

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

THÈSE PRÉSENTÉE À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

PAR
CLAIRE PORTELANCE

CE PASSÉ QUI NOUS HANTE.
ANALYSE DU RÉCIT DE FICTION CINÉMATOGRAPHIQUE QUÉBÉCOIS
DES ANNÉES 1960 À AUJOURD'HUI

JANVIER 2014

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

Cette thèse a été dirigée par : CLAIRE PORTELANCE

Serge Cantin, directeur de recherche, Ph. D.

Université du Québec à Trois-Rivières

Jury d'évaluation de la thèse :

Johanne Prud'homme, présidente du jury, Ph. D.

Université du Québec à Trois-Rivières

Raymond Corriveau, Ph. D.

Université du Québec à Trois-Rivières

Éric Bédard, Ph. D.

Télé-Université, UQAM

Thèse soutenue le 17 janvier 2014

REMERCIEMENTS

Plusieurs personnes ont contribué, par leurs conseils et leurs encouragements, à la réalisation de ma thèse de doctorat. Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur, Serge Cantin, pour la confiance indéfectible qu'il m'a témoignée à toutes les étapes de ce travail, de l'idée initiale à la rédaction finale. Ses suggestions et ses commentaires se sont révélés un apport inestimable tout au long de mon parcours doctoral. J'ai beaucoup appris à son contact. J'adresse également mes remerciements aux professeurs Johanne Prud'homme, Raymond Corriveau et Éric Bédard, qui ont accepté d'être membres du jury de thèse. À ma famille, particulièrement à ma fille Laura ainsi qu'à mes amis proches qui ont tous cru à mon projet, merci de votre appui. Sans eux, sans leur loyauté et leur soutien, ma thèse n'aurait pu voir le jour. En amont, je dois à mes parents canadiens-français l'étincelle de mon interrogation et de mon intérêt pour le Québec d'avant la Révolution tranquille. Ma reconnaissance s'adresse aussi à la société québécoise des années soixante qui m'a ouvert les portes du savoir.

Mes remerciements vont enfin à la Fondation de l'UQTR qui m'a accordé, à deux reprises, une bourse d'étude.

RÉSUMÉ

Le Québec d'après la Révolution tranquille entretient un rapport trouble avec son passé. Comme on l'a souvent souligné au cours des dernières années, la filiation canadienne-française relève d'une mémoire malheureuse, voire honteuse. La question se pose donc aujourd'hui avec d'autant plus d'acuité : que faire de ce passé qui fait sans cesse retour dans le présent au gré des événements et des crises? Comment ce passé peut-il encore nous dire quelque chose sur nous-mêmes? Et comment l'identité québécoise pourrait-elle se concevoir sans référence à son passé canadien-français, autrement dit sans le travail de la mémoire? En prenant pour objet le cinéma québécois de fiction des années 1960 jusqu'à aujourd'hui, cette thèse a pour objectif d'interroger le rapport du Québec moderne à son passé. Quel regard le cinéma québécois des cinquante dernières années jette-t-il sur ce passé?

Le cinéma de fiction sera ici conçu non seulement comme une sorte de miroir de la société québécoise, mais comme l'un des vecteurs de sa conscience historique. La première partie, intitulée *Cinéma et Mémoire*, s'attache à définir le rapport entre cinéma et mémoire et à préciser en quoi les films de fiction peuvent être considérés comme une source d'interrogation sur l'identité d'une collectivité. La deuxième partie, qui a pour titre *Genèse du cinéma québécois*, montre comment s'est construit, dès les années trente, le dialogue entre le Québec et son cinéma. Le cinéma québécois qui apparaît dans les années 1960 a certes sa propre histoire, mais il n'en existe pas moins une continuité entre lui et le cinéma canadien-français des décennies précédentes, en particulier avec le documentaire. La troisième et plus importante partie de la thèse, *De Léopold Z à La neuvaine*, propose une analyse du cinéma québécois en tant que récit mémoriel. Le

corpus se compose de six films québécois de fiction qui s'échelonnent sur une période d'une cinquantaine d'années. Ces six films, qui peuvent être considérés comme des « incontournables » de la filmographie québécoise, sont regroupés par deux, chaque groupe correspondant à un état de la conscience collective : 1) la révolution tranquille (1960-1970) est illustrée par deux films qui portent à réfléchir sur le passage du Canada français au Québec moderne, *La vie heureuse de Léopold Z* de Gilles Carle et *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra; 2) le désenchantement identitaire (1980-1990) est exposé, d'une manière particulièrement douloureuse et pessimiste, par *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz et *Léolo* de Jean-Claude Lauzon; 3) la crise de la mémoire collective (1990-2000) est mise en relief par *Jésus de Montréal* de Denys Arcand et *La neuvaine* de Bernard Émond, deux films qui interrogent la mémoire à la lumière du passé religieux canadien-français. La conclusion récapitule les grandes étapes de notre parcours et revient sur les enjeux que soulève notre questionnement sur la mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
REMERCIEMENTS	iv
TABLE DES MATIÈRES	v
INTRODUCTION.....	1

