John Coltrane, qui fera d'ailleurs (une partie de) la musique du film de Groulx, *Le chat dans le sac*.

Dans cette perspective, le plus beau film de l'année, au Québec, en tout cas certainement le plus modeste, est *Oumar 9-1-1*, de Stéphane Drolet, dans la mesure où l'on peut effectivement parler de la modestie comme d'une certaine beauté morale. Et c'est donc avec une modestie, une humilité extrêmes, que Laporte accompagne un Africain des quartiers du nord de la ville de Montréal dans sa vie quotidienne. On est bien loin maintenant de toutes les révolutions. L'engagement d'Oumar se limite aux services innombrables qu'il aime rendre à ses voisins, à ses amis. Il faudrait d'ailleurs utiliser un verbe autre que «se limiter» puisque la patience et la disponibilité d'Oumar semblent sans limites. Il répare l'auto de celui-ci, aide au déménagement de celui-là, et avec chacun, discute, palabre et réfléchit. L'immense réussite du film, c'est justement de nous permettre d'entrer de plain-pied dans les conversations et les moments de vie de ces Africains, nos voisins. On n'est pas très loin, dans ce sens-là, d'une sorte de révolution, qui n'est peut-être que le prolongement, la forme actuelle, de celle pour laquelle les gens militaient dans les années soixante. Elle en garde à tout le moins deux des préoccupations les plus profondes, qui portent peut-être un peu le même nom: solidarité, fraternité.

«**D**e *Golden Gloves* à aujourd'hui, on sent que le Québec s'est agrandi de l'intérieur, enrichi, même s'il reste exceptionnel que les films d'aujourd'hui atteignent au degré d'achèvement esthétique des films de Groulx, Jutra, etc. On reste assez déconcerté, en fait, par le caractère un peu rudimentaire de la pensée cinématographique qui s'exerce dans trop de films...»

On retrouve ces valeurs-là, qui changent le monde, dans le film que Catherine Larivain et Lucie Ouimet ont consacré au chanteur haïtien Mano Charlemagne, *Dans la gueule du crocodile*. Figure de proue de la résistance au régime des tontons-macoutes, exilé à Montréal, puis rentré à Port-au-Prince pour y poursuivre la lutte, et en devenir par la suite le maire, Charlemagne n'a rien à envier aux discours et à la praxis des Black Panthers américains des années soixante. En même temps, on est frappé de voir à quel point le romantisme est absent de tous ses propos. L'homme est pragmatique, ironique, calme, et paraît presque s'amuser des questions que les deux cinéastes lui posent. Ce qu'il y a de fascinant justement, dans ce film, c'est que le personnage de Charlemagne ne nous est jamais présenté avec fascination. Au contraire, il y a tout un côté «travail au quotidien», que le film met en lumière, et qui pousse chaque spectateur à prendre sa propre mesure, à se situer, face à ce que vit Charlemagne, mais aussi à s'en inspirer.

De *Golden Gloves* à ces deux films-là, on sent que le Québec s'est agrandi de l'intérieur, enrichi, même s'il reste exceptionnel que les films d'aujourd'hui atteignent au degré d'achèvement esthétique des films de Groulx, Jutra, etc. On reste assez déconcerté, en fait, par le caractère un peu rudimentaire de la pensée cinématographique qui s'exerce dans trop de films. Les sujets sont bien traités, on a interviewé les bonnes personnes et posé les bonnes questions, le travail de la caméra est excellent, et le montage encore meilleur. Mais tout cela manque de cinéma, si on peut dire. Les cinéastes de 1960 ont eu une bataille à livrer sur ce terrain, et c'est justement une des grandes richesses de leurs films, dont ils se sont servis pour se défendre ou pour attaquer. Certes, le *cinéma direct*, dont ils se sont réclamés, existe encore, mais de toutes sortes de manières, à la petite semaine, au coup par coup, sans jamais parvenir à s'inscrire vraiment dans une perspective morale ou politique semblable à celle mise de l'avant par Pierre Perrault et Michel Brault il y a quarante ans.

