

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## Godard/Groulx : quel partage de cinéma? Le Chat dans le sac comme film–charnière

ALAIN BERGALA

### Résumé

*Le Chat dans le sac* permet d'analyser les interactions entre le cinéma de Godard et celui de Gilles Groulx au début des années 60. Il se situe entre deux films de 1960–1962 qui l'ont inspiré (*Le Petit Soldat*, *Vivre sa vie*) et *La Chinoise* (1967), par rapport auxquels Groulx, en 1964, est nettement en avance sur Godard quant à la conception du rapport son/image. C'est un film charnière qui permet de comprendre les différences essentielles entre la pensée française et la pensée québécoise du cinéma au début des années 60, aussi bien en termes de conscience politique qu'en matière de conception technique.

J'avais peur, en préparant cette intervention, de revoir *Le Chat dans le sac* [1]. Peur d'être déçu, de ne pas retrouver le film tel que dans mon souvenir. Mais mes inquiétudes ont vite été balayées : il reste un film quelque peu miraculeux, unique, toujours aussi vivant au présent de sa traversée, et inspiré.

Une photo de Barbara Ulrich publiée à l'époque dans les Cahiers du Cinéma a joué un rôle de leurre dans la perception cinéphilique française de ce film : l'actrice, avec sa coupe de cheveux et son jabot, jouait à mimer Anna Karina dans un plan de *Vivre sa vie* de Godard [2]. De là à penser que Groulx avait fait un film « sous influence », un film de suiveur de Godard, il n'y avait qu'un pas. Revoir le film aujourd'hui, en replaçant les choses dans leur contexte, balaie définitivement cette idée paresseuse et fausse.

La question du rapport du *Chat dans le sac* au cinéma de Godard ne peut se penser que par rapport à la situation politique et technique à un moment donné (au tournant des années 50–60) dans deux pays aussi différents que le Québec et la France.

En France, la Nouvelle Vague est née du besoin de la jeune génération d'oublier enfin « l'après-guerre » et d'entrer dans une nouvelle époque, celle de la consommation, d'une économie en pleine forme, de l'insouciance, avec des films où les jeunes pourraient se reconnaître, trouver de nouveaux modèles de comportement et de langage. Que ce besoin soit tombé dans de bonnes mains cinématographiques est presque un hasard : il aurait pu aussi bien naître, à la place des films de Godard, Chabrol, Truffaut, Rohmer et Rivette, un cinéma yéyé, niais et insipide. Le hasard des synchronismes a fait que ces jeunes cinéphiles étaient en embuscade, aux *Cahiers du Cinéma*, prêts à tourner leurs premiers films et à se laisser porter par ce mouvement de société et à incarner en cinéma cette vague montante.

Le problème de la langue dans cette France du début de la fin des années 50 est que la langue parlée dans les films, celle des dialoguistes du « cinéma de la Qualité », est totalement déconnectée de la langue réelle parlée par les gens, et surtout de celle des jeunes. Les cinéastes de la Nouvelle Vague vont réinventer une langue de cinéma en accord avec celle de son public.

La guerre d'Algérie, qui va prendre fin en 1962, est le grand refoulé de cette période, aussi bien dans la rue que dans les films, à quelques exceptions notoires près (Resnais, Godard, Demy, Rozier). Bref, un besoin d'insouciance l'emporte sur toute préoccupation politique. La France connaît ses années de grâce amnésique, au beau milieu des « Trente Glorieuses ».

Dans le même temps, au Québec, est née une prise de conscience de la situation de « colonisés » des Canadiens francophones, situation que certains analysent comme « prérévolutionnaire ». La langue est au cœur symbolique et réel du problème économique-politique.

Cette question de la langue est centrale dans la mutation du cinéma de cette petite dizaine d'années (1959-67) : son écriture (comment faire parler les personnages) et ses techniques d'enregistrement (comment inscrire la parole dans le film?).



