

## Trois films essentiels de Gilles Carle

Gilles Carle, *Dimanche d'Amérique*, ONF, 1961

Gilles Carle et Louis Portugais, *Manger*, ONF, 1961

Gilles Carle, *Solange dans nos campagnes*, ONF, 1964

Guillaume Lafleur

Numéro 16, automne 2008

Du pet

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2521ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lafleur, G. (2008). Compte rendu de [Trois films essentiels de Gilles Carle / Gilles Carle, *Dimanche d'Amérique*, ONF, 1961 / Gilles Carle et Louis Portugais, *Manger*, ONF, 1961 / Gilles Carle, *Solange dans nos campagnes*, ONF, 1964]. *Contre-jour*, (16), 187–192.

## Trois films essentiels de Gilles Carle

Gilles Carle, *Dimanche d'Amérique*, ONF, 1961.

Gilles Carle et Louis Portugais, *Manger*, ONF, 1961.

Gilles Carle, *Solange dans nos campagnes*, ONF, 1964.

Nous en sommes à l'heure où les esprits s'échauffent en anticipant la numérisation intégrale des œuvres filmiques québécoises. Une harangue cherche à rendre au passant la cinématographie nationale attrayante et, si possible, soluble dans la bienveillance interactive qui mobilise les parcs thématiques. L'hypothétique garantie de l'accessibilité des œuvres et même l'existence prochaine d'un catalogue exhaustif ne sauraient confondre l'encyclopédie avec sa vitrine. En effet, nous constatons déjà que parmi les films accessibles, fruits de créateurs célèbres, certains titres n'inspirent rien à l'esprit du badaud ni à celui du connaisseur. Une sortie hors des sentiers battus de la cinématographie québécoise est plus que jamais recommandable.

Pour l'exemple, nous allons nous appliquer non pas à ce que d'aucuns appelleraient une « réhabilitation », mais à une valorisation de trois œuvres d'une demi-heure chacune, réalisées il y a une quarantaine d'années par un illustre inconnu : Gilles Carle. Quasiment vierges de discours critique — ces films, à notre connaissance, n'ayant jamais été qu'évoqués dans les anthologies, dictionnaires et entrevues —, ils sont tous disponibles sur support numérique depuis des années. Comme quoi l'accessibilité et la multiplication de l'offre ne garantissent en rien une réception conséquente.

L'originalité de ces films tient en leur distance maintenue avec le cinéma-direct dominant à l'époque, où la parole des intervenants dans l'image servait de fil conducteur narratif. En cela, dans les deux premières œuvres du lot, réalisées en 1961 (*Dimanche d'Amérique ; Manger*), l'apport du scénariste et recherchiste Arthur Lamothe est déterminant, car le discours lu par la voix-off sert la cohésion de l'enchaînement des images.

Le travail de Carle est alors proche d'un autre cinéaste à l'ONF : Gilles Groulx. Ce dernier réalise dans la même période *Voir Miami*, caractérisé par la provocation d'effets d'échos entre des séquences d'apparence disparate. C'est ainsi, entre autres, qu'est mis en relation le désir du cinéaste pour une belle Noire, filmée dans les rues de la ville floridienne, avec l'imminence d'un envol de fusée à Cap Canaveral. Cela engage un processus d'intellectualisation du montage, dans lequel l'enchaînement des séquences valorise la pensée du cinéaste et implique, dans le présent cas, la mise en relation d'un contenu libidinal avec l'impérialisme américain. Privilégier la pensée que peut induire le montage sur le discours direct des intervenants rapproche, au fond, Groulx et Carle de leurs contemporains français, soit Varda, Marker, Resnais.