Les films s'en ressentent. Et ce qui est venu après, ce qui doit venir après, reste, sur le plan formel, incertain, à quelques exceptions près. Même ces dernières, d'ailleurs, souffrent de l'imprécision des éléments qui leur permettraient de se définir comme mouvement, comme geste collectif, et non pas comme des exceptions, isolées, parfois même précaires, à l'intérieur des nouveaux paramètres que la télévision impose. S'ajoute à cela l'impossibilité maintenant presque totale de projection sur grand écran, avec un public, et dans un format de long métrage.

Les films s'en ressentent. Et comme les institutions refusent de bouger là-dessus, le documentaire québécois, règle générale, pâlit.

Trois points de repère

Malgré cela, j'ai la plus grande tendresse pour ces femmes et ces hommes qui s'efforcent à montrer quelque chose de la réalité québécoise qui les tiraille. Souvent, c'est dans des films imparfaits, mal venus, que le courant va se manifester. Le tragique, ainsi, passe à



Renaissance de l'église Sainte-Clothilde à Kitcisakik de Pierre-Étienne Lessard: simplicité d'un film en dehors du temps.

plein cadre dans *Père pour la vie*, de Jean-Thomas Bédard. Et l'attention minutieuse avec laquelle Bédard reconstitue une à une les démolitions intimes de ces hommes de quarante ans que la vie a dotés de progéniture, et qui ont pourtant toutes les misères du monde à maintenir un cadre familial autour d'eux, me sidère. L'horreur banale de ce sujet, la médiocrité dont il témoigne quant à notre vie collective, et le mélange de résignation et de petits espoirs qui en forment la trame, me sont insupportables. Thème impossible à traiter, film impossible à réussir, *Père pour la vie* nous renvoie là où il n'y a pas de cinéma, rien que des faits divers, et d'immenses malheurs. Mais je connais trop d'enfants blessés par des situations semblables, et trop de parents qui ne s'en remettront jamais, pour ne pas reconnaître là une des lignes de force du documentaire québécois à travers les décennies, qui nous force à voir des choses que l'on aimerait mieux ne pas voir.

On ressent une émotion analogue en voyant *Les dames du 9^e* de Catherine Martin. Dans un restaurant chic, situé au sommet d'un grand magasin, des générations de femmes ont passé, comme clientes ou serveuses. Leurs souvenirs couvrent presque tout le XX^e siècle. Mais c'est aussi leurs rêves que Catherine Martin essaie de faire apparaître à l'écran. Rêves de femmes qui venaient manger là avec leur mère et qu'accompagnent maintenant leurs filles. Rêves de continuité, rêves d'opulence, dans ce décor presque inchangé depuis les années Art déco, où l'on se croirait dans un paquebot, franchissant l'Atlantique, en première classe bien sûr... C'est le rêve et son envers que le film donne à voir, dans un faux navire, qui n'a jamais pris la mer, et ne la prendra pas non plus, pour des femmes qui n'en auront recueilli que des miettes, et ne seront jamais parties. Elles ne le savent pas toutes d'ailleurs, et n'était du témoignage des serveuses, on pourrait croire avec elles que la vie est un rêve, et que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes. L'approche onirique de ce thème doux-amer, un peu cruel, confère au film une densité, une épaisseur, étonnantes.

C'est le cinéma qui parle, et qui me rappelle cette phrase de Pasolini: «Il faut faire des films de poésie, parce que la poésie est