*Barbara (Barbara Ulrich) et Claude (Claude Godbout) dans Le Chat dans le sac. Photo de tournage : Marcel Carrière. © 1964 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.*

Groulx a en commun avec Godard une conception du « cinéma comme art de la greffe », selon mon analyse du cinéma de la Nouvelle Vague [3]. Je résume : le geste moderne de la Nouvelle Vague

tient dans trois greffes. *Un* : la greffe de la fiction sur le réel documentaire. *Deux* : la greffe du personnage sur la personne même de l'interprète. *Trois* : en projection, la greffe du spectateur sur le film en train de se dérouler sur l'écran.

Groulx, dans *Le Chat dans le sac*, pratique avec conviction ces trois greffes. Il inscrit ses personnages dans du réel quasi documentaire. Il ne cesse de parler, à l'époque, de la nécessité de laisser ses comédiens construire à partir de leur vraie personnalité un personnage (portant leur vrai prénom) qui n'est pas tout « définitif » sur le papier et qui évolue avec eux (d'où la nécessité de tourner le film dans l'ordre de l'histoire pour laisser les comédiens s'approprier en partie leur personnage). Groulx a enfin une claire conscience que le film qu'il propose aux spectateurs n'est pas un objet clos sur lui-même, imposant son propre sens calculé et univoque, mais au contraire un film qui reste à investir et à construire *par* et *dans* la conscience de chaque spectateur à chaque traversée du film. Ce dernier point est très important pour comprendre le choc qu'a été ce film dont tous les témoins québécois de l'époque ont senti que c'était enfin « leur » film, celui qui leur permettait de se construire une identité cinématographique de Québécois. C'est que le film leur permettait aussi de faire partie, en tant que spectateurs, de cette construction, de se réapproprier les questions du film.

La comparaison qui s'impose est celle du *Chat dans le sac* et du *Petit Soldat*. Le sujet des deux films est assez semblable : un jeune homme dans un moment de doute, d'indécision, de confusion, balançant entre action et réflexion. Mais le rapport du cinéaste à son personnage est radicalement différent : Godard est totalement confus dans sa tête et fait un film où il prête à son personnage cette confusion politique qui est la sienne. Il déclarera dans un entretien plus tardif que ce que dit son personnage dans le film est son « vomi » de jeune homme de l'époque [4].

Groulx fait au contraire un film où le personnage est beaucoup plus confus que le cinéaste qui a une nette conscience critique et politique de la situation des Québécois francophones. On lui a d'ailleurs reproché à l'époque d'avoir « suivi » son personnage dans sa fuite et son isolement méditatif final au lieu de proposer dans son film une solution de « passage à l'action » plus conforme à l'idéologie prérévolutionnaire qui était la sienne.

Il faudra à Godard quelques années, et beaucoup de films, pour qu'il trouve, avec *La Chinoise*, une posture de cinéaste semblable à celle de Groulx au moment du *Chat dans le sac*.

Ce décalage entre *Le Petit Soldat*, *Le Chat dans le sac* et *La Chinoise*, où Groulx à la fois suit et devance Godard, n'est pas seulement de l'ordre du rapport du cinéaste à sa fiction et ses personnages : il concerne aussi la conception technique et le traitement du son. Là encore, l'histoire qui donne naissance au Nouveau Cinéma québécois et à la Nouvelle Vague française est radicalement différente.

Les jeunes cinéastes français avaient une conscience aiguë du cinéma qu'il ne fallait plus faire et de celui qu'ils voulaient inventer pour « redonner un sang neuf au cinéma français » selon l'expression de Rivette. Mais ils arrivaient directement de la cinéphilie et de la réflexion sur le cinéma (Bazin, Langlois) et pas du tout de la pratique technique, contrairement aux Québécois ou à

Cassavetes. En France ce n'était pas eux mais Lelouch qui posait pour les photographes caméra à l'épaule et avait appris son métier sur le tas en filmant des « Scopitones ».

