

Cinéaste ou artiste?

François Bilodeau

Volume 28, Number 4 (166), August 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31054ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bilodeau, F. (1986). Cinéaste ou artiste? *Liberté*, 28(4), 92–97.

FRANÇOIS BILODEAU

CINÉASTE OU ARTISTE?

*Yves Simoneau est un cinéaste, mais est-ce un artiste, quelqu'un qui a une vision des choses, quelqu'un qui a quelque chose à dire?*¹

1. Nathalie Pétrowski, «Yves Simoneau: cinéaste mutant pour peuple hybride», *Le Devoir*, 8 mars 1986, p. 21.

Il fallait bien que l'on pose cette question au réalisateur de *Pouvoir intime*, l'une des quelques fictions cinématographiques produites au Québec récemment. Que l'interrogatrice se nomme Nathalie Pétrowski n'a pas tellement d'importance. Dès qu'un film québécois paraît, on demande inévitablement au réalisateur son opinion sur les graves problèmes qui nous affectent: sous-développement de notre cinéma et de notre culture, détérioration des conditions économiques des Québécois et des Québécoises, des jeunes, des chômeurs, des femmes, des vieillards, etc. Comme Simoneau évite malicieusement ce genre de discours, Mlle Pétrowski croit ainsi toucher le talon d'Achille du jeune cinéaste qui devient, sous sa plume éclairée, le champion du nouvel individualisme ambiant. Sommes-nous vraiment plus avancés?

Si, dans la phrase de la critique, nous mesurons la distance qui sépare le «cinéaste» et l'«artiste» et si nous cherchons ce que chacun des termes connote, nous obtenons: «Yves Simoneau est un habile faiseur individualiste; par conséquent, je ne crois pas qu'il puisse chausser les chaussures du poète inspiré qui alimente spirituellement la cité». Une seule phrase suffit pour fixer à jamais le signalement de l'accusé dans les esprits et prononcer un verdict sans appel. Il est à peu près certain que Simoneau ne répond pas à

toutes les attentes qu'il fait naître; demandons-nous, cependant, si la journaliste ne met pas ici la charrue devant les bœufs et si son majestueux bond métaphysique n'est pas une des nuisances du discours cinématographique actuel, tant chez les créateurs que les critiques. A trop vouloir le définir selon des critères abstraits et idéaux, le cinéma fatalement s'étiole et se perd dans de brumeuses vapeurs.

... le parfum capiteux de ces vols licencieux

Au prix d'être taxé d'illogisme, il s'avère nécessaire de maintenir un écart entre art de consommation et art désintéressé. Toutefois, un élan aveugle et hâtif vers les hauteurs olympiennes afin de revivifier la cité endormie fausse souvent la perspective. Pensons, par exemple, au cas de Léa Pool dont la dernière réalisation, *Anne Trister*, a même suscité des doutes chez les critiques qui avaient acclamé plus tôt *La Femme de l'hôtel*. Celle en qui ils avaient mis toute leur complaisance après avoir entendu une voix leur dire: «Je suis une auteure et j'ai quelque chose à dire», commence à les inquiéter. Avec *Anne Trister*, on assisterait maintenant, dicit Marcel Jean, à «une standardisation des thèmes, de l'esthétique et même du ton»². Dans ce monde dominé par de vils intérêts financiers, le cinéma d'auteur deviendrait lui aussi, hélas, une marchandise. C'est peut-être vrai. Toutefois, ce triste constat peut-il à lui seul excuser le film de Léa Pool d'un manque flagrant de coopération avec son spectateur? Les étiquettes «auteur(e)» ou «artiste» dégageraient-elles dorénavant les cinéastes de leur responsabilité d'auteurs... justement?