inconsumable, elle ne peut pas se réduire à la consommation, elle ne peut pas être détruite.» Je cite de mémoire ces mots que j'ai entendus il y a longtemps. Gilles Carle, d'ailleurs, doit savoir cela depuis l'enfance. Dans *Moi, j'me fais mon cinéma*, il dresse le bilan de sa vie et de sa carrière. Les trente premières minutes sont magiques. Carle dit: «Maniwaki, c'est la ville où je suis né, une petite ville de bois, une petite ville de papier...», et se sert des images de ses films pour raconter toute une époque de la saga québécoise, de notre conquête de l'Ouest, vers l'Abitibi. Son père, sa mère, les Carle, les Clément, la tribu, les emplois, les problèmes, les déménagements, les premières petites filles, la naissance de l'imaginaire, Carle réussit le tour de force de les faire apparaître en filigrane documentaire dans ses films de fiction, *L'âge de la machine*, *Les corps célestes*, *La postière*. Il s'en dégage une impression de consistance, de continuité, d'appartenance, très émouvante. Ce travail, à peine entamé, de donner à voir cette idée pourtant simple, que le Québec vient de loin, trouve dans ce film une de ses expressions les plus irréfutables. On a tous une dette envers Gilles Carle. Et dans ce film-là, dans cette partie-là de ce film-là, plus que dans tout le reste de son œuvre. On a tous, comme lui, des oncles, des tantes, un bagage familial, un témoignage à rendre de ce que fut la vie, la lutte quotidienne, des gens de la tribu à laquelle on appartient. Carle le dit très bien dans son commentaire: «Il m'a suffi de croire au génie populaire, à la culture vivante, la culture savante, que les gens chaque jour s'inventent.» À ce titre, dans la partie où il évoque son père, et l'Abitibi de sa jeunesse, Carle a certainement fait un des meilleurs documentaires de toute l'histoire du cinéma québécois.

Il pose aussi, et toute sa vie et toute son œuvre en parlent, la question de la continuité, sur le plan de la création, dans le contexte québécois.

Vous avez dit continuité

La question de l'artiste, de la place de l'artiste dans la société québécoise, ne se retrouve en effet pas seulement dans le film de Carle. Elle occupe la part du lion dans les documentaires qui ont été tournés ici au cours des deux dernières années. L'intérêt des télédiffuseurs pour ce genre de sujet n'explique pas tout, même si c'est avec leur aval que la plupart de ces productions-là ont vu le jour.

Certains sujets sont dans l'air. Certaines blessures restent vives.

Et le documentaire là-dessus porte témoignage. Il y en a peu d'aussi troublant, d'aussi dérangeant, que le film de Serge et Jean Gagné, *Étrange histoire*. À ma connaissance, c'est le premier film qui traite directement de l'«invalable» tragédie des artistes québécois de la génération précédente. Et cela lui confère une force dra-

matique, une valeur de constat, de manifeste, de cri de douleur, d'oratorio funèbre, qui ne me paraît pas si loin, curieusement peut-être, de la tragédie à la petite semaine des pères de famille de *Père pour la vie*. Ils ont, ces derniers, le petit sourire piteux de qui a compris que la vie ne tiendrait pas ses promesses. Leur douleur est rentrée, elle ne passe pas par les mots, à peine par des regards furtifs. C'est justement cette même douleur-là que le film des frères Gagné pousse jusqu'à la souffrance la plus extrême, en évoquant le destin tragique de Gilbert Langevin, un des poètes québécois les plus importants des trois dernières décennies, qui finit pourtant sa course parmi les itinérants de Montréal.

Alors c'est bien gentil de dire que c'est donc effrayant, ce qu'ils ont fait à Nelligan. Mais il y a fort à parier que, dans cent ans, les gens diront de même en parlant de Langevin, et de notre époque.

Les frères Gagné ont manqué de moyens, ce dont il ne faut peut-être pas s'étonner, sur un sujet pareil, et leur film s'en ressent. Ils n'avaient pas non plus beaucoup de recul pour parler de Langevin, qui fut leur ami, ainsi que du sculpteur Jean Gauguier-Larouche, qui leur était également cher. Et cela se voit à l'écran. Soit. Mais leur film reste marqué d'une telle urgence, et ils le font dans une telle fureur blessée, qu'on

ne peut pas passer outre à cette espèce de mise en demeure implacable de tout ce qu'est et n'est pas la société québécoise. On a beau ne pas connaître Langevin, on n'en est pas moins saisi (le vrai mot serait foudroyé) par la sincérité brutale, sauvage, avec laquelle les frères Gagné dressent le portrait de cet homme, qui nous regarde tous.