La vision du cinéma que portaient les jeunes cinéastes issus des *Cahiers du Cinéma* appelait logiquement le son synchrone en décors naturels, donc le 16 mm qui était très en avance dans ce domaine (avec Michel Brault à la caméra, Jean Rouch et Edgar Morin tournent *Chronique d'un été* en 16 mm et en son direct en 1961). L'outil qui aurait été le bon pour l'esthétique recherchée, notamment sur la question du langage, existait donc en 16 mm, et leurs oncles d'élection (Cocteau, Rossellini, Rouch) ne cessaient de le leur dire, mais ils l'ont refusé. Ce refus est dû au fait que ces postulants cinéastes de la future Nouvelle Vague étaient un groupe de combat avec une ambition claire : prendre la citadelle du cinéma français qu'ils avaient assiégée pendant quelques années aux *Cahiers*, sortir leurs films sur les Champs Élysées et pas dans des circuits marginaux, comme Cocteau ou Rouch. Or, toutes les salles de l'époque étaient en 35 mm et le CNC ne reconnaissait pas les films en 16 mm. Cette reconnaissance n'arrivera qu'en 1968. Ils tournaient donc en 16 mm (non synchrones) leurs essais, leurs films d'apprentissage, réalisés finalement pour eux-mêmes, mais en 35 mm les films destinés au public, à quelques rares exceptions près, comme *Paris vu par...* (où justement Godard intégrait le direct avec Albert Maysles à la caméra).

Il y a eu un porte-à-faux de cinq ans (disons jusqu'en 1962, avec Godard aux avant-postes) entre le projet esthétique de la Nouvelle Vague et les outils utilisés. On peut dire dans ce cas précis que, contre toute orthodoxie d'analyse marxiste, le concept a précédé les outils techniques : c'est Godard mixant en 1959 des sons qui se chevauchaient, des bruits rendant le dialogue inaudible dans un film entièrement postsynchronisé : *À bout de souffle*. Il faudra des années pour que la technique, en 35 mm, s'adapte au concept : 1963-1964 pour le Nagra quartzé, 1970 pour l'Arri BL.

Godard fait figure de précurseur, pour ses copains de la Nouvelle Vague, quand il tourne en son direct *Une femme est une femme* en 1961. Rivette attendra 1965 (*La Religieuse*), Truffaut 1966 (*Fahrenheit 451*) et Rohmer 1969 (*Ma nuit chez Maud*) pour tourner un film entièrement en son synchrone.

Ce retard de leur accès au son direct en a fait des fétichistes de « l'inscription vraie », au nom d'une morale esthétique forgée pendant les années où ils ont été frustrés de la prise de son synchrone au tournage. Dans le cas de Godard, cette morale de « l'inscription vraie » est purement technique car il ne se gêne pas, dès *Masculin féminin* (1966), pour manipuler les dialogues en réalisant au montage de faux champs-contrechamps entre les personnages, comme s'ils parlaient l'un avec l'autre, ce qui n'était pas du tout le cas au tournage où chacun répondait individuellement à des questions de Godard, sans la présence du partenaire.

Le rapport de Gilles Groulx au son direct est très différent en ce début des années 60 car son histoire de cinéaste n'est pas du tout la même. Il a appris son métier dans un genre et un système (documentaire en 16mm avec son direct) où le synchronisme est chose normale, fait partie des habitudes quotidiennes et du métier. Rien d'étonnant à ce qu'il n'y ait pas dans son premier long

métrage de fiction le moindre fétichisme du son direct synchrone.

Ce qui est aujourd'hui le plus frappant, à revoir et à écouter *Le Chat dans le sac*, c'est l'incroyable liberté, sans la moindre crispation ni le moindre volontarisme, dont il fait preuve dans la dissociation de la bande-image et des lignes sonores. C'est un film qui anticipe avec des années d'avance l'idée de Godard selon laquelle il est contre-nature de mixer *après* le montage-son et de faire le montage-son *après* le montage-image. C'est un film où le son synchrone n'induit aucune obligation et n'impose jamais aucun respect fétichiste. Les plans images et les plans sonores sont considérés à égalité comme des matériaux avec lesquels le cinéaste construit librement son film, et dont l'agencement est toujours ouvert, rythmique, poétique. Groulx peut monter sur un plan du garçon en train de parler des moments de son synchrone et des moments où il continue à parler alors que sa bouche est fermée. Il peut monter des sons de fusillade réelle sur un jeu d'enfants. Il peut doubler (de façon visible) des dialogues qui ont été pourtant enregistrés en son synchrone. Il peut monter des images « flottantes », sans destination précise sur un monologue introspectif ou sur un dialogue. Il peut mélanger dans son film les matériaux sonores les plus hétérogènes : des dialogues installés dans le décor entre les deux comédiens; des dialogues improvisés en milieu naturel; des dialogues enregistrés à la sauvette (qui se rapprochent du pur cinéma direct), des monologues enregistrés sans images, une scène (dans la chambre à la campagne) où le bruit de la caméra qui tourne participe de l'émotion de ce qui se dit et s'enregistre.

