

Un maître de l'image

Simon Galiero

Number 126, March–April 2006

Jean Pierre Lefebvre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/8884ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Galiero, S. (2006). Un maître de l'image. *24 images*, (126), 10–11.



Il ne faut pas mourir pour ça (1966).

Un maître de l'image



EN VOYANT LES FILMS de Lefebvre, plusieurs seront d'abord frappés par le fait qu'ils aient pu ignorer si longtemps l'existence d'images aussi puissantes dans le cinéma québécois. Ainsi, le dernier plan de *Q-bec my love*, un paysage enneigé, recèle un singulier souffle poétique qui vient fracasser le rythme exalté des mots et des images qui l'ont précédé, recouvrant tout le film d'un sublime silence. Dans les longs travellings des *Maudits sauvages*, comme celui qui nous fait suivre un coureur des bois pénétrant dans un village d'Amérindiens, la lumière basse du soleil captée par Jean-Claude Labrecque, la musique envoûtante de Walter Boudreau, la durée imposée par Lefebvre nous emportent. Tout comme la prise de vue aérienne de *La chambre blanche*, dévoilant un inquiétant paysage polaire.

Au-delà de cet aspect purement plastique, qui étonne surtout du fait qu'on voit ou revoit si peu de ses films, son cinéma recèle surtout une très forte recherche formelle (mais chez lui la forme est toujours subordonnée au contenu, elle y est même littéralement enracinée). Cette recherche n'est jamais aussi transcendante que lorsqu'elle se « résout » sous nos yeux en parfaite harmonie avec la vision qu'à l'auteur de tel ou tel « thème » (au sens le plus large). Ses meilleurs films, ceux qui sont évoqués plus haut mais aussi *Il ne faut pas mourir pour ça*, *Les dernières fiançailles*, *Avoir 16 ans*, *Les fleurs sauvages* (sauf pour les scènes en noir et blanc) et beaucoup d'autres, nous imprègnent d'une forte sensation de cohérence, de justesse, d'homogénéité. L'un des plus grands talents de Lefebvre réside peut-être dans cette extrême attention qu'il porte à la composition structurelle ainsi que dans ce

soin qu'il applique à la signification des images et à leur agencement. Chaque film tente toujours de nous maintenir dans un éveil constant, dans une conscience par laquelle les images suscitent une impression de mouvement intérieur : même lorsqu'elles sont fixes le sens de chacune s'intensifie, se rétracte, se banalise puis retrouve une force symbolique à l'intérieur d'une même séquence. Cette maîtrise de l'image et de son sens, qui se dément rarement de film en film, fait peut-être de lui l'un des cinéastes les plus rigoureux. D'ailleurs pour ce qui est de la réalisation pure, c'est-à-dire de cet art qui consiste à maîtriser le temps et l'espace, la précision du cadre et l'échelle de plan, la position des corps, la texture de la lumière et des couleurs, le montage ainsi que l'ensemble du langage filmique, Lefebvre est peut-être le plus talentueux des cinéastes québécois de fiction.

Ce que disait Pierre Perrault à propos d'*Il ne faut pas mourir pour ça* résume très bien la qualité de son cinéma :

« Ce qui ne m'empêche pas de penser que le film de J.P. Lefebvre *Il ne faut pas mourir pour ça* méritait largement l'honneur d'un Grand Prix. Il est l'œuvre d'un très jeune cinéaste en révolte, lucide. [...] Son film révèle une extraordinaire maîtrise de la matière visuelle et de la substance invisible. Il s'acharne d'ailleurs à dénoncer le secret, à déchiffrer sans autre moyen que l'intelligence même du spectateur. Son film est silence. Et quand il parle, c'est presque toujours d'autre chose. C'est un cinéma qui laisse à entendre. Même par l'image.

Par l'insistante tendresse de ses images, apparemment inoffensives, il crée des tensions, il accélère des lenteurs, il pénètre dans l'obscur et il confronte l'apparence (qui est visuelle) à la profondeur (qui n'est visible que dans l'intelligence de celui qui dépose des images et les interprète : Jean Pierre, lui, se contente de donner aux images la charge de contenir une matière analysable). »¹

Cette force d'évocation par l'image qui caractérise l'œuvre de Lefebvre est d'autant plus remarquable qu'elle s'inscrit dans une continuité sans failles. C'est dans un seul et même élan qu'il a réa-



lisé l'ensemble de ses films, sans jamais sourciller ni craindre les aléas de la mode. Cet acte de foi, cette manière de se lancer dans la création ont la même cause qui nous fait reprocher à certains de ses films, y compris certains parmi les meilleurs, de présenter dans de brefs moments une certaine redondance du discours, petites dissonances semblant ici ou là d'une naïveté mal placée ou d'une solennité de mauvais aloi (souvent par le biais d'un intertitre ou d'une voix off). Cela étant dit, beaucoup de bons films québécois, s'ils n'ont pas ces petits défauts, n'ont pas non plus ces moments de grâce que Lefebvre est l'un des seuls capables de donner avec autant de constance et d'inventivité. — S.G.

