

## L'originalité du cinéma québécois Une quête hors du fictionnel

Paul Warren

Numéro 86, été 1992

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/44845ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Publications Québec français

### ISSN

0316-2052 (imprimé)

1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Warren, P. (1992). L'originalité du cinéma québécois : une quête hors du fictionnel. *Québec français*, (86), 106–108.

# CINÉMA

## L'ORIGINALITÉ DU CINÉMA QUÉBÉCOIS : UNE QUÊTE HORS DU FICTIONNEL

Pierre Perrault et Norman McLaren. Sans doute les deux artistes les plus prestigieux de notre cinématographie nationale. Il y a trente ans, au départ de la Révolution tranquille et de l'expression de notre identité, les images documentaires de Perrault et les dessins animés de McLaren ont contribué de façon exemplaire à révéler à l'étranger notre parlure particulière et notre créativité. Or, ces deux cinéastes montréalais, le francophone pure laine et l'anglophone d'origine écossaise, ont élaboré leurs films respectifs, dans le même organisme, l'Office national du film, pendant près de quatre décennies, sans se rencontrer véritablement, perpétuant cinématographiquement nos deux solitudes.

Pourtant, à les regarder à deux fois en tant que genres, le film documentaire et le cartoon ne sont pas si loin l'un de l'autre. Ils ont en commun, et ce n'est pas peu, de se situer en dehors du cinéma de fiction. On les présentait autrefois, sur les écrans

**Le cinéma de fiction s'est exercé depuis ses origines à récupérer les techniques d'animation du dessin animé et le vérisme du documentaire. Résultat : les films d'aujourd'hui en arrivent à donner une telle impression de réalité que le spectateur ne sait plus s'il a affaire à des documents réels ou à une mise en scène fictive. Le cinéma québécois n'a jamais vraiment participé à cette stratégie de la récupération. Cette article tente d'en découvrir les raisons.**

commerciaux, l'un après l'autre, juste avant le grand film tant attendu, comme des hors-d'oeuvre en hors champ du fictionnel. Et si ce type d'avant-programme n'existe plus depuis les années cinquante, c'est peut-être bien que le cinéma fictionnel a voulu contre-attaquer la télévision qui venait d'entrer en scène et

qui s'est mise, dès le départ, à profusion et à peu de frais, à documentariser et à « cartooniser » sur son petit écran. Le cinéma de fiction qui, depuis le muet, s'alimentait au documentaire et au dessin animé (*Zelig*, *JFK* et *les Amants du Pont-Neuf*, d'une part ; *Roger Rabbit* et *Volere volare*, d'autre part, sont des films révélateurs d'une longue tradition de récupération), a fait un pied de nez à la télévision et un clin-d'oeil au téléspectateur en dévorant ses deux petits frères pauvres et en occupant tout l'espace et le temps du grand écran.

### Fiction et documentaire

C'est un fait historique que le cinéma de fiction, dont l'objectif premier est de donner l'impression de réalité en animant des images, a toujours tenté de récupérer le documentaire et le dessin animé. On a vite compris que le non-acteur impliqué dans sa vie réelle donnait de la crédibilité au jeu de l'acteur professionnel et que



l'animation par le dessin décuplait le mouvement de la séquence. Fritz Lang, pour son film *M le Maudit* (1931), qui ne lui a pas nui dans son projet d'entrer à Hollywood, a engagé de véritables gangsters pour opérer aux côtés de ses acteurs, ce qui d'ailleurs a perturbé son tournage, la police de Berlin ayant fait irruption à quelques reprises sur la plateau. Murnau, dans son film *Nosferatu* (1922), a utilisé le dessin animé pour exprimer le télescopage du temps aux abords du château de Nosferatu et, plus loin, dans une autre séquence, l'agilité surnaturelle du vampire.