PREMIÈRE PARTIE CINÉMA ET MÉMOIRE

CHAPITRE 1 : CE QUE FILMER VEUT DIRE	18
1.1 Les films comme témoins du mouvement de l'Histoire.....	27
1.2 Les films comme vecteurs de la conscience historique	29
CHAPITRE 2 : LA CRISE DE LA MÉMOIRE QUÉBÉCOISE	34
2.1 De la « conscience malheureuse » à la culpabilité.....	36
2.2 De la culpabilité au déni : le révisionnisme en histoire	41
2.3 La mémoire morte.....	46
2.4 Le recours au passé	48

DEUXIÈME PARTIE

GENÈSE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

CHAPITRE 1 : LA TRADITION CINÉMATOGRAPHIQUE	56
1.1 Du côté du documentaire : les pionniers du cinéma « nature ».....	56
1.2 La fiction cinématographique canadienne-française : un contre-modèle.....	63
1.3 Les thèmes récurrents du cinéma québécois : le poids de l'héritage culturel	68
 CHAPITRE 2 : LA VAGUE DU CINÉMA DIRECT	 79
2.1 L'apprentissage du métier	80
2.2 Le témoignage du direct.....	87
2.3 « Fin du documentaire, place au vrai cinéma »	91
 CHAPITRE 3 : PIERRE PERRAULT OU LA RECHERCHE D'UNE MÉMOIRE	 101
3.1 Langage et territoire chez Pierre Perrault	101
3.2 Pour <i>La suite du monde</i>	104
3.3 L'art de la mémoire : la part du vécu et du rêve.....	107

TROISIÈME PARTIE

DE LÉOPOLD Z À LA NEUVAINÉ, UNE MÉMOIRE QUI SE CHERCHE

CHAPITRE 1 : CONSTRUCTION DU MODÈLE D'ANALYSE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS.....	114
1.1 Le récit commun québécois de 1967 à 1976.....	115
1.2 Les critères d'analyse.....	120
1.2.1 Le choix du cinéma d'auteur	123
1.2.2 Les autres critères de sélection	129

1.3 Le choix des œuvres cinématographiques	130
1.4 La stratégie d'analyse.....	134
CHAPITRE 2 : L'ALBUM DE FAMILLE.....	140
2.1 <i>Léopold Z</i> ou le Canadien français de la ville.....	141
2.1.1 La chronique d'une mort annoncée.....	143
2.1.2 Le récit de l'immobilité.....	149
2.1.3 La dimension critique du film.....	151
2.1.4 Peut-on changer son destin?.....	155
2.2 <i>Mon oncle Antoine</i> ou du côté de la campagne.....	158
2.2.1 « L'hiver de force »	166
2.2.2 L'arrière-fond sociopolitique de <i>Mon oncle Antoine</i>	170
2.3 La mémoire au présent.....	174
CHAPITRE 3 : LE MIROIR BRISÉ DE LA MÉMOIRE.....	183
3.1 <i>Les bons débarras</i> : à cœur perdu.....	189
3.1.1 Un passé occulte.....	196
3.1.2 L'impossible présent.....	203
3.2 <i>Léolo</i> : la confrontation avec le passé.....	207
3.2.1 L'ombre de Bérénice Einberg.....	221
3.2.2 Un réservoir de références	224
3.3 L'impasse du Québec contemporain.....	229
CHAPITRE 4 : LE RETOUR DU REFOULÉ.....	232
4.1 <i>Jésus de Montréal</i> : entre la fiction et le documentaire.....	233
4.1.1 La laïcisation de Jésus.....	235
4.1.2 Un triste calvaire.....	245
4.1.3 Le Québec agonique.....	249

4.2 <i>La neuvaine</i> ou la résistance tragique.....	259
4.2.1 La croisée des chemins.....	263
4.2.2 « La lumière du bon Dieu ».....	268
4.2.3 La charité chrétienne modernisée.....	271
4.2.4 Le présent du passé.....	273
4.3 La foi en héritage.....	278
CONCLUSION : « JE ME SOUVIENS »	283
La recherche d'une nouvelle conscience historique dans le cinéma québécois.....	285
Le mouvement de la mémoire.....	292
Libérer la mémoire de sa poussière.....	295
Le passé porteur d'une promesse?.....	299
BIBLIOGRAPHIE.....	302

Le Québec est un pays de rêve pour un historien de la mémoire. Il retrouve là, dans cette province dont la devise même est fondée sur le culte du souvenir, toute la panoplie des déterminations historiques qui condamnent une communauté menacée à ce que le poète Paul Éluard appelait le « dur désir de durer ». Il y retrouve une priorité donnée obligatoirement à l'histoire comme volonté d'enracinement, comme continuité du même, comme fidélité au passé

Pierre Nora

Le présent et l'avenir seraient inexistants si la trace du passé s'était effacée de notre conscience. Entre nous et le néant, il y a notre capital de souvenirs, rempart assurément quelque peu problématique et fragile.

