

Un cas à part, Jean-Pierre Lefebvre

Gilles Marsolais

Volume 19, Number 75, Summer 1974

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57741ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marsolais, G. (1974). Review of [Un cas à part, Jean-Pierre Lefebvre]. *Vie des Arts*, 19(75), 62–63.

UN CAS À PART JEAN-PIERRE LEFEBVRE

par Gilles Marsolais



A PROPOS DE SON FILM *LES DERNIÈRES FIANÇAILLES*

En 1974, à l'âge de trente-trois ans, Jean-Pierre Lefebvre occupe une place à part dans le cinéma québécois par le nombre important de films qu'il a réalisés à ce jour (un court métrage et douze longs métrages) et surtout, par la lutte qu'il continue à mener pour imposer l'idée d'un cinéma économique. Les coûts de production de la plupart de ses films sont très bas et leur mode de réalisation ressemble assez peu au schéma hollywoodien. Lefebvre a même poussé la logique jusqu'à assumer récemment un rôle original de producteur/distributeur, dont on ne peut évaluer la portée pour l'instant. Contrairement à ceux qui luttent pour imposer la même idée, semble cependant que Lefebvre ait su, grâce à certaines complicités, tirer habilement sa part du gâteau inflationniste cuisiné par les instances chargées de la planification de la production cinématographique canadienne et pendant un certain temps, bénéficié plus souvent qu'à son tour de la faveur des princes (dans les limites fixées par ces instances dans la mesure où sa douce folie ne les gênait pas dans leur volonté d'implanter au pays une industrie lourde calquée sur le modèle américain). Néanmoins, cette remarque ne diminue rien le mérite de Lefebvre d'avoir voulu imposer cette idée d'un mode de production/réalisation (et peut-être de diffusion) qui convienne au Québec, à la réalité de notre vie cinématographique dans le contexte nord-américain, à notre niveau de vie réel et, même à la philosophie qui est la nôtre. N'aurait-elle contribué à l'éclosion d'un cinéma authentiquement québécois qu'à ce seul niveau économique qu'il mériterait notre reconnaissance. Mais son apport au sein de notre dynamique collective pourrait être tout de même plus important.

1. Un piège...
Marthe Nadeau et Jean-Léo Gagnon dans une scène du film de Jean-Pierre Lefebvre: *Les dernières fiançailles*, 1973.

La Cinémathèque Québécoise a organisé, l'automne dernier, une Rétrospective Jean-Pierre Lefebvre au cours de laquelle furent présentés en avant-première ses trois nouveaux films: *Les dernières fiançailles*, *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire* et *Ultimatum*. Heureuse initiative qui aura permis au public de mieux évaluer la pratique cinématographique de ce jeune réalisateur échelonnée déjà sur presque dix années, de mettre en évidence ses principales caractéristiques et surtout de dégager la *manière* qui semble le mieux lui convenir — telle qu'elle apparaît notamment dans *Les dernières fiançailles*.

S'il est plus facile et plus rentable pour un critique de vanter les mérites d'une manifestation, d'un auteur ou d'une œuvre que d'exercer un rôle de vigilance, ceux qui me connaissent savent que je ne bois pas de ce petit lait et que je n'ai pas le délire facile. Lorsque cela s'impose, il m'arrive même d'être allègrement «bête et méchant». Si j'ai décidé de faire patte de velours sur *Les dernières fiançailles*, ce n'est certes pas pour m'attribuer gratuitement le beau rôle, mais parce que ce film me paraît particulièrement important et révélateur dans l'évolution du cinéaste. Pour tout dire, je n'aime pas d'un amour égal tous les films de Lefebvre. Je l'ai déjà écrit en 1968 alors que sa production était peu abondante. Je ne renie pas l'essentiel de mes propos d'alors. Je crois avoir vu dans ses premiers films à la fois les défauts et les promesses qu'ils contenaient. Défauts et qualités qu'on retrouve presque identiques dix ans plus tard — à cette différence près que Lefebvre a fait en sorte que certains signes qui pouvaient alors passer pour des défauts deviennent des qualités. *Les dernières fiançailles* en fournit la preuve en même temps qu'il définit la *manière* qui convient le mieux à son réalisateur. (Je n'en dirais pas autant des deux autres films présentés à la Cinémathèque à la même occasion.)

