Document generated on 07/15/2025 8:30 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

L'image-temps au Québec, ou essai de « sainteté »

Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois : essai d'Étienne Beaulieu. L'Instant même, 171 p.

Sylvano Santini

Number 223, November–December 2008

URI: https://id.erudit.org/iderudit/16757ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Santini, S. (2008). L'image-temps au Québec, ou essai de « sainteté » / *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois : essai* d'Étienne Beaulieu. L'Instant même, 171 p. *Spirale*, (223), 8–9.

Tous droits réservés © Spirale, 2008

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

L'image-temps au Québec, ou essai de « sainteté »

SANG ET LUMIÈRE. LA COMMUNAUTÉ DU SACRÉ DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS : ESSAI d'Étienne Beaulieu
L'Instant même, 171 p.

par SYLVANO SANTINI

Si le cinéma a produit plusieurs images de lui-même à travers les objets qu'il représentait, un essai sur le cinéma ne pourrait-il pas en faire autant? On pourrait très bien, je crois, lire un essai comme on va au cinéma pour voir le cinéma plutôt que pour se faire raconter une histoire. La conséquence qui en découlerait serait peut-être aussi la même dans les deux cas, car si l'on convient que les images du cinéma d'auteur caractérisées très souvent par la mise en abyme n'attirent pas les foules, l'essai modelé sur cette même forme ne risquerait-il pas le même sort? Pourquoi lirait-on un essai qui ne montrerait rien d'autre que sa manière de mettre à l'ouvrage un objet? Parfaite ineptie, s'il en est une? Mais peut-être que les choses peuvent se passer autrement, comme dans les grands succès cinématographiques qui, en montrant le cinéma et en racontant une histoire à la fois, comblent simultanément les cinéphiles et les sièges d'une salle. Voilà le chemin un peu complexe que tente de suivre délibérément l'ouvrage d'Étienne Beaulieu en développant le récit de son objet selon le mouvement qui le travaille, ce qui, par le fait même, donne forme à son essai.

À première vue, Beaulieu veut raconter une nouvelle histoire du cinéma québécois, en ne prétendant ni corriger les lacunes des histoires qui le précèdent, ni forger un nouveau corpus qui rétablirait, par exemple, des cinéastes ou des œuvres injustement oubliés. Le ton n'est pas ouvertement polémique, quoique la dimension philosophique de sa perception du cinéma d'ici risque d'impatienter ou de laisser perplexes les esprits qui y sont peu enclins. Il essaie plutôt de raconter une histoire bien particulière du cinéma québécois. Peut-être conviendrait-il mieux ici de parler d'une généalogie du cinéma au Québec, car il ne tente pas d'embrasser l'évolution du cinéma québécois dans son ensemble, en contextualisant de manière chronologique la galerie d'artisans, de producteurs, de spectateurs, de salles, etc., mais plutôt de retracer le cheminement de la naissance du cinéma à lui-même ici au Québec, tentative qui pourrait se résumer dans ce titre improbable « Avènement de l'essence du cinéma dans la cinématographie québécoise ». Pour ce faire, il emprunte deux discours, un premier, philosophique, sur la nature des images cinématographiques de Gilles Deleuze et un second, historico-critique, sur le cinéma québécois, discours qui en a façonné la mémoire. À proprement parler, Beaulieu n'invente rien, mais il agence ces deux discours de manière abductive, pour dégager un peu d'Être d'un étant. Et, de ce fait, son essai est un montage, un montage de la mémoire, c'est-à-dire aussi, en suivant Deleuze avec lui, des images et du temps.

Cinéma du sang, cinéma de lumière

L'essai de Beaulieu part d'un lieu commun sur le cinéma québécois qu'il a choisi toutefois d'énoncer sous la forme interrogative, comme s'il voulait montrer d'emblée qu'il ne s'agissait pas d'une fatalité : « comment meurt-on dans le cinéma québécois ? » Et sa réponse est aussi évidente que son observation : on meurt en groupe, en communauté. La question et la réponse auraient très bien pu servir de conclusion à un ouvrage rétrospectif sur le cinéma québécois, une conclusion dont l'évidence représenterait en grand partie le critère de vérité. Mais chez Beaulieu, c'est tout le contraire : en répondant dès les premières pages à cette question, on comprend qu'il s'agit non pas de l'annonce de sa conclusion, de l'anticipation de sa thèse, mais plutôt d'une rampe de lancement. C'est parce qu'on meurt tellement souvent en communauté dans le cinéma québécois que Beaulieu semble avoir voulu rechercher des films qui auraient essayé explicitement de se détourner de cette réalité et surtout montrer comment ces films changeaient, par le fait même, la nature des images cinématographiques.

