

Le cinéma underground québécois

Claire Valade

Numéro 220, juillet–août 2002

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/48505ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Valade, C. (2002). Le cinéma underground québécois. *Séquences*, (220), 28–32.

HORS CIRCUIT, MAIS TOUJOURS DANS
LE COUP INDÉPENDANTS ET MARGINAUX :
UN PORTRAIT D'ICI ET D'AILLEURS

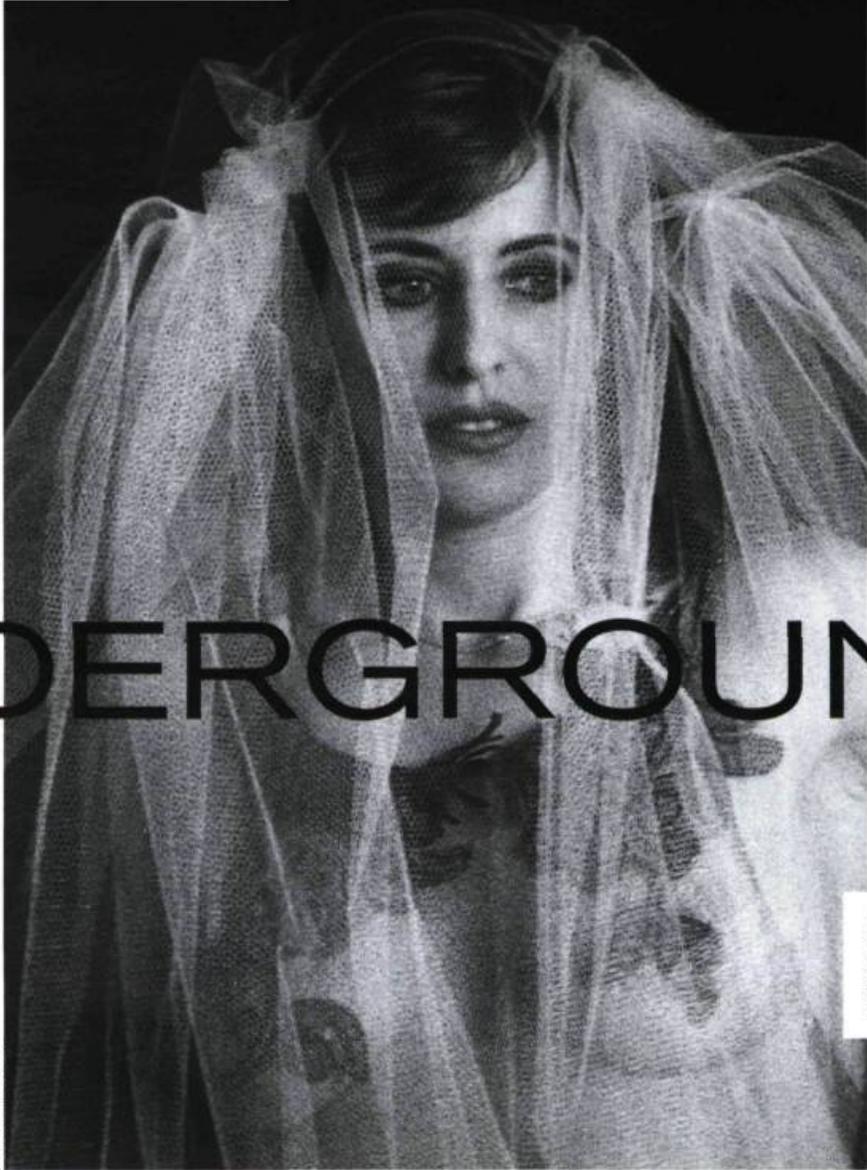
LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

La vérité
est un
mensonge
de Pierre
Goupil



Depuis toujours, les artistes ont cherché à marquer leur indépendance du reste du monde, mais aussi souvent des autres artistes. La nature même de l'art tient en ce désir de surpasser, de pousser toujours plus loin, de défier l'ordre établi sous toutes ses formes, qu'il soit ancien ou nouveau. C'est dans cette constante remise en question que l'art parvient à se renouveler, mais c'est là aussi que se joue la joute opposant depuis toujours tous ceux qui travaillent sous la bannière de l'indépendance, en particulier ceux qui revendiquent un statut sortant carrément des sentiers battus, ceux qu'on dit souvent marginaux et qui travaillent, pourrait-on dire, hors circuit. Au Québec, comme partout ailleurs dans le monde, nombre d'artistes préfèrent aussi suivre ce chemin, parfois difficile, pour se creuser une niche bien à eux. J'essaierai ici de brosser un portrait de la scène cinématographique marginale québécoise, à la lumière de la croissance de la popularité du cinéma indépendant international au cours des années 90.

