

## **Au pays sans bon sens de Gilles Groulx** *Gilles Groulx : le coffret*

André Lavoie

---

Volume 20, Number 3, Summer 2002

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33314ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Association des cinémas parallèles du Québec

**ISSN**

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this review**

Lavoie, A. (2002). Review of [Au pays sans bon sens de Gilles Groulx / *Gilles Groulx : le coffret*]. *Ciné-Bulles*, 20(3), 38–41.

# Au pays sans bon sens de Gilles Groulx

PAR  
ANDRÉ LAVOIE

D Pierre Falardeau y voit une profonde dichotomie mais, en scrutant la chose d'un peu plus près, cela n'a rien d'incongru: dans le documentaire-portrait **Voir Gilles Groulx** de Denis Chouinard, il affirme admirer à la fois Pierre Perrault et Gilles Groulx, deux cinéastes qu'il juge radicalement différents à bien des égards. Si dissemblables? Si opposés?

Il est vrai que Pierre Perrault fut de tout temps le chantre du nationalisme lyrique avec beaucoup d'ambiguïté, ayant réussi à mener une carrière sans trop de tapage dans l'antre du rêve fédéraliste canadien, l'Office national du film du Canada (ONF). De son côté, dans les mêmes corridors blafards, Gilles Groulx ruait dans les brancards, faisait rager ses producteurs, entretenait des rapports parfois explosifs avec certains de ses collègues et donnait la frousse à des politiciens qui ne voulaient pas indisposer le voisin américain (la triste explication du retrait des images photographiques de Cuba dans **Voir Miami** en 1963) ou éveiller les consciences face à l'exploitation (l'interdit de **24 Heures ou plus...** pendant cinq ans).

Pourtant, il y a bien une chose, fondamentale, qui rapproche ces deux réalisateurs: ce bel anachronisme (mais pour combien de temps?) typiquement canadien qu'est l'ONF, une boîte qui, peu importe ce que l'on en pense et en dit, a favorisé l'émergence de films qui ne se seraient jamais faits nulle part ailleurs, ici ET à l'étranger. À l'époque, une institution aux allures socialistes dans un système ouvertement capitaliste en faisait sourire (ou pleurer!) plus d'un et le mandat initial («Faire connaître le Canada aux Canadiens et à l'étranger») était souvent détourné au profit d'une connaissance plus profonde des états d'âme du nationalisme québécois... Ce sont dans ces formidables fissures de la carapace onéfiennne que des gens tels que Perrault et Groulx se sont infiltrés.

Affirmer que Gilles Groulx est une «création», une «créature», voire un «pur produit» de l'ONF comme le souligne haut et fort Denys Arcand à Denis Chouinard aux fins de son portrait, cela semblera à plusieurs une hérésie, et pourtant... Le constat n'a rien de farfelu ni d'hérétique, car son passage aussi court que bruyant aux Cinéastes Associés dans les années 1960, toujours décrit par Arcand, montre bien que, dans l'univers de la commande alimentaire, du travail sous pression et du filmage à la chaîne, Groulx était comme un poisson hors de l'eau. Même chose pour Pierre Perrault: nul besoin d'être fin psychologue pour comprendre qu'il n'y avait qu'à l'ONF que le réalisateur de **Cornouailles** pouvait mener à terme et surtout à son rythme un cinéma documentaire pas encore totalement soumis à la tyrannie du 52 minutes, ce qui n'est plus le cas maintenant. Et n'oublions pas leurs associations respectives avec de créatifs et sympathiques délinquants de l'image et du son, Michel Brault, Bernard Gosselin et Marcel Carrière par exemple, qui ont largement contribué à leur mise au monde cinématographique; des films comme **les Raquetteurs** ou **Pour la suite du monde** leur doivent beaucoup. Ces collaborations aussi fructueuses n'étaient possibles qu'à l'ONF et il ne faudra jamais perdre de vue leur apport essentiel à la réussite de quelques-uns de leurs plus grands films, une donnée que l'on a tendance à négliger, surtout chez Pierre Perrault.

La ligne de démarcation entre le poète et le révolté se situe dans leurs moyens proposés pour libérer l'homme québécois de son aliénation, de sa soumission culturelle, de sa petitesse congénitale. Le premier voit le salut du peuple dans la célébration de sa «québécoïté», dans une sorte de retour aux sources, aux origines, surtout françaises (d'où la haine de Perrault à l'égard du

Filmographie  
de Gilles Groulx:

- 1958: **les Raquetteurs**  
coréalisé avec  
Michel Brault (cm)
- 1959: **Normétal** (cm)
- 1960: **la France sur un  
caillou** coréalisé  
avec Claude  
Fournier (cm)
- 1961: **Golden Gloves** (cm)
- 1963: **Voir Miami** (cm)
- 1964: **le Chat dans le sac**
- 1965: **Un jeu si simple**  
(cm)
- 1967: **Québec...?**  
coréalisé avec  
Gérald Godin (cm)
- 1967: **Où êtes-vous donc?**
- 1969: **Entre tu et vous**
- 1973: **Place de l'équation**  
(cm)
- 1976: **24 Heures ou  
plus...**
- 1977: **Première question  
sur le bonheur**
- 1982: **Au pays de Zom**





Barbara Ulrich dans  
**le Chat dans le sac**  
(Photo: Marcel Carrière –  
Collection Cinémathèque  
québécoise)

cinéma américain) tandis que le second propose ouvertement une grille marxiste comme manuel de solutions, appliquée de manière radicale, jamais ampoulée ou métaphorique. Groulx s'exprime en termes clairs: «On a dit que je n'avais pas respecté mon projet initial, et qu'au lieu de faire un film (**24 Heures ou plus...**) qui déboucherait sur l'espoir j'en ai fait un qui préconise la destruction du système capitaliste. Mais pour moi, détruire le système, c'est ça l'espoir. Et je ne joue pas ici sur les mots<sup>1</sup>.»

C'est dans cette petite phrase que l'écart entre les deux fleurons de l'ONF se creuse: l'un aime jouer avec et sur les mots, l'autre n'aime pas prendre de détours. Cette franchise explique en partie, selon Jean Pierre Lefebvre, cinéaste et producteur qui n'a trempé que timidement dans les eaux troubles de l'ONF, les aléas et les prises de becs de Groulx avec les fonctionnaires de l'institution. Lefebvre ne s'explique pas le peu de rayonnement de celui-ci en comparaison de Pierre Perrault. L'engagement de Groulx «se nourrissait des grands courants idéologiques de gauche qui pour la plupart rejetaient le concept et la réalité du nationalisme. Serait-ce là une explication parmi tant d'autres de l'éclipse de [son] œuvre<sup>2</sup>?»

### Poser la question...

Cette éclipse est bien sûr aussi liée à ses démêlés, largement documentés, avec l'ONF et le travail de sape — ou de boucherie! — effectué sur bon nombre de ses films. Des coupures draconiennes sur **Normétal** à la censure de **24 Heures ou plus...** en passant par sa sortie confidentielle et celle d'**Au pays de Zom**, les récriminations de Groulx sont aussi nombreuses que légitimes, mais sa ténacité à demeurer à l'ONF et à continuer de tourner des «maudites images [qui...] appartiennent au gouvernement<sup>3</sup>» peuvent sembler, pour l'observateur extérieur, d'un véritable masochisme.

1. PERRAULT, Luc et TADROS, Jean-Pierre, «Gilles Groulx et l'affaire **24 Heures ou plus...**», *Cinéma Québec*, vol. 11 n° 5, janvier-février 1973. Citation tirée de *l'Œuvre de Gilles Groulx 1969-1973*, Montréal, ONF, 2002, La collection Mémoire, p. 26.
2. LEFEBVRE, Jean Pierre, «Lettre ouverte à Gilles Groulx», *l'Œuvre de Gilles Groulx 1969-1973*, Montréal, ONF, 2002, La collection Mémoire, p. 58.
3. *Ibid.*, p. 58.

«Les films directs dans les années 1960 accentuent la relation d'étrangeté des Québécois à leur propre environnement: **les Raquetteurs** (1958), **Voir Miami** (1963), **Pour la suite du monde** (1963), mettent chacun à leur manière l'accent sur l'aliénation: du regard, des habitudes, de l'Histoire. Le "direct" dans ces films met en évidence les contradictions inhérentes à la société politique québécoise et dévoile parfois violemment l'opposition entre l'image réelle et l'image désirée.

«Il rejoint alors les exigences de la conscience nationale montante et s'éloigne de l'image-miroir de la télévision, plus séductrice, plus lénifiante aussi. Le "direct" provoque et accélère le désir d'indépendance, il amplifie les revendications canadiennes-françaises dans l'affirmation d'une originalité créatrice qui veut annoncer et sanctionner l'autonomie politique.  
!...!