Deux grands ensembles de films structurent ainsi le cinéma québécois chez Beaulieu : le cinéma sacré, celui du *« sang »*, cinéma terre à terre, de la violence symbolique, dans lequel le sens de la mort n'est rien d'autre qu'un sacrifice qui préserve la communauté telle qu'elle a toujours été fantasmée, et celui de la *« sainteté »*, cinéma d'ange et de *« lumière »*, dont la métaphore ne sert pas uniquement à signifier qu'on quitte l'enracinement communautaire, mais à indiquer que les films qui en font partie rejoignent quelque chose comme la substance de l'image cinématographique. Cette structure binaire du cinéma québécois est inspirée par la pensée de Deleuze sur le cinéma, scindée entre l'*« image-mouvement »*, le cinéma de l'action, de la perception qui se prolonge dans des réflexes sensorimoteurs et l'*« image-temps »*, cinéma qui fait percevoir directement le temps en suivant les multiples nappes coexistantes de la mémoire. Or, pour Deleuze, le cinéma aurait subi au cours de sa jeune histoire une crise de l'image-mouvement, crise liée entre autres au lien inextricable de l'argent et du temps, laquelle aurait été résolue par l'apparition du cinéma de l'image-temps, qui représente, pour le philosophe, la naissance des images à elles-mêmes au cinéma. Beaulieu répète à sa manière cette crise dans le cinéma québécois entre le cinéma du sacré et celui de la sainteté. Ce qui lui permet une nouvelle lecture des œuvres, un nouveau partage, qui, même si son propos s'appuie au départ sur la référence anthropologique de la violence triangulaire et mimétique, du sacrifice, tente de dépasser ce stade référentiel en insistant sur la dimension formelle des images. C'est là sans doute l'une des forces de cet essai, car, au-delà des nombreux préjugés et méconnaissances qui touchent des films comme *Aurore* ou les documentaires catholico-colonisateurs d'Albert Tessier, il parvient à nous convaincre de la puissance de certaines de leurs images qui cherchent toutes, de manière inconsciente, à s'approcher de l'essence de l'image cinématographique. La lecture de Beaulieu se profile alors de manière historique dans une première grande partie du livre, cherchant à retracer, dans les films d'ici, les grands moments de la naissance du cinéma à lui-même, c'est-à-dire du cinéma de l'image-temps. Ce cheminement part du cinéma des premiers temps, de la fondation de la communauté, pour s'attarder ensuite sur le cinéma du sacré où le sens de la communauté est conservé au prix d'un sacrifice jusqu'au cinéma de la sainteté dans lequel on échappe à la fois à l'enfermement communautaire et à la mort. Dans ce dernier cinéma, dont *Jésus de Montréal* de Denys Arcand préfigure l'avènement, le cinéma d'ici ne se détourne pas uniquement de son atavisme, mais trouve un accès, dans la forme même de ses images et de son montage, au cinéma en lui-même, à l'image-temps. À la suite de cette première grande partie qui forme les deux premiers chapitres de l'essai et qui aurait pu conclure l'ouvrage puisqu'il annonce quelque

chose en train de se faire, quelque chose à venir, Beaulieu semble faire fi de la cohérence chronologique dans le troisième chapitre en revenant dans le temps sur les œuvres de quelques cinéastes qui auraient utilisé à leur façon, dans leurs films, des images-temps. Il revient donc sur un cinéma de la sainteté dont l'avènement est annoncé par *Jésus de Montréal* d'Arcand mais qui, étrangement, vient avant celui-ci.