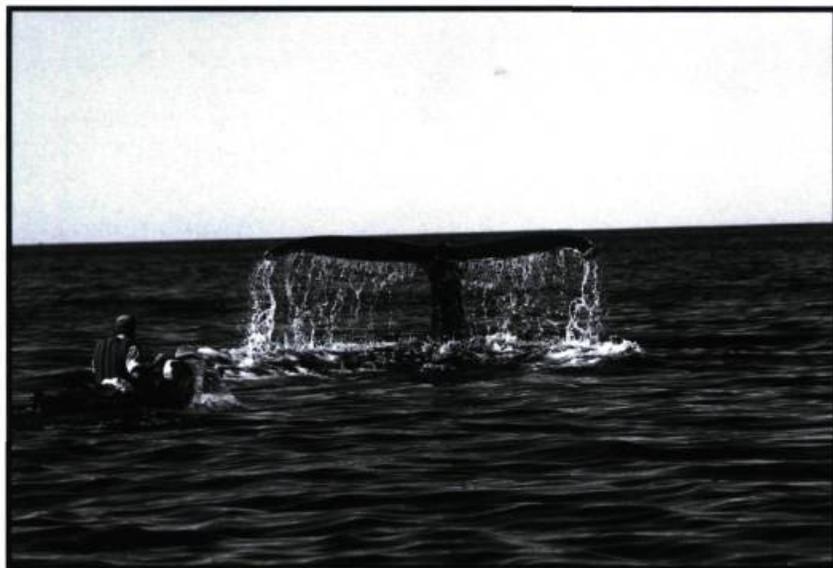
À travers sa quête, ses triomphes, sa détresse, sa mort, c'est le bilan de toute une époque qu'ils tracent, accompagnant Langevin depuis le mysticisme catholique des années 50, dont on retrouve les traces ensuite dans le marxisme des années 60 et 70, jusqu'à cette espèce de point d'orgue où, au moment où il gagne le prix du Gouverneur général pour son recueil *Mon refuge est un volcan*, Langevin décide d'en remettre l'argent au comité de défense des prisonniers politiques, c'est-à-dire le FLQ. Il y a une grandeur incroyable à ce moment-là chez cet individu qui paraît pourtant si démuné. Dans le film, c'est son frère, qui a toute la noblesse d'un homme du commun, qui raconte l'histoire de ce petit gars du Lac Saint-Jean, avec une pudeur extrême, et souriante, qui achève de nous bouleverser.

À ce titre, *Étrange histoire* est certainement le meilleur film de ces deux cinéastes, leur film le plus achevé, le plus transparent, celui où ils vont le plus loin dans les comptes qu'ils ont à régler avec la société québécoise.

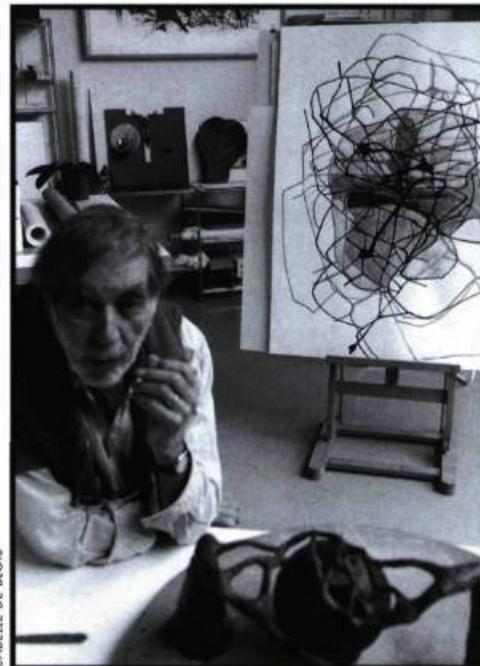
C'est sur ce terrain-là qu'on se retrouve aussi dans plusieurs des autres documentaires de cette année. Et je voudrais pouvoir les nommer tous, et consacrer à chacun l'hommage qu'il mérite.