Klaus Mann

INTRODUCTION

Notre thèse prend sa source dans le sentiment de malaise à l'égard du rapport qu'entretient le Québec moderne¹ avec son passé canadien-français. On a souvent souligné que la filiation canadienne-française relevait d'une mémoire « malheureuse » ou « honteuse »². Il est vrai que, depuis la Révolution tranquille, le Québec a été enclin à faire table rase de son passé canadien-français, lequel a souvent servi de repoussoir au profit d'une modernisation accélérée. L'idéologie du « rattrapage » – selon l'expression forgée naguère par le sociologue Marcel Rioux – a semblé impuissante à tirer une image positive de ce passé, qui n'en continue pas moins, aujourd'hui encore, à hanter la conscience collective. Des débats récents, des essais et des ouvrages savants, notamment sur la place du religieux dans l'espace public, sont là pour témoigner de l'importance que de nombreux intellectuels québécois contemporains continuent d'accorder à cet héritage, au passé canadien-français³. Que faire de ce passé qui ne passe pas et fait sans cesse retour dans le présent au gré des événements et des crises, qui suscite tantôt la nostalgie, tantôt la honte et la culpabilité, quand ce n'est pas le rejet pur et simple ? À la lumière des conflits d'interprétation et des désaccords qu'il suscite depuis les années soixante, comment ce passé peut-il encore nous dire quelque chose sur nous-mêmes ?

¹ Dans cette thèse, quand nous parlons du Québec, nous nous référons le plus souvent à la nation québécoise francophone.

² Parmi ces ouvrages, notons-en quelques-uns qui ont inspiré notre réflexion : Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, 1993 et *Raisons communes*, 1995 ; Robert Mager et Serge Cantin (dir.), *Modernité et religion au Québec. Où en sommes-nous ?*, 2010 ; E-Martin Meunier, Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, 2007 ; Jacques Beauchemin, *L'histoire en trop. La mauvaise conscience des souverainistes québécois*, 2002 ; Mathieu Bock-Côté, *La dénationalisation tranquille*, 2007 ; Jacques Grand'Maison, *Pour un nouvel humanisme*, 2007.

³ Voir note précédente.

Bien sûr, c'est à la collectivité québécoise elle-même de répondre à de telles questions. Mais n'est-il pas légitime de faire de celles-ci un thème de recherche, d'autant plus qu'elles seront abordées à partir d'un point de vue trop souvent négligé par la recherche savante ? En prenant pour objet le cinéma québécois de fiction des années soixante à aujourd'hui, nous nous fixons pour objectif d'interroger le rapport du Québec moderne à son passé. Quel regard le cinéma québécois des cinquante dernières années jette-t-il sur le passé canadien-français ? Quel rapport entretient-il avec un héritage culturel profondément marqué par le catholicisme ? Il s'agira, en somme, de reconstituer l'image du passé que les cinéastes québécois nous transmettent sur grand écran depuis 1960, une image d'ailleurs changeante tout au long de la période. En ce sens, on peut considérer cette recherche sur le cinéma québécois comme une manière d'interroger ce parcours, amorcé au moment de la Révolution tranquille : c'est en effet cet événement qui a marqué, sinon dans la réalité, du moins dans l'imaginaire, le passage du Canada français au Québec moderne. Encore aujourd'hui, et plus que jamais peut-être, la Révolution tranquille soulève des interrogations et des interprétations souvent contradictoires. Comme le remarquait Pierre Lucier, si l'on s'entend sur l'importance des transformations qui ont eu cours au Québec dans le courant des années soixante, il est par ailleurs plus difficile « de faire consensus quant à [leur] teneur exacte [...], quant à [leur] caractère plus ou moins "révolutionnaire" ou "tranquille"⁴ ».

⁴ Pierre Lucier, « La révolution tranquille : quelle sortie de religion ? Sortie de quelle religion ? », dans Robert Mager et Serge Cantin (dir.), *Modernité et religion au Québec...*, ouv. cité, p. 18-19.

Il est néanmoins indéniable qu'une rupture s'est opérée lors du passage du Canada français au Québec. En l'espace de quelques années, le Québec a connu une « sortie de la religion », une profonde mutation de la culture et du rôle de l'État. Mais au-delà de la figure quelque peu mythique de la Révolution tranquille, qui aurait conduit le Québec à la modernité, les études en histoire ont cherché à retracer la genèse des événements qui l'ont rendue possible et nécessaire. L'historienne Lucia Ferretti a mis en évidence cinq facteurs de déséquilibre annonciateurs du changement, facteurs que l'on pourrait qualifier de structurels : 1) la marginalisation des Canadiens français dans une économie prospère ; 2) la conversion du gouvernement fédéral au keynésianisme qui a entraîné une plus grande centralisation des pouvoirs à Ottawa ; 3) « une église débordée et déjà ébranlée » qui ne suffit plus à la demande en matière de santé et d'éducation ; 4) « l'immobilisme du gouvernement Duplessis » qui s'oppose à toute réforme progressiste ; 5) l'exigence des nouvelles élites intellectuelles et du monde des affaires en faveur d'un interventionnisme accru de la part du gouvernement provincial dans le domaine social et économique⁵. Ferretti concluait ainsi :

Ainsi, aux sources de la révolution tranquille, on trouve tous les déséquilibres économiques, politiques, sociaux, culturels et idéologiques engendrés par la formidable poussée des années 1945 à 1960. Les malaises et les blocages accumulés rendent la révolution tranquille nécessaire⁶.