Cette nouvelle façon de penser librement le rapport son/image dans son film s'autorise évidemment des avancées de Godard avant 1963, et surtout dans *Le Petit Soldat*, mais il faudra attendre *La Chinoise*, en 1967, pour que Godard pense la création d'un film de façon aussi sereinement et pleinement « tabulaire » que Groulx dans *Le Chat dans le sac* trois ans avant. Dans ce film, il pourra dissocier sans aucun surmoi les images et les sons et penser la création du film comme du montage généralisé, sans être intimidé par le fétichisme du son synchrone (qui est devenu « normal » pour lui en 1967) et de l'inscription vraie.

C'est qu'entre-temps, Godard a mûri politiquement et que la situation française en 1967 est devenue à son tour pré-révolutionnaire. Il peut maintenant engager avec ses jeunes personnages un rapport semblable à celui de Groulx avec son jeune couple. Et avec le son synchrone un rapport sans obligation.

## NOTES

[1] Cet essai est tiré d'une conférence donnée à la Cinémathèque québécoise le 10 mars 2011 dans le cadre du colloque Nouvelle Vague et cinéma direct québécois organisé par Michel Marie et Michèle Garneau. L'auteur a voulu en garder la facture orale.

[2] Jean-Pierre Sirois-Trahan me fait remarquer, à juste titre, que dans la scène où Barbara Ulrich imite Anna Karina dans *Vivre sa vie*, elle demande si c'est vrai qu'elle ressemble à Nana (elle tient un exemplaire d'*Objectif 63* avec le plan qu'elle reproduit en couverture). Claude lui répond que « ça n'a

pas d'importance... je trouve ça cave de s'occuper de niaiseries pareilles ». C'est une façon pour Groulx de dire avec humour que la référence à Godard n'est pas une imitation servile, d'autant plus que Karina imite déjà Louise Brooks (Groulx intercale justement un photogramme du *Journal d'une fille perdue* de G.W. Pabst).

[3] Alain Bergala, « Le cinéma : modernité de la Nouvelle Vague », dans *Le XX<sup>e</sup> Siècle en France*, Alexandre Abensour (dir.), Paris, Berger-Levrault, 2000.

[4] Jean-Luc Godard, *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Éditions Albatros, Collection ça/cinéma, 1980.

## **BIBLIOGRAPHIE**

BERGALA, Alain (coll. : Mélanie Gérin; partic. : Núria Aidelman), *Godard au travail. Les années 60*, Paris, Cahiers du Cinéma, 2006, 382 p.

GROULX, Gilles, *Propos sur la scénarisation*, Montréal, Collège Montmorency/Cinémathèque québécoise, 1986 [1975], [cinema-quebecois.net/numero6/groulx.htm](http://cinema-quebecois.net/numero6/groulx.htm) (consulté le 20 février 2013).

## **DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE**

Ancien critique aux *Cahiers du Cinéma*, **Alain Bergala** est cinéaste, essayiste, maître de conférences honoraire à l'Université de Paris III et directeur du département Analyse et culture cinématographique à la FEMIS. Il est l'un des plus importants spécialistes de Godard et du cinéma moderne. Il est aussi commissaire d'expositions (*Kiarostami/Erice : Correspondances; Brune/blonde; Pasolini Roma*).