L'histoire non chronologique et la mémoire pure

On pourrait reprocher à l'essai de Beaulieu de manquer de logique. Il aurait très bien pu développer de manière chronologique l'apparition des images-temps dans le cinéma québécois d'hier à aujourd'hui, sans en briser la linéarité. Cela est peut-être dû à la nature même des chapitres dont certains proviennent d'articles qu'il a publiés antérieurement dans des revues. Mais ce serait conclure un peu vite, car Beaulieu aurait très bien pu arranger ces chapitres du début jusqu'à la fin de manière chronologique et linéaire, en plaçant *Jésus de Montréal* là où il devrait être, c'est-à-dire après les films de Perrault, de Groulx ou de Jutra. Or, c'est là que Beaulieu fond son essai avec son objet, car sa manière de revenir sur les films du passé, sa manière de les agencer avec les films du présent (dans sa conclusion, certaines images d'un film d'Albert Tessier côtoient, dans une sorte de présent du passé, celles que l'on retrouve dans des films de Forcier et d'Arcand) est un bel exemple d'image-temps, c'est-à-dire une manière de se promener et de structurer la mémoire des images du cinéma d'ici en en abandonnant toute logique chronologique.

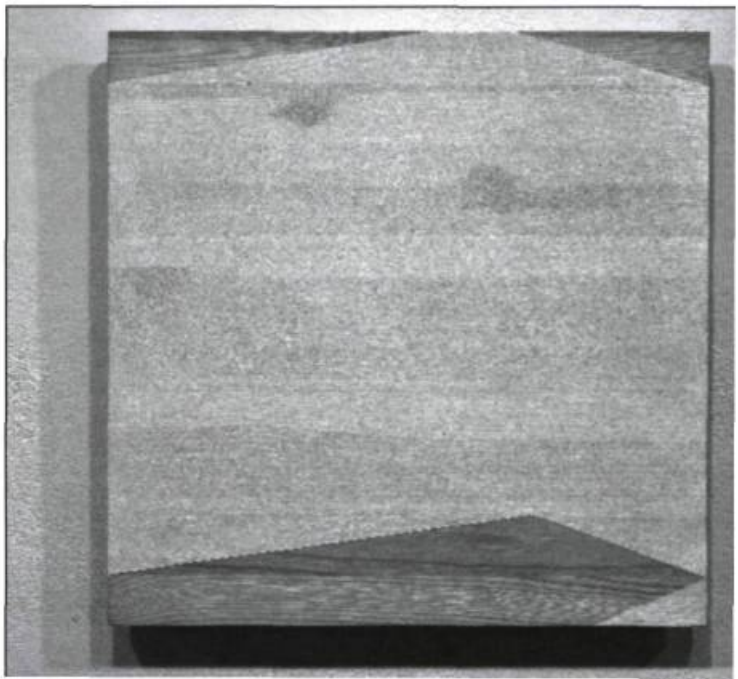
Deleuze a écrit ses deux gros livres sur le cinéma dans les années 1980, et malgré ce qu'il en a dit lui-même, on ne s'entend pas encore à savoir s'ils servent le cinéma ou la philosophie. Une chose est indéniable cependant, c'est que les ouvrages de Deleuze proposent quelque chose comme un devenir-Bergson du cinéma, un devenir-philosophique donc, malgré le fait que Bergson lui-même s'est ouvertement opposé au cinéma parce qu'il perpétuerait une fausse perception du mouvement qui remonterait aux fameux paradoxes de Zénon. Mais ce qui intéresse Deleuze dans le cinéma, c'est que celui-ci présenterait la structure de la mémoire telle que Bergson l'a pensée, et ce qui intéresse Deleuze dans la structure de la mémoire chez Bergson, c'est qu'elle est aussi du temps. Ce que le premier n'aurait pas su reconnaître au cinéma, mais qu'il aurait toutefois anticipé.