À ces phénomènes précurseurs s'ajoute un facteur d'ordre circonstanciel, à savoir la mort accidentelle du Premier ministre du Québec, Maurice Duplessis, le 7 septembre 1959. Même si le règne bref de son successeur, Paul Sauvé, mort quelques mois plus

⁵ Lucia Ferretti, « La révolution tranquille », *L'Action nationale*, vol. 89, n° 10, décembre 1999, p. 65-69.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

tard, le 2 janvier 1960, laissait présager des changements majeurs pour le Québec⁷, on peut dire que l'époque de la survivance, que représentait encore l'Union nationale, a définitivement pris fin avec l'élection de l'équipe du tonnerre de Jean Lesage. Mentionnons toutefois que le manifeste du *Refus global*, publié en 1948, fut le premier à revendiquer la rupture avec un système qui maintenait le « petit peuple » dans l'ignorance. Le rejet du Canada français exprimé dans la deuxième strophe poétique – « Au diable le goupillon [instrument symbolisant la bénédiction et la sacralisation] et la tuque [symbole du nationalisme conservateur]⁸ ! » – témoigne d'une révolte contre une société étouffante dominée par l'idéologie clérico-nationaliste de Maurice Duplessis et de l'Église catholique. Passablement ignoré par l'intelligentsia avant la parution de son manifeste, Paul-Émile Borduas deviendra l'emblème de la génération littéraire et artistique de la Révolution tranquille. « Le Canada français moderne commence avec lui », écrivait en 1962 Pierre Vadeboncoeur⁹.

Toutefois, si l'histoire retient l'année 1960 comme une date butoir venant marquer le début de la Révolution tranquille, il n'en va pas de même pour la mémoire. Qu'elle soit individuelle ou collective, la mémoire se nourrit de traces qui perdurent jusque dans

⁷ Paul Sauvé n'a pas eu le temps de mener à terme ses réformes. Pendant son court passage au pouvoir de l'État, il n'en a pas moins déposé trente et un projets de loi qui rejoignaient les demandes des progressistes de la province. Daniel Lemay, « Paul Sauvé – Désormais l'avenir : la Révolution des 100 jours », [La Presse archives, 16 septembre 2009, [<http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/200909/16/01-902292-paul-sauve-desormais-lavenir-la-revolution-des-100-jours.php>]

⁸ Le sens du vers est tiré du texte d'Yvan Lamonde, « Est-on quitte envers le passé ? Borduas, Vadeboncoeur et le dénouement de "notre maître le passé" », *Les Cahiers des dix*, n° 60, 2006, p. 216. [<http://id.erudit.org/iderudit/045772ar>]

⁹ Pierre Vadeboncoeur, *La ligne du risque*, 1994, p. 35.

le présent¹⁰. Même Borduas, dans son « rapport global au passé », reconnaît que « pour un individu, il est aussi impossible de se conformer à ce qui fut, qu'il lui est impossible de le rejeter¹¹ ». Le manifeste du *Refus global*, indique Yvan Lamonde, est « traversé de part en part par une réflexion sur le passé, sur le temps et sur l'histoire¹² ». Il place l'individu devant un double défi : rompre avec le passé tout en conservant la trace.

Certes, la mémoire d'un individu comme d'une collectivité se transforme avec le temps. Quand, autrefois, la tradition tenait lieu de mémoire, elle était essentiellement fondée sur la fidélité au passé. Elle était soutenue et, sans doute, alimentée par l'historiographie traditionnelle qui, jusqu'au début des années soixante, a insisté sur le caractère spécifique de la société canadienne-française¹³ et par l'institution d'une littérature qui, selon Fernand Dumont, a contribué à maintenir le « sentiment de différence par rapport à d'autres¹⁴ ». Cette mémoire, partagée collectivement, n'exigeait pas alors un travail spécifique, car elle était entretenue par les gestes coutumiers et les rites communs qui entretiennent la tradition. « Si elle [la tradition] reporte au passé, ce n'est pas en remontant le fil des événements avec le souci d'en refaire le récit fidèle et d'en dégager les causes, mais avant tout pour y trouver la légitimité des actions du

¹⁰ En ce qui concerne la mémoire collective, il est important « de ne jamais oublier que c'est par analogie seulement, et par rapport à la conscience individuelle et à sa mémoire, que l'on tient la mémoire collective pour un recueil des traces laissées par les événements qui ont affecté le cours de l'histoire [...] ». Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, 2000, p. 145.

¹¹ Paul-Émile Borduas, « La transformation continuelle », *Écrits I*, hiver 1946-novembre 1947, cité par Yvan Lamonde, « Est-on quitte envers le passé... », *ouv. cité*, p. 218.

¹² *Ibid.*, p. 209.