Il faut dire que cette mainmise du fictionnel sur tout le filmique est facilitée et confortée par les documentaristes en mal de fiction et les cinéastes fictionnalisant du dessin animé. Les premiers (la grande majorité des documentaristes) font du documentaire avec un œil sur le fictionnel, se disant à eux-mêmes que cette petite porte sur le cinéma leur donnera un jour accès aux grands studios de l'industrie. Les documentaires qu'ils fabriquent sont souvent contaminés par les films de fiction qu'ils anticipent en secret et, inversement, quand ils ont réussi à pénétrer dans les liges majeures du cinéma, les films de fiction qu'ils réalisent se ressentent de l'approche vériste qui présidait à la mise en place de leurs documentaires. En conséquence, ce documentarisme en mutation vers le fictionnel travaille tout au long de son processus filmique au renforcement de l'impression de réalité qui est au cœur de la fiction cinématographique. Quant aux seconds (la majorité des cinéastes du dessin animé, ceux surtout dans la mouvance de Walt Disney), ils n'ont pas à attendre que s'ouvrent pour eux les grandes portes du cinéma des stars, les dessins qu'ils forment, ils ont tendance à les animer et à les monter selon les patterns de base du cinéma de fiction classique, lesquels secrètent

obligatoirement la progression linéaire de l'histoire fictive : le battement duel du champ/contrechamp, le *reaction shot* de faire-valoir, le montage parallèle, le retour en arrière, la musique comme renforcement du suspense. À telle enseigne que la plupart des cartoons qui nous étaient présentés avant le grand film, et cela jusqu'à l'arrivée de la télévision, devenaient, d'une certaine façon, une véritable grammaire du langage cinématographique conventionnel. Dès lors, nous étions assénées à l'état brut, sans que cela ne porte à conséquence, les techniques majeures que le film de fiction qui suivait se chargeait de nous refiler en douce, sous le couvert de l'émotion générée par une histoire « vraie », mettant en scène et en vedette de vrais personnages.

#### McClaren et Perrault

Les films de Perrault et ceux de McLaren sont irrécupérables. Perrault ne fait que du documentaire et McLaren n'a jamais fait que de l'animation. L'un et l'autre sont radicalement en dehors du fictionnel et, partant, leur cinéma ne mouillent pas à l'impression de réalité. Tous les deux prennent leur source créatrice chez les grands cinéastes russes du temps du muet. Dans les années vingt, en Russie, le cinéma était un art en liberté et toutes les audaces étaient possibles. Cela a duré quelques années (heureuses années dans lesquelles les artistes véritables ne cessent de se ressourcer), jusqu'au moment où Staline, se prenant tout-à-coup pour le maître absolu du 7<sup>e</sup> art, s'est activé à installer l'industrie soviétique du film sur les rails de la linéarité surveillée du réalisme socialiste.

Perrault s'est inspiré du documentariste Dziga Vertov qui cherchait sous l'image à découvrir le sens du quotidien, qui tenait la fiction, singulièrement la fiction hollywoodienne, comme un leurre et une mystification, qui utilisait la ca-

méra à la fois pour un microscope et un télescope, qui donnait à ses cameramen, ses « kinoks » (kino-oko : ciné-œil), la mission impossible de « monter, comme il l'écrit dans ses manifestes, au sommet des plus hautes montagnes, de descendre au fond des mers, de se glisser partout dans tous les points chauds de la terre ». Perrault, sans le moindre doute, est dans la mouvance de Vertov. J'ai revu son film *la Bête lumineuse*, un film que je n'ai pas compris quand je l'ai vu pour la première fois, il y a dix ans, et que, sans doute à cause d'un blocage puritain, j'ai critiqué injustement dans les pages de *Québec français*. À la vérité, il s'agit d'une œuvre puissante, peut-être le chef-d'œuvre de Perrault, où la caméra et le magnétophone travaillent leur matériau à bras-le-corps pour lui faire rendre l'âme, pour que le comportement de l'homme réel et sa parlure, évitant les pièges du fictionnel, fassent surgir, comme fleur de la tige, la poésie.

McLaren, avant de s'installer au Québec pour y produire, jusqu'à sa mort survenue en 1987, le meilleur de son œuvre, s'est exercé au cinéma d'animation, en Angleterre, pendant toutes les années trente. C'est pendant cette période d'apprentissage que McLaren a subi l'influence d'Eisenstein. Il découvrait chez le grand cinéaste russe, au-delà des histoires à personnage qu'il mettait en scène, un travail de création picturale exceptionnelle et qui débordait le cadre de la fiction. C'est ce débordement en dehors du fictionnel qui séduisait McLaren et qu'il retrouvait à l'état pur chez Len Lye et Fischinger. Pour s'y faire la main et, peut-être, pour éviter la contamination de la fiction, il entreprit d'inscrire directement sur la pellicule ses formes et ses dessins, une entreprise d'écriture pelliculaire qui se fera plus complexe et surréaliste, au fur et à mesure que le son et la couleur affineront leurs techniques.