Il n'est pas question de douter de l'utilité du silence dans *Anne Trister*: il vient évidemment illustrer le désarroi existentiel de cette jeune femme dans la vingtaine en quête de son identité à travers un travail artistique d'envergure (elle peint une immense fresque). Mais il y a silence et silence. Certains empêchent tout bonnement le spectateur d'accéder à l'histoire. Par exemple, au début du film, rien dans l'image ou les dialogues ne nous apprend comment

2. Marcel Jean,
«L'art du
trompe-l'œil»,
Le Devoir,
8 mars 1986,
p. 28.

les deux amies, Anne et Alix, dont nous suivrons pourtant la relation pas à pas, se sont préalablement rencontrées. Alix, la psychologue montréalaise, accueille chez elle la jeune Suisse fraîchement débarquée, en se référant vaguement à un passé plein de tendresse. Par une multiplication des regards et des étreintes, nous sommes amenés à comprendre qu'Anne et Alix poursuivent une relation de complicité féminine. Soit, mais le récit, lieu d'échange et de complicité entre le spectateur et l'auteure, exigeait la présence d'une information supplémentaire sur la ou les rencontres antérieures de ces deux personnages capitaux; un mot, une phrase, une image aurait suffi.

Il semble que nous craignons par-dessus tout de nous faire accuser d'un manque de bravoure face aux défis du monde contemporain. C'est pourquoi nous nous attaquons devant tous aux sommets les plus élevés comme Madeline, cette femme dans la quarantaine que l'on assiste deux heures durant dans ses valeureux efforts pour passer de sa baignoire à son trapèze dans *Qui a tiré sur nos histoires d'amour?* Le personnage de Louise Carré s'attèle à un programme proche de celui suggéré par Nathalie Pétrowski: elle écrit des scénarios, s'interroge sur la pollution, le statut des femmes, le salaire du travailleur ou de la travailleuse qui a cueilli cette orange et, mue par le courage de la pionnière, cherche des voies pour se libérer et libérer, par le fait même, toutes les femmes en osant, par exemple, conduire une motocyclette.

Tant de ferveur et de générosité nous touchent. Mais, en abordant tout à la fois, le film de Louise Carré ne développe aucune situation, ne s'aventure dans aucune direction précise et se laisse envahir par son discours. Seul le message, en effet, unifie cette suite d'images artificielles sur lesquelles flottent une musique et des dialogues insipides dans le genre: «Je sais que notre histoire ne peut plus continuer: voilà que je pique des crises de nerfs parce que tu ne mets pas le bouchon sur le tube de pâte dentifrice». Il faut, oui, que Monique Mercure soit une excellente comédienne pour prononcer sans rire ou bâiller cette répli-

que face à un Claude Gauthier raide comme une brosse à dents abandonnée dans son verre.

Nous craignons également qu'on nous reproche de mépriser l'art et les artistes qui savent illuminer le chemin de nos précaires existences comme celle de Claire dans *Claire... cette nuit et demain* de Nardo Castillo. Cette jeune femme dans la trentaine (que Jocelyne Blouin aurait pu incarner à la place de Liliane Clune) hésite entre l'insémination artificielle dans une froide clinique et la chaleur d'un ami peintre (Luc Matte) installé dans un atelier qu'un enivrant parfum de liberté acheté à la pharmacie du coin embaume.

La caméra touristique s'attarde longuement sur cet univers artistique pimenté, culture oblige, d'une page de Kundera sur le kitsch. Qu'on ne s'y méprenne pas: l'art n'apparaît ici que comme décor monnayable, voire une caution pour se faire pardonner la minceur du scénario et la pauvreté de la mise en scène. Qui voulait-on séduire par ce personnage du peintre planté là dans le seul but de connoter la joliesse et la libéralité un peu niaises?

Tintin à la croisée des chemins

A travers ces effluves et ces effusions, félicitons tout d'abord Yves Simoneau de ne pas avoir dérivé sur le courant poético-artistique emprunté par plusieurs. *Pouvoir intime* témoigne de la détermination de son auteur à ne pas se briser sur l'iceberg de la transcendance. Simoneau a mis l'accent sur la syntaxe. Le scénario, auquel a collaboré le comédien Pierre Curzi, a prévu plusieurs liaisons entre les divers moments et personnages du récit, de sorte que le spectateur peut à sa guise parcourir et questionner le film.