¹³ Bien qu'il existe des divergences entre les historiens, en l'occurrence entre Lionel Groulx de l'Université de Montréal et Thomas Chapais de l'Université Laval, sur le rôle des deux empires, français et britannique, « [tous] voulurent comprendre pourquoi et en quoi les Québécois de langue française étaient depuis toujours différents des anglophones d'Amérique du Nord. [...] [ils] « s'intéressèrent aux traits qui avaient permis aux Québécois de survivre – ce qu'on appela la survivance ». Ronald Rudin, *Faire de l'histoire au Québec*, 1998, p. 199.

¹⁴ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 16.

présent¹⁵ ». Or, depuis que le processus de modernisation amorcé par la Révolution tranquille a entraîné la « défection des coutumes et de la tradition¹⁶ » et que l'historiographie québécoise a redéfini le Québec à partir « des forces qui ont modelé l'évolution de la plupart des pays occidentaux depuis l'époque de la colonisation européenne de la vallée du Saint-Laurent¹⁷, le travail de mémoire est devenu indispensable afin de parer à l'effritement de la conscience historique, qui ne se transmet plus « naturellement » dans la culture.

En effet, depuis la Révolution tranquille, il semble que nous ayons assisté à la naissance d'un sujet moderne anhistorique et normalisé. Ainsi, la rupture pourtant nécessaire a conduit à un rejet pur et simple de la tradition canadienne-française, comme si le sujet moderne refusait toute identification historique et culturelle autre que la langue française¹⁸. « Les Québécois, écrit Yvan Lamonde, n'ont pas d'histoire. L'histoire, pour nous, est simplement du passé. Il y a peut-être peu de peuples occidentaux si peu pénétrés d'histoire que le nôtre, c'est-à-dire dont le passé soit

¹⁵ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, Œuvres complètes, tome II, 2008 [1995], p. 593.

¹⁶ Dans le sillage des bouleversements provoqués par l'urbanisation et l'industrialisation de l'époque moderne, précise Fernand Dumont, il s'avère qu'« [a]u cours des derniers siècles, et avec une rapidité accrue, les grandes masses humaines ont été entraînées dans les rapides défections des coutumes et des traditions ». *Idem*.

¹⁷ Ronald Rudin, *ouv. cité*, p. 200. Nous reviendrons, dans le chapitre deux de la première partie, sur ce que Ronald Rudin identifie comme le révisionnisme des historiens québécois à partir du début des années 1970.

¹⁸ Plusieurs intellectuels québécois ne retiennent de la nation québécoise que sa spécificité linguistique. Voir notamment les synthèses des conceptions nationalistes uniquement basées sur la langue par Nicole Gagnon, « Comment peut-on être Québécois ? », *Recherches sociographiques*, vol. 41, n° 3, septembre/décembre 2000, p. 545-565, la première partie de l'ouvrage d'Eugénie Brouillet, *La négation de la nation. L'identité de la culture québécoise et le fédéralisme canadien*, 2005, p. 27-70, l'essai de Mathieu Bock-Côté, *Fin de cycle*, 2012 et Fernand Dumont, *Raisons communes*, *ouv. cité*.

effectivement si révolu¹⁹ ». Aux yeux de plusieurs de nos contemporains, le Canada français apparaît comme une société rurale arriérée, une sorte de Moyen Âge que l'on a baptisé la « Grande noirceur ». Reste que la teneur exacte de cette période, souvent associée au règne de Maurice Duplessis, n'est pas mieux définie que celle de la Révolution tranquille. Le Premier ministre Duplessis incarne tout ce que la société québécoise a depuis rejeté tel « un mythe négatif », alors que, selon la thèse de Fernand Dumont, Duplessis « ne représente, qu'un système plus ancien que lui [...], la fin d'un système et sa caricature ». Celui-ci ajoute que Duplessis, comme le reste de la population du Québec, « se trouvait pris entre deux chaises, entre l'héritage du passé et des décisions nouvelles quant à l'avenir²⁰ ». L'expression même de « Grande noirceur » évoque combien le passé a servi de repoussoir aux projets modernistes mis de l'avant par la nouvelle élite intellectuelle néonationaliste. Dans le passage accéléré d'une société à une autre – du Canada français au Québec –, l'identité québécoise n'a pas pris le temps de se refaire une mémoire, ne retenant du passé que sa grande noirceur. Une philosophie du simple « plus jamais ça » a servi trop souvent de conscience historique. Mais comment l'identité québécoise pourrait-elle se concevoir sans référence au passé canadien-français ? Qu'elle soit canadienne, canadienne-française ou québécoise, la question identitaire a traversé les époques, de la conquête britannique à aujourd'hui²¹.

¹⁹ Yvan Lamonde, « Est-on quitte envers le passé?... », *ouv. cité*, p. 229.

²⁰ Fernand Dumont en entrevue : « Fernand Dumont s'exprime sur la grande noirceur », *Radio-Canada archives*, le 5 septembre 1969. Fernand Dumont caractérise la pensée de Duplessis comme celle d'une « grande hésitation sans qu'il ait pu trancher ni dans un sens ni dans l'autre [entre l'agriculture et le développement industriel] ».