Certains sont déjà fort connus, tel *Les enfants du Refus global* de Manon Barbeau, film imparfait lui aussi, film majeur aussi pourtant, et lui aussi, comme le film de Carle et comme le film de

«**J'** aime ces films qui agrandissent ma connaissance du monde, et qui le font dans une perspective qui ne doit rien à l'actualité. Ces films qui me donnent à penser que quelque chose dure, ici, quelque part, dans une sorte d'immanence.»



La dernière frontière de Jean Lemire ou le lent apprivoisement du monde...



ISABELLE DE BLOIS

Charles Daudelin, des mains et des mots de Richard Lavoie.

Catherine Martin, tout entier préoccupé par le besoin d'une lignée, d'une continuité, d'une exigence de vivre qui dépasse les cadres de vie d'une seule génération. Il ne peut pas y en avoir une seule, il faut qu'il y en ait six, au moins. Et que tout ce qui en fait le poids, la pulpe, ne soit pas condamné à s'effriter continuellement. Mais je ne connais rien de plus saisissant justement que l'apparition, dans ce film, de Paul Borduas, le fils de l'auteur du *Refus global*. Et s'il ne peint pas, s'il n'écrit pas, il n'en a pas moins cette espèce de lucidité virulente que devait avoir son père, et qui, même chez les grands peintres, les grands auteurs, vient toujours en très grande partie des oncles, des tantes, et de celles et ceux qui sont venus avant. La continuité qui existe du père au fils, tout comme aussi du père à la fille, y compris à l'intérieur de Manon Barbeau elle-même, a l'air bien sûr très malaisée, et pourtant elle me paraît avoir une force neuve, longtemps attendue, et dont il était temps qu'elle se manifeste dans le Québec d'aujourd'hui.

Prendre le relais

Elle témoigne d'une endurance, d'une obstination, qui se trouve elle aussi dans trop de films pour que je puisse les citer tous. Dans la production documentaire de l'année 1998, se dressent ainsi quelques grands seigneurs, émouvants, rétifs, tenaces. Les plus beaux, les plus fiers, sont dans les films qui traitent de l'immigration, par exemple cette Iranienne, qui illumine de l'intérieur le film *Le pont de l'exil* de Jean-Pierre Gariépy. Ou encore cette ex-Yougoslave de Sarajevo, qui tient boutique dans le film *Petites histoires à se mettre en bouche* d'Helen Doyle. Et plus encore, si possible, les femmes arabes, rejetées par leur mari, et devenant aussitôt des immigrantes illégales, que filment, à la limite de la clandestinité, Carlos Ferrand et Jacques Leduc, dans *Rupture*, de Najwa Tlili. Une charge émotion-

nelle d'une intensité extrême traverse ces films, et c'est là aussi le besoin de continuité qui en constitue le cœur.

Parce qu'il y a effectivement quelque chose de poignant à voir ce simple degré zéro du rapport de l'individu avec l'Histoire, menacé d'écrasement peut-être, mais toujours animé d'un sursaut de révolte. Ces visages de femmes arabes, forcées de se cacher pour ne pas être déportées, ne donnent à voir rien d'autre que ce double rapport-là, que le cinéma québécois documente depuis 50 ans, par exemple dans *Les voitures d'eau* de Pierre Perrault, où l'on assiste, en direct, à l'effort extrême de gens qui refusent de se laisser broyer, déposséder, réifier, par une logique qui leur est supérieure, étrangère, hostile, et qui vont au contraire jusqu'au bout d'eux-mêmes pour en inverser et humaniser le mouvement.

Quarante ans après *À Saint-Henri le 5 septembre*, un même souffle continue de passer dans un certain nombre de films faits ici, même si, à l'écran, le visage du peuple, dans une large mesure, n'a plus la même présence.

Ce sont des individus qui parlent maintenant, en leur nom propre, et c'est la plupart du temps la solitude qui les définit, bien plus que leur appartenance à des ensembles plus larges. Transition, passage, dérouté? Ou réarticulation dans une perspective différente? Cette dernière hypothèse me paraît la plus juste.

