

## Dans l'ombre du temps

BEAULIEU, Étienne. *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, coll. « L'Instant ciné », Québec, L'Instant même, 184 p.

Nicolas Gendron

Volume 26, numéro 2, printemps 2008

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33480ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Gendron, N. (2008). Compte rendu de [Dans l'ombre du temps / BEAULIEU, Étienne. *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, coll. « L'Instant ciné », Québec, L'Instant même, 184 p.] *Ciné-Bulles*, 26(2), 63–64.



BEAULIEU, Étienne.  
*Sang et lumière.*

La communauté du sacré dans le cinéma québécois, coll. « L'Instant ciné », Québec, L'Instant même, 184 p.

## Dans l'ombre du temps

NICOLAS GENDRON

Il s'en trouve encore pour croire que le cinéma n'est pas qu'un tiroir-caisse aux odeurs artificielles de beurre salé, mais plutôt un art en perpétuel mouvement, fondamentalement moderne, qui, au Québec, aurait tardé à s'affranchir de l'héritage du passé. À en croire le professeur Étienne Beaulieu, dans son ouvrage *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, la matière première du septième art serait et se devrait d'être le temps. Citant continuellement le philosophe Gilles Deleuze, il met de l'avant les concepts d'image-mouvement, soit l'action dans ce qu'elle a de plus stable et référentielle, et d'image-temps, qui déstabilise les conventions narratives et leur rapport au réel. **Les Portes tournantes** de Francis Mankiewicz illustrerait explicitement ce cinéma du temps longtemps évité, alors que le professeur du piano explique que « les films de la première moitié du cinéma étaient appelés des *motion pictures*, des images-mouvement centrées sur la perception », dirait Deleuze, qu'une musique accompagnait en tentant d'en percer le mystère au nom des spectateurs. Alors qu'un Wim Wenders parle des œuvres contemporaines comme des *emotion pictures* ou, si l'on préfère, des images-temps desquelles le mystère est exprimé sans intermédiaire.

Selon Beaulieu, il existerait « trois régimes de l'image dans le cinéma québécois : celui de la communauté, celui du sacrifice et celui de la lumière, c'est-à-dire de l'image pour elle-même ». La cinématographie d'ici aurait longtemps résisté au langage du cinéma, d'abord par le biais des bonimenteurs qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, promenaient les films comme autant d'attractions éphémères et rassembleuses, ensuite à travers la lunette d'une production axée sur la propagande catholique à tendance colonisatrice. Chez Albert Tessier, dans **C'est l'aviron qui nous mène** par exemple, l'image est sans cesse renvoyée à sa nature originelle, les intertitres ne manquant pas de souligner à grands traits les faits et gestes du canotier, de la même façon que la narration appuyée d'un film de l'abbé Proulx tel qu'**En pays neufs** le limite à un « tourisme de salon ». Beaulieu a tout à fait raison d'avancer que « l'Église, au Québec, n'a donc accepté le cinéma qu'en se l'appropriant », usant logiquement d'une mécanique documentaire avec laquelle on peut facilement contrôler la vérité, voire la manipuler, et se tenant loin de la fiction qu'elle a pris plaisir à censurer. La dernière forme de résistance la plus apparente aurait été le documentaire engagé, dans la foulée de la création de l'Office national du film, en 1939, dont les représentants ne manquaient pas de filmer « leur propre image du monde, narcissique, et non le monde lui-même », en oubliant, une fois de plus, de faire du temps leur matériau premier.

Naturellement, la tradition documentaire pèse lourd pour plusieurs dans « l'étranglement de l'imaginaire » qu'on voudrait propre à la fiction québécoise, mais Beaulieu croit plutôt qu'elle incite à la transgression, créant une forme de sacré dit communautaire où un bouc émissaire, une victime sacrificielle, paie souvent de sa vie pour sauver l'identité d'un clan, d'une communauté. Reprenant tel un leitmotiv la phrase de l'académicien René Girard, selon laquelle « si la nation entière est sûre de périr, il vaut mieux, certes, qu'un seul homme meure pour tous les autres », l'auteur avance que le cinéma québécois ne sa-

crifie pas l'image, mais présente plutôt l'image du sacrifice. De **La Petite Aurore, l'enfant martyr** à **Jésus de Montréal**, traversés tous deux par un meurtre fondateur, les films de chez-nous commenceraient à prendre conscience de leur existence, et donc à vouloir briser « le cycle des violences mimétiques » qui poussent les communautés à sacrifier l'un des leurs pour ne pas disparaître et à défier le temps qu'elles ne veulent pas nommer. Les seules images-temps de ce cinéma du sacré se traduisent donc, comme un passage obligé, par un tragique à peine voilé, comme le suicide de Ti-Guy dans **Les Bons Débar-ras** ou la violence exacerbée qu'Arcand a choisi de montrer dans **La Maudite Gallette, Réjeanne Padovani** ou encore **Gina**. Beaulieu souligne à juste titre qu'Arcand semble avoir voulu donner « au cinéma québécois une conscience de lui-même », et ce, dès ses premiers documentaires qu'il colorait de perspectives fictionnelles. Parce que le cinéaste avait compris que « l'image, au Québec, peut se faire immédiate et pourtant historique » dans un même plan, ne serait-ce qu'en balayant le paysage naturel d'un monde cependant dénué de mémoire. La très faible présence de l'image-temps dans notre cinéma s'expliquerait dans le refoulement du passé, ou dans un passé originaire qui ne fait qu'une bouchée de l'image, comme à l'époque de Tessier.