[http://archives.radio-canada.ca/politique/provincial_territorial/clips/7151/]

²¹ Même avant la Conquête, nous dit Fernand Dumont, les colons n'étaient déjà plus français, mais « [i]l est sûr que la Conquête modifie la structure de la société en gestation : la nouvelle métropole lui est étrangère par sa culture, sa religion, ses intérêts ; un peuple d'origine anglaise va s'installer sur le territoire pour y créer une société parallèle [...] c'est la mise en place des

Cette question est toujours actuelle et on la retrouve un peu partout, tant dans la recherche universitaire et dans l'essai critique que dans la littérature, les arts et le cinéma.

Objet et problématique

Servant en quelque sorte de contrepoint à l'histoire savante, la fiction exploite différemment les ressources de l'expérience humaine. Elle propose une vue condensée, synthétisée et dramatisée de la réalité, souvent en offrant une solution aux épreuves que traverse le personnage principal. La fiction n'est pas la réalité, mais son raccourci qui, en changeant les événements en drame, en tragédie ou en comédie, récapitule le destin de l'homme jusqu'à interroger le sens de sa finitude. Plus spécifiquement, le cinéma est un art de synthèse qui combine espace (comme dans les arts plastiques), rythme (comme pour la musique), danse (qui est harmonie du mouvement) et vue « au-delà même des limites de l'espace visible », affirmait Élie Faure, l'un des premiers intellectuels à considérer le cinéma comme un art. Le cinéma permettrait une « union intime de l'univers matériel et de l'univers spirituel²² ». C'est dire que les images, qui peuvent ressembler à la réalité ou la transcender, transportent avec elles les émotions et les rêves de l'homme²³.

conditions d'une conscience politique ». Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise, ouv. cité*, p. 87-88.

²² Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *Ombre solides (Essais d'esthétique concrète)*, 1934, p. 13 [version électronique diffusée par *Les classiques des sciences sociales*, <http://classiques.uqac.ca>]

²³ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*, 1956, p. 16.

Dans la fiction cinématographique, la part de l'inattendu ou de l'involontaire est plus grande que dans le roman ou au théâtre. Consciemment ou non, un réalisateur transpose, sans le dire, une zone visible de la réalité sociale. La force du cinéma, c'est l'image – ou plutôt, une succession d'images en mouvement – qui peut se passer de la parole et suggérer autrement le rapport de l'homme à l'espace, au territoire et au temps. Le personnage d'une fiction cinématographique se déplace dans une réalité spatio-temporelle qu'il n'a pas besoin de nommer pour que le spectateur se sente directement concerné par l'action qui s'y déroule. Au moyen de la technique cinématographique, un réalisateur peut donner une représentation du temps non seulement à sens unique, du passé au présent, mais d'un temps réversible à volonté, comme l'est le temps de la mémoire. En ce sens, le cinéma permet au spectateur d'accéder au passé ou aux souvenirs du passé seulement par les images, telle une part d'inconscient qui reflue spontanément dans le geste et le comportement. L'action ou la réaction d'un personnage vis-à-vis d'une difficulté, d'un incident ou d'un obstacle, n'a pas forcément la forme d'une pensée claire et distincte. L'image peut contredire la parole au moment même où celle-ci s'énonce, dévoilant du même coup les contradictions de l'expérience humaine. Un film révèle toujours plus que son contenu apparent.

Ainsi, les films de fiction sont non seulement des témoignages de leur temps, mais aussi des lieux de mémoire où se transmet un sens de l'histoire. Ils véhiculent une certaine image de la condition humaine. À nos yeux, ils mettent en relief ce qui est susceptible d'être retenu du passé, ce qui, selon la formule de Fernand Dumont, « mérite

d'être réassumé au nom des valeurs²⁴ ». Nous concevons donc le cinéma de fiction comme une sorte de miroir de la société québécoise et comme l'un des vecteurs de sa conscience historique. Le cinéma devient ainsi un objet d'étude pour comprendre autrement le rapport que la société québécoise entretient à son passé. Étant donné la nature de ce passé – qui est de l'ordre de la survivance – et les déchirements et les débats qu'il continue de provoquer, nous nous demanderons si les cinéastes, en tant qu'observateurs de la société québécoise, réussissent à surmonter l'impasse de la mémoire honteuse. Que font-ils du passé ? Comment ont-ils interprété depuis cinquante ans ce passé qui ne passe pas ? Comment ont-ils exprimé la conscience historique québécoise ? Sont-ils parvenus à travers leurs films à renouer le fil brisé de l'histoire, à redonner une profondeur historique à l'existence de la société québécoise ?