Elle rend compte à tout le moins de la partie la plus importante de ce qui se tourne ici en documentaire, par trois dizaines de femmes et d'hommes que je ne connais pas, et qui reprennent inlassablement le travail de nommer, de situer, de prendre en considération toutes les formes de ce qui se vit ici. Travail sans gloire, presque anonyme, toute cette démarche se fonde sur cette drôle de sensation que l'on peut avoir parfois de ne pas connaître ce territoire où l'on vit, pas plus que les gens qui y vivent. C'est en tout cas ce que l'on éprouve en voyant par exemple *Renaissance de l'église Sainte-Clothilde*

à *Kitcisakik* de Pierre-Étienne Lessard, qui nous raconte la remise en état du plus vieil édifice de l'Abitibi-Témiscamingue, une humble chapelle, érigée au cœur d'une réserve indienne, depuis près de cent cinquante ans. La simplicité de ce film, en dehors du temps, me prend en flagrant délit d'ignorance, tout comme l'avait fait le *Windigo* de Robert Morin, situé à peu près dans les mêmes paysages. J'aime ces films qui agrandissent ma connaissance du monde, et qui le font dans une perspective qui ne doit rien à l'actualité. Ces films qui me donnent à penser que quelque chose dure, ici, quelque part, dans une sorte d'immanence.

Ces films qui prennent possession de l'inconnu du monde et lui confèrent un visage. Je ressens la même émotion quand, dans *Boréalie, de neige et de feu*, de Jean-Louis Frund, je me laisse raconter l'histoire d'un type qui se promène en forêt avec un long marteau, et qui le cogne, presque délicatement, sur tous les arbres qu'il croise. Pendant quelques instants, ma curiosité se réveille. Mais qu'est-ce qu'il fait? L'homme colle son oreille contre l'écorce. Mais qu'est-ce qu'il écoute? Toute la merveille de ce qu'est le cinéma se manifeste dans cette courte scène, où l'on découvre que c'est de cette manière-là qu'un luthier cherche et trouve la matière ligneuse dont il se servira pour fabriquer un violon. Tout le film est d'ailleurs dans la même veine, avec des images qui rivalisent d'emblée avec ce qui s'est fait de mieux dans toute la peinture animalière et paysagiste.

Il y a de cette grâce-là aussi dans *Le mystère de la baleine bleue* d'Alain Belhumeur et dans *La dernière frontière* de Jean Lemire, qui me rappellent l'un et l'autre le temps passé depuis *Pour la suite du monde*, où la capture d'un béluga constituait presque une révélation de ce qu'il pouvait y avoir de vie marine, dans cette région où le fleuve devient la mer. Depuis quand peut-on faire des voyages d'observation des baleines à Tadoussac? Dix ans? Quinze ans? Guère plus. Si peu de temps. Comme c'est étrange. À voir ces films, on a l'impression que le travail de nommer ce pays commence à peine. Que l'on commence à peine à découvrir le nom véritable, par exemple, de ces immenses mammifères marins, qui croisent au large de Charlevoix depuis une éternité. Belhumeur, et les biologistes marins qu'il accompagne, vont même jusqu'à leur donner un nom, individu par individu. Le mastodonte qui fait surface là-bas s'appelle Pita, et celui-là Trilopite...

L'émerveillement qui se dégage de ces moments-là prend une allure encore plus poétique dans le film de Lemire. Deux hommes, dans un kayak, suivent, à deux mètres, même pas, deux baleines, au large, pendant un long moment. On ne croyait même pas possible de faire une pareille chose. Et pourtant, tout se déroule de la manière la plus paisible. La baleine plonge, elle refait surface, l'homme est derrière elle, l'observe, et on est même à la limite de croire qu'ils sont engagés l'un et l'autre dans une sorte d'impossible conversation. En tout cas la baleine parle, on en a la certitude quand on découvre les dessins que cet homme-là rapporte de son expédition, et qui ressem-

blent aux croquis de bêtes que les hommes préhistoriques traçaient sur les murs de leurs cavernes. Le geste est le même.