Si la persistance du sacré a eu des échos dans des films plus « récents », tels que **Requiem pour un beau sans-cœur** (pour « l'exécution tragique d'un bouc émissaire » dans « une image proche du documentaire ») et **L'Ange de goudron** (un jeune émigré devenant la victime sacrificielle grâce à laquelle sa famille a finalement droit d'appartenir à un morceau de territoire), Beaulieu lui oppose une catégorie nouvelle de cinéma, soit celui de la sainteté. Ce cinéma, sans perdre toute trace du sacrifice, permettrait grâce à un « flottement temporel de l'image » d'accéder à la réalité « sans pour autant fuir l'artifice de l'image ». L'œuvre de trois cinéastes majeurs est ainsi décortiquée : celle de Pierre Perrault, pour qui « la réalité a

peut-être quelque chose à dire qui n'intéresse pas la fiction »; celle de Gilles Groulx, « nostalgique d'un passé qui n'existe pas encore », cherchant son origine devant plutôt que derrière; et celle de Claude Jutra qui désire montrer, dès ses premiers pas, « des réalités se filmant apparemment sans le secours du cinéma ». Bien sûr, le rituel n'en est pas exclu, l'exemple le plus célèbre étant certainement le béluga entouré par la communauté d'insulaires de **Pour la suite du monde** de Perrault. À l'opposé, le **Kamouraska** de Jutra, si impersonnel soit-il, « présente un authentique filmage du temps, au point que la mémoire s'y voit submergée par l'immémorable ». Entre fantasmes et rêveries, les vérités s'y mêlent par-delà les minutes, les heures et les jours qui passent. Mais pour l'auteur, le film « qui comporte la plus forte densité temporelle de tout le corpus du cinéma québécois » demeure **Les Dernières Fiançailles** de Jean Pierre Lefebvre, dans lequel on ne fait qu'attendre la mort. Par contre, la scène de l'église désaffectée dans **Où êtes-vous donc?** de Groulx suggérerait que ces productions bien remplies d'images-temps n'attirent pas les foules, parce que

la communauté n'y est pour ainsi dire presque plus représentée et s'y reconnaît moins. Que faire alors pour se réconcilier avec le temps? « Lui laisser faire son œuvre », répond René Girard. Accepter qu'on puisse disparaître, dans l'espoir de trouver l'équilibre qui puisse faire mentir le temps, avec l'aide de la mémoire.

Vous aurez compris que *Sang et lumière* n'est pas à mettre entre toutes les mains, non seulement parce qu'il théorise beaucoup, jusque dans ses moindres détails, les fondements de notre cinéma, mais surtout parce qu'il s'y adonne en truffant ses analyses de moult références religieuses, philosophiques, mythologiques, littéraires et, il va sans dire, cinématographiques. On peut néanmoins compter sur Étienne Beaulieu pour s'appuyer sur des sources et des inspirations solides, à commencer par le sociologue René Girard, cité plus haut, et d'autres théoriciens plus près de nous tels que Michel Coulombe, Marcel Jean, Yves Lever, Gilles Marsolais et Christiane Tremblay-Daviault. Beaulieu n'hésite pas non plus à contredire ou à réfuter plusieurs thèses avancées dans le *Cinéma de l'ima-*

*ginaire québécois* de Heinz Weinmann, ce qui prouve encore davantage que ses points de vue sont réfléchis et articulés, quoique pas toujours très accessibles. Le vocabulaire, à faire pâlir bien des universitaires, ajoute un cran de difficulté à la lecture de ces théories déjà complexes. De la même façon, il est dommage qu'on ne puisse pas bonifier notre compréhension d'exemples plus actuels qui collent parfaitement à la dualité mouvement/temps au cœur du livre. Mentionnons **Gaz Bar Blues**, **Mémoires affectives** et surtout **La Neuvaïne**, qui y font trois petits tours et puis s'en vont. Mais reconnaissons que les cinéphiles dévoués à l'œuvre d'auteurs-cinéastes s'avèrent gâtés : de Forcier à Jutra, en passant par Arcand, Groulx et Perrault. C'est dans le profond survol de ces filmographies que Beaulieu se montre le plus limpide, probablement parce qu'on le devine plus passionné que jamais par ses sujets, ces hommes qui ont façonné notre cinéma. Si les liens tentaculaires tissés par sa logique implacable se révèlent fascinants par endroits, on se demande si l'ironie du temps ne fera pas, parce qu'il prêche trop à des initiés, sombrer cet ouvrage dans l'oubli... ■

## Ciné-Bulles de A à Z

À l'aide d'éléments visuels, le rédacteur en chef de *Ciné-Bulles* raconte, étape par étape, la réalisation et la production de la revue. Au passage, les participants apprennent une multitude de choses sur le milieu cinématographique québécois dans son ensemble.

Plus de détails sur [www.cinemasparalleles.qc.ca](http://www.cinemasparalleles.qc.ca)

CET ATELIER-CONFÉRENCE S'ADRESSE À DES GROUPES ET SON CONTENU PEUT ÊTRE MODIFIÉ AU BESOIN.

POUR CONNAÎTRE LES DISPONIBILITÉS DE L'ANIMATEUR ET LES COÛTS RATTACHÉS À SA VENUE, CONTACTEZ ÉRIC PERRON EN TÉLÉPHONANT AU (514) 252-3021 POSTE 3413.