Claire Valade



UNDERGROUND

La Folie
des
crinolines
de Jean et
Serge Gagné

photo: Alain Comtois

IN OU OUT ? TOUT DÉPEND DU POINT DE VUE

Depuis la Palme d'or inattendue de **sex, lies and videotape** de Steven Soderbergh en 1989 — et plus encore, depuis que Quentin Tarantino est parvenu non seulement à récolter la Palme lui aussi en 1994, mais surtout à dépasser la marque des cent millions de dollars au box-office américain avec son **Pulp Fiction**, réalisé pour un *maigre* petit huit millions de dollars américains —, le cinéma indépendant, comme le cinéma d'auteur, a la cote, partout à travers le monde. Sans contredit, c'est l'émergence de cette nouvelle puissance cinématographique au début des années 90 qui a redonné un nouveau souffle au cinéma mondial (et certainement au cinéma américain en particulier) redéfinissant tant la manière de faire des films que la manière de les regarder.

Ainsi, le fameux Sundance Film Festival, qui célébrait déjà récemment son vingtième anniversaire, a véritablement atteint sa vitesse de croisière au cours de la dernière décennie. En quelques années à peine, Sundance est devenu *la* plaque tournante du cinéma américain, celle par qui les bonzes du cinéma indépendant — mais aussi ceux des grands studios hollywoodiens, qui ne voudraient surtout pas être en reste ! — prennent le pouls de l'industrie.

Pourtant, depuis toujours, dès que le succès pointe à l'horizon resurgit la même question : la popularité a-t-elle un effet sur la qualité du contenu ? Risque-t-elle d'entraver la liberté de création et de mettre un frein à l'imagination ? Face à une popularité croissante, certains sentiront toujours un carcan se refermer sur eux et préféreront faire sécession. Ainsi, par exemple, face au succès retentissant de Sundance, un tel phénomène de dissociation s'est produit aux États-Unis avec la création, au milieu des années 90, d'un *off Festival*, le Slamdance Film Festival, fondé principalement par des cinéastes mécontents de voir leurs films refusés à Sundance. Évidemment, Slamdance s'est à son tour bâti une popularité propre, avec ses fans comme ses détracteurs.

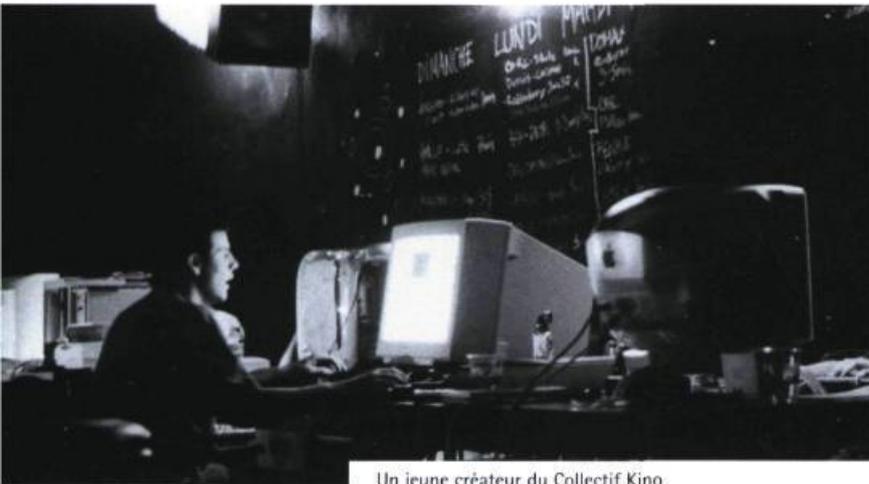
Ce genre de bataille est loin d'être récente. Le vénérable Festival de Cannes a vécu lui-même ses propres dissensions, qui ont d'ailleurs conduit à la création, en 1968, de la Quinzaine des réalisateurs par des cinéastes (dont François Truffaut, Jean-Luc Godard et Louis Malle) mécontents de la facilité dans laquelle s'enfonçait alors, selon eux, la direction du Festival international du film, responsable de la compétition officielle. Aussi, tant qu'il y aura des créateurs prêts à contester les acquis, quels qu'ils soient, il y aura toujours un renouvellement artistique possible — mais il y aura toujours aussi une infinie variété de degrés d'indépendance artistique.