«Le cinéma direct est né de l'impossibilité dans laquelle on se trouvait il y a un peu plus de vingt ans de faire ici le même cinéma que dans le reste du monde capitaliste occidental. Le "direct" est né d'une nécessité: le manque d'argent, le manque d'infrastructure, le manque de moyens en somme. Il était impossible au Québec de faire des films américains. Le détour par le direct a permis la naissance d'un cinéma à la mesure du contexte social et politique du pays en liaison étroite avec la reconstitution de son imaginaire et avec le souci particulier de l'affirmation de soi.»  
(LAFOND, Jean-Daniel, «Le choc du réel», *Dérives*, n° 52, 1986, p. 30-37)





Georges Dor dans *Où êtes-vous donc?*  
(Photo: Jacques Kasma)

«Le cinéma de Gilles Groulx est un cinéma de résonance, d'échos. C'est un cinéma du mouvement où se croisent de multiples trajectoires. Des réseaux d'impressions se tissent. Le cinéaste parle ici de l'importance du collage, car avant tout il se dit monteur. Les images, les films s'imbriquent et semblent s'interpeller. Ils participent tous d'une même urgence. Les personnages, traités comme métaphore d'une condition sociale, politique, existentielle, deviennent les porte-parole de Gilles Groulx, ses porte-voix. Devant l'importance des réparties, souvent paradoxales, on remarque que ce cinéma repose sur un puissant travail de texte. Bien sûr, le texte participe au collage des idées, des impressions, des visions.» (GINGRAS, Nicole, «Trop c'est assez», *Parachute*, n° 79, juillet-août-septembre 1995, p. 45)

Car il y a quelque chose de profondément troublant à voir ce cinéaste s'accrocher à une institution qui ne cesse de le maintenir à distance telle une brebis galeuse; à cette époque, ce n'était visiblement que là qu'il pouvait exercer son «droit à la révolte et [son] devoir de révolution»<sup>4</sup>. De plus, à quel autre endroit aurait-il pu détourner un projet de documentaire sur l'hiver pour en faire l'une des œuvres-phares du cinéma québécois (*le Chat dans le sac*), ou encore un portrait de la chanson populaire et du phénomène yé-yé (*Où êtes-vous donc?*) pour devenir le «film de notre désespoir et de notre paresse à devenir des hommes responsables»<sup>5</sup>? Le grand talent de détournement de Gilles Groulx se retrouve aussi dans une œuvre comme *Golden Gloves*, où la lutte n'est finalement qu'un prétexte pour poser des questions qui vont au-delà du racisme et de la misère. Il «propose un regard exemplaire sur des hommes qui aspirent à dépasser leur condition. Le film devient même une métaphore d'un Québec en devenir qui cherche à s'affranchir de la domination dont il est victime»<sup>6</sup>.

Il est vrai aussi que, pour les détournements majeurs, Gilles Groulx n'avait pas son pareil, allant jusqu'à se servir de l'opéra, art aux fortes connotations bourgeoises, pour l'amener dans le champ miné du politique (*Au pays de Zom*), un virage qui bousculera ses plus irréductibles admirateurs. Connaissant mieux que personne non seulement le pouvoir des images mais leur force décuplée au stade du montage (Groulx fut monteur au service des nouvelles de Radio-Canada entre 1955 et 1957), il était conscient que le tournage n'est garant de rien. Sous l'œil d'un autre, *Un jeu si simple* n'aurait été qu'un film anecdotique sur le hockey et non sur son humanité derrière le

spectacle, sur la symbiose entre un peuple et son sport «national». Mais que Groulx décide de filmer une joute de hockey, une assemblée syndicale ou le travail des paysans mexicains (*Première question sur le bonheur*), et organise ces fragments de réel pour stimuler la réflexion, rien n'est fortuit, rien n'est laissé au hasard, le point de vue y est critique, politique, jamais retranché derrière la neutralité: «Pour moi, il n'y a pas plus d'objectivité de la part de ceux qui prétendent à l'objectivité, c'est juste une prétention de plus. Moi j'aime mieux dire qu'on ne se départit jamais des penchants de notre jugement et cela engage évidemment le citoyen, l'homme<sup>7</sup>.»

On pourra sans doute s'interroger sur les intentions réelles qui poussent maintenant l'ONF à faire amende honorable en lançant un magnifique coffret comprenant l'œuvre complète de Gilles Groulx. Vingt ans après *Au pays de Zom* en 1982, huit ans après son décès survenu en 1994 après une longue période d'isolement et de souffrances, l'institution, gardienne d'une bonne partie de la mémoire du cinéma québécois, redonne à l'œuvre de Groulx un second souffle. On y sent bien sûr une volonté d'expier quelques vieilles fautes de goût (en réintégrant, par exemple, les images de Cuba dans *Voir Miami*) et d'offrir enfin une vitrine prestigieuse à ce mal-aimé de l'ONF, contrairement à Pierre Perrault qui y régnait en souverain. Mais les frasques du «Lynx inquiet» (baptisé ainsi par Patrick Straram) continuent aussi de hanter les corridors de plus en plus désertiques de l'institution fédérale et traversent de part en part ce coffret-hommage, et tout particulièrement dans cette série de rares entretiens accordés par le réalisateur au fil des ans où il évoque les débuts du cinéma direct, l'engagement d'un cinéaste politique ou sa solitude en centre d'accueil. Dans une dernière entrevue accordée lors de la diffusion d'*Au pays de Zom* à Radio-Québec le 15 décembre 1983, il tiendra des propos aussi graves («La mort qu'on se donne est plus honorable que celle qu'on reçoit.») que contradictoires («Il n'y a aucun parti pris dans *24 Heures ou plus...*»).