Ces références n'empêchent pas au film *Dimanche d'Amérique* quelques écueils, en particulier du fait de sa tendance téléologique, qui ressort avec les velléités de surplomb des images par la voix. Mais précisons notre affirmation en allant au vif : *Dimanche d'Amérique* nous expose avec distance le portrait de la communauté italienne de Montréal, avec sa fête nationale, sa fanfare exubérante et approximative, son défilé d'Italo-Québécois de première et seconde générations et ses rites religieux, en apparence inamovibles. C'est par ce tableau que l'image d'épinal croise le mauvais pli de l'entomologiste. En d'autres termes, comme dans *Le joli mai* ou *Lettres de Sibérie* de Marker, la distance historique qui nous sépare des films peut susciter une interrogation sur le rôle de la voix du narrateur. Elle s'articule dans tous ces cas par une énonciation d'apparence objective, colportant parfois des certitudes que l'image en soi ne pourrait véhiculer. Le film de Carle engage ainsi des convictions socialistes que la voix seule transmet, en refusant net le rêve américain promulgué aux arrivants. L'étonnant pour *Dimanche d'Amérique* est que, dans le contexte québécois

et canadien, ce discours marginal sert le portrait d'une minorité. Au fond, la voix surplombante constitue tout à la fois la limite et l'une des forces du film : ne s'arrimant pas elle-même à un discours réellement majoritaire, elle apparaît d'autant plus subjective aujourd'hui. Une telle forme de surplomb dénote un saut qualitatif, si on la compare avec un film de Fernand Dansereau, réalisé à l'ONF en 1956 et qui proposait un portrait de la communauté juive, par le biais de reconstitutions en studio...

L'une des forces qui va animer le cinéma de Carle, et culminera à cette époque dans le film *La vie heureuse de Léopold Z*, est sa capacité à mettre l'auto-critique au cœur de son dispositif. Ainsi, tandis que l'on voit le défilé de majorettes et la fameuse fanfare kitsch et pittoresque sur l'artère principale du quartier (la rue Dante), le narrateur mentionne l'effigie fasciste qui agrémente toujours le dôme de l'église Dante, l'image de Mussolini y siégeant, à proximité du pape, tandis qu'au pays mère, après la guerre, il est même entré dans la loi de ne jamais prénommer un enfant Benito. La voix introduit dans les images une réalité bien plus trouble que son apparence folichonne.

Un tel effet de vérité nous frappe, car cette description des lieux demeure d'actualité. D'ailleurs, le Centre culturel de la Casa d'Italia arbore toujours, lui aussi, dans son entrée, au-dessus d'une fontaine et gravé dans le marbre, un vibrant hommage au Duce que l'on compare avantageusement à Jules César et à Jésus. Il semblerait que les marques du contexte historique pendant lequel une large part de cette communauté s'est installée à Montréal tiennent lieu de résistance négative, opposée à l'implacable *tabula rasa* à laquelle s'est appliquée l'Italie post-fasciste. Ce n'est pas la moindre des qualités de ce film que d'en faire cas, car encore aujourd'hui ce complexe état des choses est laissé en plan dans le discours social.

Le second film, *Manger*, est un véritable tour de force. Voici un document sur le commerce de la nourriture dont on doit s'étonner qu'il soit resté méconnu, tellement il est clairvoyant dans sa manière d'aborder les modes gestionnaires de ce marché, l'ordre industriel et la mécanique

mondialisée qu'il induit. Aucune candeur ni fascination n'est perceptible dans cette illustration des rapports d'échanges et de consommation propres aux grandes métropoles nord-américaines. À cet égard, la sécheresse du titre annonce bien le programme. L'absence de fascination, de nombrilisme (Montréal y est une grande ville comme les autres, simple modèle), le refus catégorique du folklore défait *a posteriori* la conception binaire d'une culture cinématographique à la découverte de la modernité ou de ses racines. Cela peut expliquer, en partie, l'étrange silence qui entoure *Manger*, sans toutefois le justifier pleinement.

Dans ce film, co-réalisé avec Louis Portugais, l'emploi de la voix-off est à nouveau primordial, puisque l'enchaînement des images y trouve sa justification immédiate, à quelques jeux de montage près. Principalement, il y a trois parties distinctes dans cet enchaînement : la première représente un supermarché sous ses multiples contours, occasion de mettre au point une iconologie rapprochée du pop art ; la deuxième traite de la transformation de la viande qui arrive de l'ouest par camions frigorifiés ; la troisième aborde, dans le même mouvement, l'uniformisation de l'alimentation qu'apporte la restauration rapide et ses services automatisés subsidiaires. Cela permet de proposer une fresque vive, ultra-contemporaine, où la sécularisation de la chaîne de transformation alimentaire soulève des inquiétudes globales sur la désaffection des rapports sociaux, la pollution produite par ces transformations et la logique capitaliste de pur rendement que ce tableau sous-tend.