Avec Perrault et McLaren, nous som-

# MIEUX LIRE MIEUX ÉCRIRE MIEUX COMMUNIQUER

## UN VADE MECUM

### Figures et jeux de mots

Richard Arcand

29.95

- Pour augmenter sa capacité d'expression
- Pour une meilleure maîtrise de sa langue
- Pour apprendre à jouer avec les mots

## UN MANUEL

### 20 grands auteurs pour découvrir la nouvelle

Vital Gadbois,  
Michel Paquin  
et Roger Reny

21.95

- Pour stimuler le goût de la lecture
- Pour une meilleure compréhension des textes littéraires
- Pour aborder la création

## UN CAHIER D'EXERCICES NOUVEAUTÉ

### Consulter pour Apprendre

Paul Beaudoin

11.95

- Pour mieux tirer parti de ses dictionnaires de langue
- Pour maîtriser bon nombre de difficultés linguistiques

corrigé disponible

## BON DE COMMANDE

Veillez me faire parvenir \_\_\_\_\_exemplaire(s) de \_\_\_\_\_

Nom: \_\_\_\_\_

Adresse: \_\_\_\_\_

Ville, Prov.: \_\_\_\_\_ Code postal: \_\_\_\_\_

Tél.: \_\_\_\_\_

Les Éditions La Lignée

C.P. 389

Beloeil (Québec)

Tél. et téléc.: (514) 467-6641

catalogue disponible sur demande

mes en pleine authenticité cinématographique. D'un côté la réalité sans fard ; de l'autre, le mouvement pur. Pour Perrault, c'est la vérité du geste et de l'expression, le grain de la voix et l'originalité de la parlure qui se laissent d'elles-mêmes enregistrer par la caméra et le magnétophone, sans personnages, sans décor, sans l'artifice des lumières et des couleurs savamment disposées. Pour McLaren, ce sont, entre autres stratégies esthétiques, les formes, les motifs, les couleurs et les sons musicaux qui sont peints ou gravés sur le support filmique, par la main de l'artiste, photogramme par photogramme, directement, sans l'intermédiaire de la représentation photographique, sans caméra. Perrault fait du cinéma en laissant le monde dont il intuitionne la richesse et l'authenticité intervenir lui-même devant la caméra ; McLaren fait du cinéma en intervenant manuellement, de manière exclusive, radicale et absolue, à toutes les phases du processus créateur. L'un et l'autre, par des voies opposées, se situent aux antipodes de la fiction cinématographique, cete fiction qui joue à « Flaubert qui fait comme s'il n'y était pas » en intervenant partout, du synopsis à la copie finale, tout en donnant l'impression de ne jamais se rendre coupable de quelque intervention que ce soit.

Si notre cinéma québécois de fiction est si peu fictionnel, s'il lui arrive si rarement de donner aux spectateurs cette merveilleuse et reposante impression de réalité qui leur fait oublier qu'ils sont au cinéma, si les films de nos meilleurs réalisateurs, les Arcand, Lefebvre, Leduc, Forcier, Bouvier... sont à ce point marqués par la parlure du monde ordinaire, à ce point libertaires, elliptiques, cahoteux, pleins de trous, c'est peut-être bien que nous sommes, cinématographiquement, sous l'influence et l'éclairage de nos deux plus grands cinéastes, Pierre Perrault et Norman McLaren. Et il est bienfaisant pour nous et le 7<sup>e</sup> art qu'il en soit ainsi.

L  
A  
N  
G  
U  
E  
  
E  
T  
  
S  
T  
Y  
L  
E

L  
E  
C  
T  
U  
R  
E  
  
G  
U  
I  
D  
É  
E

C  
O  
N  
S  
O  
L  
I  
D  
A  
T  
I  
O  
N  
  
D  
E  
S  
  
A  
C  
Q  
U  
I  
S