4. DAUDELIN, Robert, «Cinéaste du moment zéro», *Cinéastes du Québec* n° 1, Gilles Groulx, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, 1969. Citation tirée de *L'Œuvre de Gilles Groulx 1958-1967*, Montréal, ONF, 2002, La collection Mémoire, p. 9.

5. *Ibid.*, p. 9.

6. DESJARDINS, Denis, «La liberté à tout prix», *L'Œuvre de Gilles Groulx 1958-1967*, Montréal, ONF, 2002, La collection Mémoire, p. 53.

7. LAFOND, Jean-Daniel, «Le choc du réel», *Dérives*, propos de Gilles Groulx, n° 52, 1986, p. 30.





Jacques Kasma et  
Gilles Groulx (Collection  
Cinémathèque québécoise)

Il suffit de revoir le portrait bouleversant de Richard Brouillette, **Trop c'est assez**, pour se convaincre que les honneurs sont venus trop tard dans la vie de Groulx. Ses batailles épiques, ses indignations perpétuelles, l'incompréhension ou le silence autour de ses derniers films avaient grandement miné son enthousiasme, ce qui se reflétait sur son rythme de travail, allant même jusqu'à tout remettre en question après la mise au rancart de **24 Heures ou plus...** Son terrible accident de voiture, le 22 janvier 1981, mettra un terme à ses rêves comme à sa carrière.

Comme Gilles Groulx était davantage pétri de justice sociale que de nationalisme lyrique, aimant plus la contestation que le consensus (il serait bien malheureux à notre époque...), il fut en son temps un formidable empêcheur de filmer en rond, maniant très mal la langue de bois. Et ce ne fut pas l'obtention du Prix Albert-Tessier, offert par le gouvernement du Québec en 1985 «pour son œuvre remarquable et l'exceptionnelle qualité de sa contribution au développement culturel de la collectivité québécoise» qui pouvait l'adoucir: «Je continue de me sentir à l'étranger au Québec. Je ne me suis senti d'ailleurs chez moi nulle part sauf, peut-être, en Corse. Eux ont compris qu'il n'y avait qu'une seule façon de s'en sortir... [...] Je suis orphelin de mon pays. Si j'avais eu le choix, j'aurais préféré naître partout ailleurs. Les Québécois sont des peureux, des lâches... Moi je peux dire ce que je pense vraiment parce que je n'ai rien.... Je n'ai donc rien à perdre<sup>8</sup>.»

Gilles Groulx n'avait sûrement rien à perdre, mais nous aurons tout à gagner à nous replonger dans son œuvre pour en redécouvrir les impertinences et les audaces, le regard critique et le constat amer sur un peuple timoré, que les prétentions internationales du courant Québec Inc. n'ont transformé qu'en surface. Ce coffret, la somme exhaustive de sa filmographie (on y retrouve même son tout premier film, **les Héritiers**, tourné en 1955), accordera peut-être une nouvelle vie aux films de Gilles Groulx et une meilleure compréhension de son engagement politique et social. Mais ce souhait pour l'avenir ressemble à «un suspense car son dévouement dépend de nous tous»<sup>9</sup>. ■

*«Il m'est apparu que dans l'ensemble nos films parlent énormément; on a l'impression d'être au téléphone et j'ai été agacé de voir ce panorama de films bavards. Le cinéma n'a pas besoin d'être bavard pour exprimer. C'est tout simplement qu'il y a eu cette tendance de faire parler, peut-être par manque d'esprit critique vis-à-vis de soi-même. Les cinéastes en ont abusé et c'est extrêmement fatigant. [...]*

*«On considère que notre cinéma expose une image morose et satirique de la vie chez nous. Moi, je pense qu'un gouvernement bourgeois comme le nôtre est très heureux d'accueillir un grand cinéma de divertissement étranger, parce qu'il sait bien que s'il devait entreprendre sur le plan national des productions de cet ordre ça lui coûterait énormément cher et que finalement ce cinéma étranger divertit, distraie les gens.»*  
(EUVRARD, Janine, «Entretien avec Gilles Groulx», **La Revue du cinéma**, n° 349, avril 1980, p. 85-88)

8. LEMIEUX, Louis-Gilles, «Gilles Groulx, Prix du Québec: entre amertume et gros rouge», **Le Soleil**, 28 septembre 1985.  
9. Gilles Groulx, dans **24 Heures ou plus...**, séquence d'ouverture.