Rien de plus stimulant qu'un certain degré d'insécurité, de provocation, de rébellion pour conserver son indépendance, non ? Mais pour ces cinéastes à l'esprit indépendant, s'agit-il d'idéalisme ? D'un refus de la facilité, des compromis ? D'un goût du risque ? Pourtant, d'aucuns argumenteront que les cinéastes indépendants doivent aussi faire face à des compromis, tandis que les gros bonnets prennent aussi des risques¹. La question est plus complexe.

Si la notion d'*indépendance* artistique — ou de vision d'auteur — existe depuis la nuit des temps, il faut avouer par contre que sa définition n'a jamais cessé de varier considérablement. S'il est généralement entendu qu'un film indépendant ou d'auteur soit un film dont le réalisateur détient ce qu'on appelle dans le jargon cinématographique le *final cut*, c'est-à-dire le contrôle créatif total jusqu'à la livraison de la copie finale, la différence entre un film

avec *Les Désœuvrés* (resté inachevé), mais il ne réalisera plus ensuite, bien qu'il écrira un *Manifeste pour le cinéma libre* — texte qui inspirera par ailleurs un groupe de cinéastes à créer la coopérative de distribution Cinéma Libre en 1977. Guy Borremans tourne aussi en 1959 *La Femme image*. Son œuvre subséquente en tant que photographe et directeur photo pour Gilles Groulx et Arthur Lamothe est très importante.

En même temps, Patrick Straram (1934–1988) — membre de l'Internationale lettriste dirigée par le Français Guy Debord, auteur de *La Société du spectacle* — se fait connaître en tant que critique de cinéma, chroniqueur de jazz et auteur de *La Faim de l'énigme*. En 1963, il fonde avec Jean-Paul Ostiguy le Centre d'art de l'Élysée, premier cinéma d'art et d'essai de Montréal. Par ses écrits, sur Gilles Groulx entre autres, où l'importance du jazz et de son improvisa-



Un jeune créateur du Collectif Kino



Nosferatus, une création Phylactère Cola

indépendant ou d'auteur et une production commerciale est donc généralement facile à identifier. Il devient toutefois beaucoup plus compliqué de saisir toutes les nuances qui séparent les divers niveaux de toutes les grandes tendances du cinéma indépendant lui-même.

Ainsi, où se situe la frontière entre cinéma indépendant et ce cinéma que je qualifierais plus globalement de *hors circuit*, c'est-à-dire produit en dehors des circuits habituels et de l'industrie proprement dite — ce cinéma qui comprend le cinéma underground, celui de la marge, la série B, le cinéma de genre, etc. ?

LE QUÉBEC ET LA MARGE : UNE QUESTION DE SURVIE

Au Québec comme ailleurs, la scène cinématographique indépendante comme la marge coexistent depuis toujours. Au moment où les Groulx, Brault, Jutra, Carle et compagnie réalisaient leurs premiers films d'auteur (certains grâce au soutien de l'Office national du film du Canada, d'autres grâce à l'aide d'amis et du milieu artistique montréalais), d'autres cinéastes préféraient plutôt rester en retrait pour être certains de pouvoir créer en toute liberté, comme l'explique mon collègue Luc Chapat :