Se souvenir de faits, d'événements appartenant au passé nous met en rapport avec la mémoire et le temps, et nous indique, par prolongement, une manière de faire de l'histoire. Il y a plusieurs façons de se souvenir, rappelle Deleuze en suivant Bergson : soit on retourne dans le passé pour y retrouver, parmi les innombrables étendues mouvantes de faits et d'événements, ceux qu'on y cherchait pour les figer finalement dans une image cohérente, claire et distincte, soit on ne retrouve rien, ou encore, on fait coexister toutes sortes d'étendues de passé non localisables qui se conservent dans la mémoire, comme une rhapsodie de faits et d'événements qui ont eu lieu et qui ont, contre toute logique, un présent et un avenir. Cette troisième manière de cheminer dans la mémoire est valorisée par Deleuze; c'est la mémoire pure de Bergson, une sorte d'imagination libérée des lois de l'entendement, qui nous donnerait une vue directe du temps véritable, un temps hors de ses gonds, donc non linéaire, non chronologique. Les images cinématographiques auraient rencontré leur destin philosophique en montrant directement à l'écran ce dernier cheminement dans la mémoire, et donc en montrant directement le temps véritable, et non celui légiféré par les aiguilles d'une montre. Coincés dans l'écart entre actuel et virtuel, dans le présent du passé ou encore dans le futur du passé, les procédés narratifs et les techniques cinématographiques s'enfoncent, comme dans la mémoire, dans un événement pour le répéter, le fragmenter, le multiplier, forçant de la sorte des simultanéités, des coexistences, là où, en toute logique, il ne pourrait y en avoir. Cet effort, qui rend indiscernable le seuil entre le réel et l'imaginaire, le monde et sa fiction (ce qui arrive, ce qui est en train d'arriver ou, mieux, ce qui aurait pu arriver; ce qui revient et qui ne devrait pas revenir, etc.), indique que le cinéma représente sa puissance propre, qui est somme toute philosophique, puisqu'en se présentant lui-même, il montre directement le temps tel que Deleuze l'a conçu après Bergson.

Se fondre avec son objet

La différence qui sépare la première partie de l'essai de Beaulieu dans laquelle il retrace de manière linéaire l'avènement du cinéma de l'image-temps au Québec, depuis le cinéma des premiers temps jusqu'à *Jésus de Montréal*, et la seconde partie lorsqu'il revient à Perrault, Groulx, Jutra, etc. jusqu'à la conclusion, a quelque chose à voir avec une démonstration de la mémoire telle que la perçoit Deleuze. En effet, si tous les films dont parle Beaulieu dans la première partie s'enchaînent logiquement, sont localisables sur la ligne du temps chronologique, il n'en va pas tout à fait de même si l'on essaie d'enchaîner chronologiquement les deux parties. Car comment peut-on dire qu'un film annonce l'avènement de quelque chose qui est arrivé avant lui? Si la première partie annonce, en conclusion, l'avènement du cinéma de l'image-temps à partir de la brisure que constitue la proposition de *Jésus de Montréal*, comment peut-on justifier par la suite que le cinéma de l'image-temps, le cinéma de la sainteté, existe au Québec depuis les films de Perrault et de Jutra? Il faut ni plus ni moins une autre idée du temps pour y arriver.

C'est dans cette deuxième partie que Beaulieu ne respecte plus la chronologie. Les exemples qu'il a choisis sont trois « cas de figure parmi tant d'autres », comme si tout à coup, il avait voulu s'introduire dans l'histoire du cinéma québécois comme on s'enfonce dans la mémoire pure de Bergson, non pas pour localiser sur la ligne du temps chronologique les grands événements du cinéma québécois, mais en s'enfonçant à l'intérieur d'un seul événement, le cinéma de l'image-temps ou de la sainteté, pour le fragmenter et l'étendre sur un seul et même plan, en dépit de la différence des époques. Il peut très bien alors passer des films de Perrault à ceux de Groulx pour revenir à ceux de Jutra, sauter ensuite à *Cargo* de Girard pour revenir, enfin, sur *Les dernières fiançailles* de Lefebvre. Le procédé non logique, non linéaire, qui met en coexistence les nappes de passé du cinéma québécois avec le présent, s'accentue dans la conclusion du livre où Beaulieu expose une galerie d'images coalescentes de danse, musée immémorial de l'image-temps deleuzienne. Et c'est sans doute dans cet esprit qu'il faut comprendre, à mon avis, l'insertion de nombreuses images de films qui accompagnent le texte de Beaulieu.

Alors, si l'envie nous prenait d'exiger de Beaulieu d'expliquer plus clairement la nature de l'image-temps (il n'en fait jamais un exposé clair et distinct) ou même de l'accuser de nous enquiquiner avec une pure abstraction ou, pire, de s'adonner à la séduction conceptuelle, on pourrait sans doute l'atténuer en prenant conscience que la dimension formelle de son travail en est une parfaite démonstration. Ce faisant, il dévoile ce que je crois être la puissance d'un essai.

Stéphane La Rue, **Projections n° 1** (détail), 2007
Gesso sur bois (52 x 52 cm)
Photo : Guy L'Heureux. Gracieuseté Galerie Roger Bellemare