La sémantique et la calligraphie du titre suggèrent la présence de deux registres qui, d'ailleurs, s'interpénétreront tout au long du film. «Pouvoir», inscrit en caractères d'imprimerie, annonce le thriller policier avec son suspense, son atmosphère lourde, sa brutalité, voire son cynisme; «intime», écrit à la

main, se réfère plutôt à un interligne où surnagent de fragiles rapports émotifs. La liaison de ces deux «textes» crée une situation prometteuse. L'investissement simultané des personnages dans une opération collective et dans des relations privées devient source de tensions; projet commun et rêves personnels devront se faire face et composer ensemble sous peine de sombrer. Cet entrelacement forme le récit suivant: après une série de chocs avec les billes humaines qu'il frappe et déplace, le coup projeté par le couple louche que forment Yvan Ponton et Jean-Louis Millette, aboutira finalement dans les mains d'un couple lumineux et aux allures tintinesques (Marie Tifo et Jacques Lussier); entre temps, des couples se seront formés et dissous pour permettre ce passage des vieilles crapules d'un noir passé aux corps célestes d'une renaissance. Les dialogues, les décors, la musique et les éclairages participent à cette mutation graduelle.

En forçant le noyau du film noir à intégrer des électrons parasites comme les troubles émotifs, *Pouvoir intime* mine certes le machisme inhérent au genre. Pour y parvenir cependant, il réduit son échelle de référence aux dimensions d'une planche de bande dessinée; par conséquent, les scènes affectives, pourtant capitales dans l'économie du récit, souffrent d'une mise en scène axée non pas sur l'ouverture des tensions psychologiques, mais sur le visible et l'effet de surface. Plusieurs séquences, d'ailleurs, tombent à plat à cause d'un tiraillement entre les pulsions dramatiques et la précipitation cavalière du trait. Seuls les acteurs de la vieille garde, Millette et Godin, réussissent à donner à leur personnage le frémissement intérieur réclamé par le scénario. Jusque dans les moments d'intensité, le jeu de l'ensemble reste tributaire de l'esthétique L.N.I., caractérisée, comme celle de la bande dessinée — une des passions de Simoneau —, par la précision des contours et l'embrigadement de chaque particule dans une dynamique collective. Finalement, du projet «intime», il ne reste plus rien, sinon une simple suggestion et quelques louables efforts individuels.

Doit-on de nouveau demander à Simoneau s'il a «quelque chose à dire»? Mais un film tient toujours un discours, sauf pour ceux et celles qui s'évertuent à séparer le fond de la forme. Quoi qu'il en soit, *Pouvoir intime* parle très certainement de la défection de son réalisateur face à des enjeux dramatiques et de son travail pour préserver la brillance et la simplicité de ses images.

Après tout, Yves Simoneau ne prend pas tellement au sérieux le drame de ses personnages. Pour véritablement ouvrir les entailles individuelles qu'il parsème çà et là, et faire sourdre une tension psychologique convaincante, il aurait fallu qu'il consente à abîmer le lustre et le vernis de son album illustré dans la lignée des *Tintin*. Simoneau s'y refuse et laisse à chacun des acteurs le soin d'assumer séparément la dimension intérieure du scénario qui, ainsi, s'ame- nuise.

Le brio technique dont fait preuve le réalisateur de *Pouvoir intime* lui assurerait, dit-on, le titre de «cinéaste» tandis qu'une absence navrante de contenu sous cette fulgurance lui ferait perdre celui d'«artiste». Peut-être serait-il plus juste de dire que son désintérêt pour la direction soutenue et nuancée des acteurs conduit à la mainmise absolue du monde plastique et sécurisant de l'enfance sur le produit final. Si pèse ici un «pouvoir intime», c'est bien celui-ci et pas un autre.