« Au Québec, c'est en 1957 avec *Printemps* de René Bail que commence l'avant-garde cinématographique. Bail récidive en 1959

tion (*Blues Clair*) ressort souvent, Patrick Straram, dit *le Bison ravi* comme il voulait qu'on l'appelle, fait véritablement figure de passeur de la contre-culture au Québec. On le retrouve d'ailleurs à l'écran dans plusieurs films de ses amis (*À tout prendre*, 1964 de Claude Jutra; *Fabienne sans son Jules*, 1964 de Jacques Godbout) ou de ses disciples (*Une semaine dans la vie des camarades*, 1977) de Jean et Serge Gagné. »

Aujourd'hui, la fameuse équation popularité/créativité se pose plus que jamais, à toutes sortes de niveaux, surtout à la lumière du succès montant de deux collectifs de jeunes créateurs : Kino, que *Séquences* découvrait avec le reste de Montréal en 1992 et dont les réalisateurs sont devenus en deux ans à peine les chouchous de l'avant-garde indépendante montréalaise, et la bande de joyeux lurons de Phylactère Cola.

Fondé par neuf membres du regroupement de vidéastes Alliage Superinteruniversel de la ville de Québec, les œuvres du collectif Phylactère Cola, délirantes et pleines d'imagination malgré des moyens plus que risibles, se situent à mi-chemin entre le film à sketches et la bande dessinée. Invité à présenter la bande aux Rendez-vous du cinéma québécois en 2000, Sandro Forte en parlait en ces termes : « Débilement irrévérencieux et bourré d'effets spéciaux techniquement impressionnants, Phylactère Cola est un

énorme clin d'œil au cinéma de genre³ ». En 2001, après avoir atteint un statut culte, la bande s'est vue offrir le succès sur un plateau d'argent sous la forme d'une émission hebdomadaire diffusée sur les ondes de Télé-Québec. Reste à savoir si le vent d'anarchisme qui est la marque de commerce de Phylactère Cola, comme la spontanéité caractérisant les créations Kino résisteront au succès qui ne semble pas vouloir les lâcher.

Et pourtant, cela est-il véritablement important ? Une autre question s'impose : puisque, pour ces jeunes créateurs, le but initial était de pouvoir créer envers et contre tous, sans avoir à se soucier des impératifs de l'industrie, indépendante ou autre, ce succès soudain devient-il pour certains un tremplin vers des cieux plus cléments ? Pour eux, comme pour ceux qui les ont précédés, tout demeure question de compromis. Qu'est-ce qui est acceptable ? Qu'est-ce qui ne l'est pas ? Depuis toujours, la réponse varie considérablement pour chacun.

Ainsi, pour des cinéastes issus, directement ou indirectement, de l'idéalisme des années 60 et 70, comme Pierre Goupil et plus encore les frères Jean et Serge Gagné (*La Couleur encerclée*, 1986; *Le Royaume et l'Asile*, 1989; *La Folie des crinolines*, 1995), cet esprit d'indépendance total est vital à la création et la notion de compromis est quasi inexistante. D'une certaine manière, la marge devient donc pour eux le seul espace possible de création, celui qui permet de conserver une liberté absolue. À ce titre, les frères Gagné font véritablement figure de cas à part dans le paysage cinématographique québécois. Issus du mouvement underground des années 60, ils n'ont en quelque sorte jamais trahi leurs origines et continuent aujourd'hui à préférer compter sur des moyens de fortune et des amitiés fidèles que sur les institutions afin de bâtir une œuvre qui défie toute comparaison, fondamentalement originale, personnelle et pour le moins déroutante.

À sa manière, Demetrios Estadelacropolis (*Mother's Meat & Freud's Flesh*, 1984; *Shirley Pimple*, 2001) fait également partie de ces cinéastes profondément marginaux. Connus sous une infinie variété de pseudonymes, ce réalisateur montréalais fait presque figure de légende au sein du milieu cinématographique québécois tant sa présence et ses méthodes de travail des plus singulières le placent dans une catégorie unique en son genre. Il partage avec John Waters un vrai esprit de conteur rebelle, malgré leur différence de style. Ses films sont de véritables *work in progress*, dont les nombreuses étapes ont d'ailleurs été présentées sous divers titres et à plusieurs reprises au fil des ans dans une multitude de festivals canadiens et étrangers. Pour Estadelacropolis, la marge est un mode de vie.