Et le lent apprivoisement du monde, de la matière, de la vie qui nous entoure, se retrouve, d'une manière ou d'une autre, dans plusieurs des films que l'on peut voir cette année. Il ne prend pas toujours une forme politique, c'est son existence même qui l'est. Son existence même qui contrarie le silence, l'ignorance, l'aliénation. Le documentaire est un outil de base, un outil de connaissance et de survie. C'est son apport, même lorsqu'il prend les allures les plus modestes, qui nourrit ma réflexion.

Dans cette perspective, les films ont toujours quelque chose de méditatif. Sont toujours en train d'évaluer, de prendre le poids de ce que la caméra enregistre, à l'instant même. Découverte, soit, mais en même temps compréhension. Méditation. Surface et profondeur. Et parfois même recueillement. Il y avait de cela chez Groulx. Et je suis bien content de voir que, quarante ans plus tard, c'est un travail qui se poursuit à l'intérieur de plusieurs des films que j'ai mentionnés précédemment.

Bien content de voir que quel qu'un est là pour prendre le relais. D'une manière différente, et imparfaite, possiblement, mais la continuité de l'une à l'autre époque ne saurait être remise en cause. J'ai revu deux ou trois

fois, par exemple, *Charles Daudelin, des mains et des mots* de Richard Lavoie. Un film aux dimensions multiples, où je trouve aussi bien le portrait de cet artiste que celui, en creux, de Lavoie lui-même, en même temps que des provisions pour mon voyage à moi, tout comme le tien, le sien, le leur. C'est du métier de vivre et de durer qu'il est question, bien plus que des peintures et sculptures de Daudelin, qui ne parlent peut-être que de cela cependant, justement. On en a l'intime conviction au moment où, dans le film, on assiste à la mise au point, par Daudelin, du monument qu'il a consacré à la mémoire de Claude Jutra, et qui se trouve avenue des Pins à Montréal. Les années passent, et pourtant quelque chose demeure.

Ou s'en va. Cette érosion-là, à laquelle très peu de notre mémoire collective échappe, c'est le cinéma documentaire qui, dans ce qu'il fait de mieux, lui tient tête. J'éprouve ainsi un respect tout particulier pour les premières minutes de *L'erreur boréale*, où l'on voit Richard Desjardins prendre le relais de son père, qui a travaillé en forêt toute sa vie, et pour renouer ensuite, dans son prolongement, avec la vieille tradition du réquisitoire, dont le documentaire québécois a déjà fait grand usage, et qui trouve dans ce film, en grande partie grâce à l'apport de Robert Monderie, une de ses meilleures formulations.

J'y trouve également la preuve que, par ce titre, mais aussi par plusieurs des autres qui forment le corps de cet article, le cinéma documentaire québécois, quarante-neuf ans après la découverte de Rouch par Claude Jutra, se montre en mesure de faire la preuve de sa maturité.

« Les meilleurs films ont toujours quelque chose de méditatif. Sont toujours en train d'évaluer, de prendre le poids de ce que la caméra enregistre, à l'instant même. Découverte, soit, mais en même temps compréhension. Méditation. Surface et profondeur. Et parfois même recueillement. »



Des mots voyageurs de Carole Laganière. Pendant trois minutes, c'est tout ce qu'a écrit Aquin qui envahit l'écran, avec une fulgurance trop rare dans le cinéma québécois des années 90.

Le retour d'Hubert Aquin

Mais je n'aurais probablement pas écrit une ligne de cet article s'il n'y avait pas eu *Des mots voyageurs*, de Carole Laganière, dans la série «La culture dans tous ses états». C'est dans les films qui la composent que j'ai trouvé réponse aux questions que je me posais un soir d'hiver, dans une charcuterie de la rue Rachel.

On y voit justement quelques-uns des grands tenants de la mémoire québécoise, et de sa pérennité. Par exemple, Pierre Vadeboncœur, qu'on n'entendra jamais trop, mais aussi Paul Chamberland, Paul-Marie Lapointe, Roland Giguère, Clément Marchand, Alfred DesRochers, Jacques Brault, Denis Vanier, parmi tant d'autres, dans *Écrire pour penser*, de Marcel Jean, et dans *Le verbe incendié*, de Denis Chouinard. Chacun apporte une contribution majeure à la définition de ce que nous sommes, et de ce qui doit venir ensuite.