Le cinéma de fiction au Québec puise largement son imaginaire dans l'expérience du réel, à un point tel que le réel sert souvent de caution à la fiction²⁵. La plupart des films sont tournés dans des décors réels hors studio et donnent à entendre un langage vernaculaire. Les cinéastes qui ont débuté dans les années soixante comme ceux qui ont pris la relève dans les années soixante-dix, voire quatre-vingt, ont vécu le passage du Canada français au Québec ou l'ont connu à la période de l'adolescence, sinon de l'enfance. Ces cinéastes sont, en majorité, issus de la culture populaire canadienne-française. Ce qu'ils nous transmettent sur grand écran relève d'une conscience intellectualisée de ce vécu populaire qui continue de les habiter et de nourrir leur

²⁴ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 606.

²⁵ « À mon avis, disait, par exemple, Micheline Lanctôt, le documentaire a pris une telle place dans notre imaginaire au Québec que nous éprouvons de la difficulté à raconter des histoires. Le réel sert de caution. On a de la difficulté à inventer ». Denise Pérusse, *Micheline Lanctôt. La vie d'une héroïne. Entretiens*, 1995, p. 133-134.

réflexion et leur interrogation sur la société québécoise. Tout indique que les films, qui ont comme objet le Québec, s'inscrivent dans une représentation de la culture populaire. C'est à travers elle qu'est symbolisé le rapport au passé, même si le regard que les cinéastes portent sur ce passé en présente une image changeante et duelle qui oscille entre deux pôles : celui de la rupture et celui de la continuité. Cela dit, nous formulons l'hypothèse que le remaniement de notre mémoire collective à l'œuvre dans le cinéma québécois des cinquante dernières années est porté par une promesse, celle d'une réconciliation entre le passé et le présent qui soit garante d'avenir.

Prendre l'univers cinématographique de fiction pour objet en interrogeant une des formes créatrices parmi les plus populaires et socialement accessibles, c'est contribuer du même coup à alimenter la réflexion sur le danger d'oubli, sur l'importance de la mémoire quand il s'agit de faire société. Comme l'affirmait il y a plus d'un siècle et demi Alexis de Tocqueville : « Le passé n'éclairant plus l'avenir, l'homme marche dans les ténèbres²⁶ ». Si la mémoire s'égaré, le danger n'est-il pas de marcher jusqu'à perdre le souvenir du chemin ? Si ce danger peut paraître exagéré, il n'en est pas moins au cœur de plusieurs réflexions savantes qui ont pour objet les liens sociaux et culturels :

Nous sommes en danger d'oubli et un tel oubli [...] signifierait humainement que nous nous priverions d'une dimension, la dimension de la profondeur de l'existence humaine. Car la mémoire et la profondeur sont la même chose, ou plutôt la profondeur ne peut être atteinte par l'homme autrement que par le souvenir²⁷.

²⁶ Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amérique II*, 1981 [1840], p. 399.

²⁷ Hannah Arendt, *La crise de la culture*, 1972, p. 125.

Autrement dit, la perte de la mémoire enlève à l'homme la faculté de réfléchir sur lui-même, d'interpréter sa condition, de mettre à distance ses actions et leur signification. Cette inquiétude, on la retrouve au cœur du cinéma québécois de fiction.

Plan de notre thèse

Avant de plonger dans l'analyse des films de notre corpus, il nous apparaît indispensable, dans un premier temps, de réfléchir sur la spécificité herméneutique du cinéma. Le cinéma, expliquaient les défenseurs des vues animées de la première moitié du XX^e siècle²⁸, permet de s'approcher de très près de la réalité sensible. Bien que nous ayons, dans les pages précédentes, brièvement expliqué le sens et la portée du cinéma, nous tâcherons, dans le premier chapitre de la première partie, d'établir avec plus de précision le rapport entre *cinéma et mémoire*. Filmer, c'est rendre compte d'une certaine réalité ou d'une inquiétude quant à certains phénomènes réels ou appréhendés. En ce sens, les films peuvent être vus comme des témoins de l'histoire ou des révélateurs de la conscience d'une époque. Mais, par-delà cette image-témoin d'une époque, un film, c'est également une réflexion sur une période donnée; aussi, peut-on les considérer comme des vecteurs d'une conscience historique. Ils sont, comme on le verra, très proches du fonctionnement de la mémoire, laquelle, contrairement à la science historique, ne présente pas toujours un événement de manière chronologique, mais bien souvent par des allers-retours entre le passé, le présent et l'avenir.

²⁸ En l'occurrence, il s'agit d'Élie Faure et de Jean Epstein dont nous parlerons au prochain chapitre.

Comme notre thèse interroge le rapport du Québec contemporain à son passé canadien-français, nous commencerons l'analyse avec les films de fiction du début des années soixante, lesquels sont marqués par la rupture avec le Canada français. La période des années soixante est faite de bouleversements : modernisation économique, politique et sociale, reconfiguration de l'identité nationale et réinterprétation du passé qui entraîne une crise de la mémoire. Aussi, nous a-t-il paru nécessaire de nous attarder à cette crise de la mémoire dans le second chapitre de la première partie. Il s'agira en gros de mettre en évidence « l'impossible intégration des trois figures du temps au cœur du lien social : au présent du passé, qui est la mémoire ; au présent du présent, qui est la vision ; et au présent du futur, qui est l'attente ²⁹ ».