D'autre part, considérant les innombrables contraintes imposées par la bureaucratie gouvernant les principales sources québécoises et canadiennes de financement public, d'autres cinéastes considèrent certains compromis comme acceptables, voire même essentiels afin de pouvoir travailler et exprimer leur créativité. « Tourner à tout prix » demeure un leitmotiv stimulant... Pour des réalisateurs comme Bashar Shbib, Karim Hussain ou les jumeaux Marco et Mauro La Villa, la question ne se pose même pas : un film ne se fait pas tout seul, il faut donc se doter de moyens



Des
membres
de
Phylactère
Cola

adéquats pour y arriver sans pour autant mettre en péril sa vision d'auteur. La solution réside alors dans le financement privé, que les sources soient personnelles ou proviennent du monde des affaires.

Les frères La Villa et Karim Hussain offrent des exemples marquants de ce type d'approche de plus en plus populaire, particulièrement chez les jeunes cinéastes anglophones et allophones du Québec. Tourné sur trois ans dans quatorze pays à travers le monde, grâce en grande partie à la générosité du milieu dépeint dans le film, le premier long métrage documentaire des frères La Villa, *Hang The DJ* (1998), sur la *club culture*, a fait le tour de la planète, récoltant au passage nombre de prix et de critiques dithyrambiques. Choissant le cinéma de genre (le *gore* en l'occurrence), Karim Hussain, lui, s'est lancé en 1994, à dix-neuf ans à peine, dans la réalisation de son premier long métrage, *Subconscious Cruelty* (2000). Véritable baptême du feu, l'expérience s'est étirée sur six longues années au cours desquelles le jeune réalisateur s'est vu projeté dans un tourbillon inimaginable de problèmes majeurs, dont un conflit légal, des fluctuations budgétaires, un interrogatoire par Douanes Canada et de sérieuses menaces de censure. Le film a pourtant vu le jour en 2000 et a été présenté dans plusieurs festivals. De plus, l'expérience n'a pas découragé son réalisateur qui souhaite plus que jamais ouvrir la porte du cinéma québécois aux films de genre — quête qu'il partage d'ailleurs avec son producteur, Mitch Davis, lui aussi réalisateur à ses heures (*Divided Into Zero*, 2000).

Pourtant, en bout de course et au-delà de tout jugement de valeur, si l'indépendance dans sa définition la plus générale est indéniablement un état d'esprit, peu importe de quel côté de la *marge* on se situe, il reste tout de même intéressant de noter que, paradoxalement, ce sera toujours justement en *sortant* des conventions cinématographiques que tous ces cinéastes, marginaux ou tout simplement *indépendants*, se retrouveront si souvent propulsés à l'avant-scène pour devenir... *in*.

¹Lire les propos fort pertinents des membres du Regroupement des producteurs indépendants du Québec à ce sujet. (C. Valade, « Un certain goût du risque », *Séquences*, n° 208, mai-août 2000, pp. 15-19).

²Mario Bonenfant, « Kino '00 », *Séquences*, n° 205, novembre-décembre 1999, p. 16.

³Sandro Forte, *Les 19^e Rendez-vous du cinéma québécois – un regard, une rencontre, une réflexion* (catalogue), p. 64.

PIERRE GOUPIL, CINÉASTE MALGRÉ TOUT OU LE FILM COMME MIROIR

Pierre Goupil a fait de la difficulté de tourner au Québec le sujet même de son premier long métrage, *Celui qui voit les heures* (1985), et de sa lutte contre la maniacodépression le sujet de son second film, *La vérité est un mensonge* (2001), œuvre complexe réalisée sur de nombreuses années, qui lui a permis de recevoir aux derniers Rendez-vous du cinéma québécois le prix Coup de cœur Télé-Québec.