Le narrateur exprime clairement, dans la deuxième partie, l'une de ses références, soit un film méconnu et essentiel sur un sujet connexe. Le cinéaste des *Yeux sans visage*, Georges Franju, avait une décennie auparavant réalisé un docu-fiction intitulé *Le sang des bêtes* (1949). Cette œuvre mettait en rapport le marchandage des bestiaux et la mémoire de l'occupation au cœur d'une ville hyper industrialisée, Paris. De la représentation de la mise à mort des bœufs aux anciens abattoirs de La Villette et Vaugirard, rien n'était épargné au spectateur, y compris l'inscription de ce tableau documentaire dans l'ordre quotidien des employés d'abattage. Quelques années plus tard, s'inspirant de ce film, Siegfried Kracauer, un théoricien marquant du cinéma dans la mouvance de l'École de Francfort et

interlocuteur privilégié de Walter Benjamin, développera une réflexion sur la dimension morale du cinéma, arrimée aux puissances singulières du montage. Soulignons que la traduction française de son *Theory of Film* (1960) est enfin prévue chez Stock. Évidemment, il semblerait que cette filiation entre Carle et Franju ait échappé à la plupart.

Ces premiers jalons documentaires mèneront à une œuvre fictionnelle qui prendra ses distances, non seulement avec la vogue du direct, mais aussi avec le surplomb problématique des films précédents institué par la voix-off. Le film *Solange dans nos campagnes* (1964) inaugure en effet de façon éclatante et décomplexée un rapport aux modes du temps : à ce titre, l'une de ses brillantes stratégies narratives consiste à placer au cœur de sa fiction la problématique des apparences, qui peuvent brouiller l'effet d'authenticité recherché par le documentaire.

Résumons le propos de ce court film : un programme télévisé, animé par Patricia Nolin, lance un concours visant à élire une jeune femme « authentique ». Déjà, le spectre audiovisuel, avec sa quête d'authenticité, est mis en question, animé qu'il est par des visées mercantiles issues d'un terreau semblable aux iniques programmes de notre époque. Pour compléter la fatuité du tableau, le directeur de production (Benoît Marleau) en pince pour une jeune Solange en fleurs (Louise Marleau, à peine éclos), beauté rurale sans apprêt, qu'il a désignée comme le vénérable joyau du « cinéma-vérité ». Et pourtant, c'est dans une piscine vide, avec un noir et blanc évoquant l'éclat de *L'éclisse* d'Antonioni (Jean-Claude Labrecque, le directeur de la photographie, est tout frais revenu d'un stage à Cinecittà avec le maître de Ferrare) qu'ont lieu les futiles questions/réponses, en présence d'une jeune femme déroutante, sophistiquée, vivant avec son grand-père industriel, riche exploitant d'œufs. Contre toute attente, le film, qui amorçait son récit par les sentiers battus d'une opposition entre ville et campagne, opère un retournement à 180 degrés, où l'argument de l'authenticité s'effrite, pour mieux énoncer les puissances de la mise en scène qu'il sous-tend.

Avec ces trois temps, qui marquent les premiers pas d'un cinéaste, ce qui émerge, outre l'acuité du point de vue socio-politique, est un

sens de la distance avec le médium cinématographique et ses formes (documentaires, fictionnelles), ainsi que sa relation ambivalente avec la télévision. Autrement dit, le cinéaste a su saisir là un dynamitage des formes en cours dans le cinéma et provoqué par l'avènement télévisuel. Les créateurs qui ont perçu ces transformations de si près, avec la vivacité critique de mise, ne sont qu'une poignée à l'échelle mondiale. La diversité des médiums et en particulier les nouvelles formes de réception amenées par la numérisation actuelle ne font qu'accentuer l'intelligence vive, unique de la mise en scène de ces films méconnus. Ne manquent plus que des spectateurs.

**Guillaume Lalleur**