S'ajoutent à eux, dans le film de Laganière, qui retrace l'histoire du roman au Québec, Monique LaRue, André Major, Francine D'Amour, Yvon Rivard. De Laganière, je n'ai pas vu *Aline*, un long métrage qu'elle a réalisé il y a deux ou trois ans. Je ne l'ai jamais rencontrée non plus. Et je n'ai pas vu venir le moins du monde les trois minutes extraordinaires qu'elle consacre à Hubert Aquin.

Jusque-là, le film avait combiné adroitement, mais sans surprise, les propos des romanciers précités à des images nous montrant un jeune couple, traversant le Québec, dans un minibus tout droit sorti de *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin.

Et tout à coup surgit le passage traitant de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin. À l'image, dans un lieu qui pourrait être l'intérieur de la Volkswagen ou une chambre, un homme et une femme font l'amour. Dans la bande sonore, le texte d'Aquin, que je n'avais pas relu depuis très longtemps.

«Ce soir-là, je me souviens, quel triomphe en nous! Quelle violente et douce prémonition de la révolution nationale s'opérait sur cette couche recouverte de couleurs et de nos deux corps nus, flamboyants, unis dans leur démence rythmée».

Je ne cite pas le bon passage. Il faudrait que je revoie le film.

Mais Aquin encore. «Sur cette route solitaire qui va de Saint-Liboire à Upton puis à Acton Vale, d'Acton Vale à Durham-Sud, de

Durham-Sud à Melbourne, à Richmond, à Danville, à Chénier qui s'appelait jadis Tingwick, nous nous sommes parlé mon amour.»

À l'image, on passe à des documents d'archives montrant les grandes manifestations des années 60, la brutalité policière qui leur a répondu, le matraquage, le silence. Et d'autres plans du couple faisant l'amour leur font écho.

Et le texte d'Aquin continue. «Sur cette route des Cantons de l'Est, entre Acton Vale et Richmond, tout près de Durham-Sud, et partout où nous sommes allés à Saint-Zotique-de-Kotska, aux Éboulements, à Rimouski, à Sherbrooke, à La Malbaie pendant trois jours et trois nuits, à Saint-Eustache et Saint-Denis, nous n'avons jamais cessé de préparer la guerre de notre libération, mêlant notre intimité délivrée au secret terrible de la nation qui éclate, la violence armée à celle des heures que nous avons passées à nous aimer. Enlacés éblouis dans un pays en détresse, nous avons roulé en un seul baiser, d'un bout à l'autre de notre lit enneigé.»

Je ne me souviens pas des extraits qu'utilise Carole Laganière. Peu importe. Pendant ces trois minutes, c'est tout ce qu'a écrit Aquin qui envahit l'écran, avec une fulgurance trop rare dans le cinéma québécois des années 90. L'interaction syncopée, inattendue, détonante, de la scène d'amour, des archives de manifestations, et du lyrisme amoureux d'Aquin produit un effet incantatoire d'une force peu commune. Le martèlement des mots, la pulsion des corps nus, la rythmique des coups de matraques ramènent pendant quelques instants tout autre chose qu'un retour sur l'agitation des années 60. Bien au contraire, c'est un sentiment de présent très fort, d'actualité presque, qui se dégage de cette séquence, comme si la charge d'Aquin restait en écho non pas de ce qui fut mais, au contraire, avait acquis plus de force et plus de pertinence au fur et à mesure des décennies qui ont suivi.

Envoi

Je me retrouve un soir d'hiver, sur la rue Rachel, dans une charcuterie fine. Une jeune femme blonde, à l'allure britannique, passe devant moi, sans que je me retourne pour la suivre des yeux. Dehors, il s'est mis à neiger. Les passants se pressent vers leurs maisons, leurs familles, leurs amis. Et je sors à mon tour. Tout est là. ■

1. *Cahiers du cinéma*, nov. 1960, p. 32-33.