Après avoir occupé le haut du pavé pendant la dernière décennie au point d'avoir fait frémir certains gouvernements et d'avoir contribué en quelque sorte à la coalition des forces réactionnaires à travers le monde qui se sentaient menacés dans leurs intérêts immédiats, la jeunesse est de moins en moins à la mode, elle cède progressivement du terrain aux bataillons des *junior executives*, plus soucieux de s'assurer une place au soleil que de lutter pour des idéaux qu'ils savent irréalisables dans l'immédiat. Enfants d'abord chéris, puis haïs, du capitalisme satisfait de l'après-guerre, habitués à obtenir rapidement satisfaction et à ne pas se soucier du lendemain, ces générations fleuries et mal armées n'ont jamais eu à livrer un combat de chaque jour pour assurer leur survie: on leur a même fait croire que la société pouvait aisément s'accommoder de leurs velléités romantiques. Le rêve fut de courte durée; le réveil, désagréable.

Certes, ce raz-de-marée sociologique a contribué par une large part à renouveler la thématique propre au cinéma, en même temps qu'il influa sur le processus même de fabrication de films, durant la dernière décennie; mais on n'est pas sans observer aujourd'hui une résorption de ce mythe de la jeunesse au cinéma ainsi qu'un retour à la manière des *classiques* — s'accompagnant d'une réapparition en force de l'âge moyen, de ses problèmes et de sa philosophie.

L'atomisation du public en auditoires spécialisés, conséquence naturelle de ce reflux, témoigne à sa façon du phénomène de la relégation du mythe dans un ghetto inoffensif, aux

cellules innombrables, hanté par les seuls tenants d'une *mystique* parfaitement contrôlée, atrophiée, récupérée. Ce retour des choses, injuste mais impitoyablement *logique*, transparaît dans l'évolution du cinéma récent. Et le cinéma québécois n'échappe pas au mouvement général: il y adhère même rigoureusement.

En effet, plusieurs de nos cinéastes ont instinctivement réorienté leur regard pour s'intéresser davantage à l'homme de quarante ans qu'aux jeunes de dix-huit à vingt-cinq ans. Toujours en marge, Lefebvre a choisi, quant à lui, d'allonger démesurément son tir pour s'intéresser, dans *Les dernières fiançailles*, à l'univers des vieillards. La difficulté était de taille d'arriver à intéresser des cinéphiles à ces *marginiaux* que sont les vieillards. Au total, Lefebvre a gagné son pari.

Fondé sur un scénario un peu mince, *Les dernières fiançailles* n'est pas exempt de défauts, mais il est bien construit, en trois parties nettement repérables (la dernière constituant un bref épilogue qui ressemble passablement à une porte de sortie), et il se distingue essentiellement par son rythme, fort bien senti et maîtrisé, accordé à l'évolution du sujet. Comme le film est constitué de longs plans (fixes ou plans-séquences) la maîtrise de ce rythme est due tout autant au travail effectué au niveau du tournage même qu'à celui qui a été fait au niveau du montage. En effet, l'écueil qui guette un cinéaste qui choisit de tourner de longs plans (peu importe que ce soit selon les techniques conventionnelles ou selon les nouvelles techniques du direct) c'est de commettre des erreurs de rythme au moment du tournage, erreurs qu'il est pour ainsi dire impossible à rattraper lors du montage lui-même et qui placent le film futur dans une position délicate. Lefebvre a mis du temps à maîtriser cette notion de rythme — ses premiers films, notamment, en souffrent — mais, ironie du sort, c'est précisément par cette maîtrise affirmée au niveau du rythme que se distingue, à la manière d'une œuvre musicale, *Les dernières fiançailles*.