Un cinéaste marginal a besoin de sentir qu'il fait partie d'un groupe qui croit en lui, qui l'aide à commencer son film, à y penser et à le formuler, même s'il n'a pas encore officiellement de budget pour le tourner. Depuis vingt ans, Pierre Goupil trouve de tels lieux pour discuter de cinéma, pour préparer, tourner ses films et ses vidéos, et même les distribuer : d'abord aux Films du Crépuscule, compagnie fondée par Louis Dussault et Michel La Veaux en 1978 (qui distribuera son premier court métrage, *Robert N.*), puis ensuite à Cinéma Libre et plus récemment à la Casa Obscura, à la fois ciné-club, atelier et galerie rassemblant divers cinéastes et artisans de la scène cinématographique indépendante montréalaise. Ce sont aussi les amitiés, par exemple celle du jeune cinéaste Claude Fortin, qui ont permis à Pierre Goupil de continuer à travailler, à participer à la création cinématographique, entre autres par le biais de l'écriture car Goupil est un cinéaste qui écrit beaucoup sur le cinéma. Ces amitiés lui ont aussi permis de contribuer à l'aventure d'*Un film de cinéastes* (1995), œuvre réalisée en réponse aux coupures effectuées au programme d'aide aux cinéastes indépendants (ACIC) par l'Office national du film du Canada.

Le cinéma de Goupil est donc un cinéma d'acharnement, d'arrêt puis de reprise dans la production d'une autobiographie décalée où la pellicule sert de miroir de l'âme. (LC)

BASHAR SHBIB, LA FOLIE DU CINÉMA COMME PHILOSOPHIE

Extrêmement prolifique, farouchement indépendant, Bashar Shbib est un cas particulier au sein du cinéma québécois. Arrivé très jeune de Syrie au Canada, il s'orientait vers les sciences lorsque la passion du cinéma l'a piqué. Réalisant son premier film à l'âge de vingt-trois ans, il ne s'est jamais arrêté depuis et compte aujourd'hui, à peine deux décennies plus tard, plus d'une vingtaine de longs métrages à son actif. S'autoproduisant avec des fonds décrochés le plus souvent dans le privé, tant au Canada qu'aux États-Unis où il a vécu plusieurs années, il travaille à sa manière, selon ses propres horaires, menant plusieurs productions de front et improvisant la plupart de ses films avec ses acteurs.

Son premier succès, *Clair Obscur* (1988), lui a valu de nombreux prix internationaux et a déclenché chez lui un désir de promouvoir, envers et contre tous, le cinéma indépendant québécois et canadien — désir provoqué entre autres par la bureaucratie

englantant notre financement public. Sans contredit, au-delà de ses réussites (*Julia Has Two Lovers*, 1990; *The Senses*, 1999), comme de ses déconfitures (*Draghoul*, 1994), la principale force de Shbib réside justement en cette formidable capacité à générer une énergie et un engouement pour le cinéma partout où il passe. Sa générosité et son enthousiasme, particulièrement auprès de cinéastes débutants, sont littéralement légendaires au sein du milieu et jamais il n'a hésité à aider un collègue indépendant, même si ses propres ressources connaissent momentanément une période creuse. (CV)



Le collectif Kino en visionnement

KINO, LA CRÉATION ET LE SPECTATEUR

Phénomène de l'heure dans le petit monde cinématographique québécois, le regroupement Kino rassemble un nombre toujours grandissant d'adeptes qui célèbrent, chaque premier vendredi du mois, la création d'un espace de diffusion cinématographique enfin libre, qui se veut tremplin mais surtout pas carcan. Christian Laurence, cofondateur du regroupement, voulait que les cinéastes amateurs puissent faire des films comme les musiciens *jamment* dans leur sous-sol. C'est-à-dire spontanément, librement et gratuitement.

Aussi, les cinéastes de Kino n'ont à faire face qu'à une exigence : celle de créer ! Et dès lors, tout est possible : fiction, documentaire, approche expérimentale ou esthétique à la mode... Tout y est, puisque tout est permis, même si le contexte favorise sans doute une esthétique proche du direct.

Or Kino n'est pas *Dogma* ! Il ne s'agit pas ici de fonder un mouvement qui dicterait ses règles esthétiques, mais plutôt de rendre la création vidéo et cinématographique accessible à ceux qui veulent en faire... et à ceux qui veulent en voir. Avec Kino, le cinéma retrouve une forme *pré-industrielle* : on entre et sort comme on veut, on réagit, on chahute... Comme à l'époque des nickelodéons, un nouveau rapport se tisse entre le créateur, son œuvre et le spectateur. C'est de ce dialogue qu'émergera peut-être la création nouvelle. (CM) ↔