1. *Cahiers du cinéma*, n° 194, p. 60.



ON RESTE ÉTONNÉ, en lisant la revue *Objectif* (1960-1967), devant certains enjeux de cette époque que l'on ne connaît pas ou que l'on a oubliés. Il s'agit pourtant d'un témoignage historique absolument essentiel, d'une littérature critique nourrie par le foisonnement des idées, la vivacité d'esprit, l'absence de crainte et cette façon de vouloir brasser la cage aux convenances de ce temps (notamment à la censure catholique) avec une ferveur totalement assumée. De cette revue on peut aussi retenir que cette génération-là était farouche, mordante. On y remarque l'esprit lucide de jeunes qui s'exprimaient avec panache; parmi eux Robert Daudelin (qui fut cofondateur et rédacteur en chef de la revue), Jacques Leduc, Pierre Hébert, Gilles Marsolais et Jean-Claude Pilon. Premiers pas donc, de figures importantes pour notre cinématographie : autodidactes formés à l'école des ciné-clubs, intellectuels à part entière capables de prendre la plume pour défendre une vision forte et rigoureuse de la culture du cinéma (et de la culture en général). On ne peut que constater ce que l'on doit à ces précurseurs et au rôle considérable qu'ils ont joué dans la construction d'une tradition de créateurs, mais aussi d'une tradition critique et cinéphilique qui étaient jusque-là pratiquement inexistantes.

Lefebvre faisait partie de cette bande, étant même l'un de ceux qui écrivaient le plus. Il avait débuté comme critique de cinéma à la revue *Quartier latin*, une revue universitaire, ainsi qu'à la revue *Séquences* qu'il quitta lorsqu'il se joignit à l'équipe d'*Objectif* en décembre 1960. Il venait alors à peine d'avoir 19 ans. Dès ses pre-

miers articles dans *Objectif*, on note déjà qu'il porte une attention particulière à la réalisation (il s'enthousiasme par exemple pour une scène de *Inherit the Wind* de Stanley Kramer, décrivant sa technique avec précision), puis, d'articles en articles, les thèmes qu'il aborde sont de plus en plus diversifiés... Il évoque, par des réflexions assurées et parfois acerbes, aussi bien la technique en général que l'interprétation, la photographie ou même l'adaptation littéraire au cinéma. Ce qui est le plus frappant, c'est de voir à quel point, au cours de ces années passées à *Objectif*, Lefebvre forge son identité de cinéaste en devenir. On peut y voir clairement la manière dont il commence à définir son éthique de l'image tout en affirmant son besoin de rigueur. Déjà on reconnaît ici et là les marques futures de son cinéma.

Avec un style non moins tranché et tranchant, il écrira de longs articles de fond sur le cinéma direct et posera un regard énergique sur les aléas de la production de l'ONF tout comme sur l'ensemble des réalisateurs québécois de l'époque. On pouvait alors probablement sentir, bien avant son premier coup de manivelle, que ce regard empreint de sérieux et de passion révélait un désir irréprouvable de participer à la création de beaucoup plus près. D'ailleurs, comme il le dira lui-même, cette période faisait déjà partie de sa création; elle n'était qu'une façon de la mettre en mots, de la faire précéder de ce recul, et de cet élan que prennent ceux qui s'apprêtent à y sauter à pieds joints.

Dans le numéro de juillet 1962, environ un an et demi avant le tournage de son premier court métrage, Lefebvre écrivait ces mots à propos de François Truffaut :

« Tout le monde connaît les antécédents de Truffaut-critique. Non seulement cet apprentissage intellectuel du cinéma lui a permis d'en arriver à la réalisation, mais encore il lui permet d'adopter un jugement critique sur son œuvre au moment même où il la conçoit et la réalise. On dit qu'habituellement les créateurs sont les plus mauvais critiques, principalement de leurs œuvres; mais la position de Truffaut-critique a toujours été celle d'un créateur et non d'un analyste, ce qui explique qu'il soit passé de l'autre côté de la rampe avec tant d'aisance.

Les nouveaux cinéastes-critiques, dont Truffaut est le représentant-type en même temps que le chef de file, seront sans doute à l'origine d'un cinéma conscient et engagé. Un artiste engagé n'est pas nécessairement celui qui fait écho aux problèmes cruciaux de son temps; un artiste engagé est celui qui se parfait jusqu'à la limite du possible dans le domaine qui lui est propre, celui qui perfectionne éternellement son univers personnel. »¹ — S.G.

1. *Objectif*, recueils vol. 2, n° 4, p. 25.

De gauche à droite : *La boîte à soleil* (1988), *Jusqu'au cœur* (1968) et *La chambre blanche* (1969).