Il serait utile d'apporter certaines précisions quant aux termes employés et qui pourraient mieux définir la manière de tourner de Lefebvre. On emploie souvent à son propos le terme *plan-séquence*, ce qui ne correspond pas toujours à l'exacte réalité. Si l'on accepte la définition classique du plan voulant que celui-ci soit constitué des images résultant d'une prise de vues effectuée sans interruption, ainsi que celle de la séquence voulant que celle-ci soit constituée d'un ensemble de plans concernant une même action dramatique, il convient alors de distinguer dans cette optique les notions de plan fixe et de plan-séquence. Un plan fixe suppose une prise de vue au cours de laquelle ni l'objectif ni la caméra ne sont déplacés, et il est entendu que ce plan peut être plus ou moins long; au contraire, ou plus encore, un plan-séquence suppose une prise de vues combinant précisément plusieurs mouvements d'objectif et/ou de caméra et constituant à elle seule une séquence, c'est-à-dire réunissant plusieurs scènes au sein d'une même action dramatique. En d'autres termes, on confond généralement le plan fixe long et le plan-séquence, alors qu'ils désignent deux réalités distinctes, ne serait-ce que dans l'optique oppositionnelle fixité/mobilité (non quant à l'action filmée qui peut être mouvementée dans un cas comme dans l'autre, mais quant au travail effectué au niveau de la caméra/

objectif). Dans la plupart des cas, le long plan fixe s'apparente davantage au théâtre traditionnel; tandis que le plan-séquence est typiquement cinématographique. Cette mise au point s'imposait pour bien faire comprendre que Lefebvre pratique davantage, en définitive, le plan fixe (généralement très long) que le véritable plan-séquence.

Les dernières fiançailles est donc composé de trois parties aisément repérables. La première, axée sur les gestes quotidiens du couple Armand et Rose Tremblay, emprunte la forme d'un réalisme descriptif que Lefebvre se défend pourtant de pratiquer. Comme il n'y est pas très à l'aise, cette première partie contient les moments les plus faibles du film et, au début, elle laisse même craindre le pire: les comédiens y ont un comportement et des gestes mal accordés à leurs personnages supposément octogénaires ou presque (ce trait est vérifiable dans la séquence du potager notamment); le réalisme descriptif fait que le premier temps de ce film reste à la surface des choses et des événements et que, schématisé, il ne parvienne pas à exprimer l'inexprimable, c'est-à-dire ce courant de tendresse profonde qui devrait passer entre ces deux vieillards. Cependant, le rythme voulu s'impose progressivement avec force, reléguant au second plan le malaise éprouvé devant certaines maladresses de départ. D'une durée sensiblement égale à la première et, comme elle, s'ouvrant sur un lever de soleil, mais sur un ton plus grave où les deux vieux ressentent plus que jamais le besoin de dialoguer devant la probabilité d'une mort prochaine, la deuxième partie s'impose avec plus de force encore, dans la mesure même où le film décolle alors de ce réalisme descriptif (que je nomme ainsi faute de mieux). Quant à la troisième partie, quelque peu hors du contexte mais trop belle pour être kitsch, elle se situe ouvertement dans les *hautes sphères*. Tout en reconnaissant la beauté de ce vol plané, on pourrait valablement contester sa raison d'être.

En effet, ce bref épilogue où deux anges viennent, dans une lumière radieuse, donner la main aux deux vieillards pour les conduire au Paradis, tout en étant fort beau, est un piège. Il opère une singulière récupération idéologique de tout ce qui a précédé. Les deux premières parties ont une valeur de constat quant aux rapports de tendresse établis entre ces vieux et quant au climat de solitude vide et de survie quasi inutile (même enrobée de fleurs bleues) qui guettent ces *marginiaux* du monde moderne: qu'ils vivent à la campagne au sein d'une nature apprivoisée ou, plus tristement, au cœur d'une ville agressive et peu faite pour calmer leur angoisse, cela ne change rien au problème fondamental de la vieillesse. Si Lefebvre avait clos son film immédiatement après la terrible réplique concernant les caresses désormais interdites (i.e. sur le plan de la maison vue de l'extérieur au lever du soleil, établissant un rapport de symétrie parfaite avec le tout début), il lui aurait donné une signification non équivoque. Or, ce bref épilogue, en voulant traduire la vision des vieux d'une manière qui leur serait subjective, de l'intérieur, vient diluer totalement cette signification. C'est comme si Lefebvre, en dernier ressort, se déchargeait soudain sur ses personnages de tout le film qu'il avait jusque-là assumé.

Cette dernière remarque n'altère pas les qualités essentielles, plastiques et rythmiques, de ce beau film qui devrait attirer un public nombreux, dont il serait intéressant d'étudier la composition.