La deuxième partie de la thèse, intitulée *Genèse du cinéma québécois*, montrera comment s'est construit le dialogue entre le cinéma et la société québécoise. Dans le premier chapitre, on verra que, bien avant les années soixante, un cinéma national apparaît avec les prêtres-cinéastes, notamment l'abbé Proulx et Monseigneur Tessier, qui bénéficieront d'une reconnaissance publique. Quoique l'histoire de ce cinéma ait déjà été racontée, nous insisterons sur l'influence que ces pionniers ont exercé sur le cinéma direct qui viendra après eux et dont il sera question dans le deuxième chapitre. Car, contrairement à ce que l'on pourrait penser, il existe une continuité entre le cinéma québécois des années soixante et le cinéma canadien-français des décennies précédentes, même s'il est vrai que les cinéastes québécois, qui ont appris leur métier au sein de l'Office national du film du Canada, ont beaucoup innové sur le plan de la technique

²⁹ Anne Fortin, « L'impossible saisie de la mémoire », dans E-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire...*, *ouv. cité*, p. 367.

aussi bien que sur le plan de la réalisation et des thématiques. Le cinéma québécois a certes sa propre histoire, mais cette histoire n'en demeure pas moins tributaire d'une tradition cinématographique nationale. Le troisième et dernier chapitre de cette deuxième partie sera consacré au cinéma-mémoire de Pierre Perrault, dont les films ont cherché délibérément à donner une suite québécoise au monde canadien-français. Dans l'un de ses plus célèbres documentaires – *Pour la suite du monde*, coréalisé avec Michel Brault en 1963 –, Perrault réussit le tour de force de faire revivre le monde traditionnel en le réactualisant. Mais l'approche de Perrault a quelque chose de paradoxal : en même temps qu'il cherche à filmer le vécu réel, le cinéaste crée lui-même des situations qui n'existent pas. Les individus qui jouent leur propre rôle dans le film deviennent des personnages plus grands que nature, de véritables héros de la tradition populaire. Perrault, dont le dessein explicite est de redonner une voix à un peuple qui en a été dépossédé, s'efforce, dans *Pour la suite du monde*, de faire le trait d'union entre la société traditionnelle et la société moderne et de donner ainsi un avenir à la mémoire.

Cette intention, que l'on retrouvera de façon plus ou moins explicite dans le cinéma québécois jusqu'à aujourd'hui, fera l'objet de la troisième et plus importante partie de notre thèse, celle qui sera consacrée à l'analyse des films de notre corpus et que nous avons intitulée *De Léopold Z à La neuvaine : une mémoire qui se cherche*. Nous y présenterons d'abord les critères qui ont présidé au choix des films ainsi que l'approche méthodologique et la stratégie d'analyse. Les trois chapitres suivants seront réservés à l'analyse proprement dite des films, lesquels couvrent la période allant du début des années soixante jusqu'aux années 2000. Au début de chacun de ces chapitres, nous situerons les films dans leur contexte socio-politique de production et ferons ressortir

leur pertinence eu égard à notre problématique. Dans chacun des trois chapitres, qui correspondent à trois périodes distinctes, les films sont regroupés par deux. Dans le premier chapitre, qui couvre la période 1960-1970 et s'intitule *L'album de famille*, l'analyse portera sur *La vie heureuse de Léopold Z* de Gilles Carle et *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra, deux films qui interrogent le passage du Canada français au Québec moderne. La période des années 1980-1990 fera l'objet du deuxième chapitre, qui a pour titre *Le miroir brisé de la mémoire*. Avec les films *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz et *Léolo* de Jean-Claude Lauzon est mis en scène un passé qui ne passe pas, une mémoire douloureuse et condamnée à un présent apparemment sans issue. Couvrant la période des années 1990-2000, le dernier chapitre jette un regard sur des films qui interrogent la mémoire à la lumière du passé religieux du Canada français. Regroupés sous le titre *Le retour du refoulé*, les films *Jésus de Montréal* de Denys Arcand et *La neuvaine* de Bernard Émond témoignent de l'inquiétude des deux cinéastes quant à l'avenir de l'identité québécoise.

La conclusion récapitule les grandes étapes de notre parcours et revient sur les enjeux que soulève notre questionnement sur la mémoire. Nous montrerons que le rapport au passé canadien-français demeure un thème central dans les films québécois les plus récents. Dans *Je me souviens* d'André Forcier, nous assistons à une sorte de dédramatisation de la dite Grande noirceur. Ce film, qui se veut une évocation humoristique de la vie syndicale à l'époque de Duplessis, invite le spectateur à porter un regard moins sévère, voire empreint de tendresse sur notre passé. Dans *Le vendeur* de Sébastien Pilote, qui en est à son premier long métrage de fiction, nous retrouvons, dans le Québec d'aujourd'hui, la trace encore vivante du Canada français sous les traits d'un

homme qui pourrait ressembler, par certains côtés, à *Léopold Z*, l'anti-héros de Gilles Carle. Ce film, par ses gros plans sur l'hiver et par ses silences, plonge le spectateur québécois dans un malaise insaisissable par rapport à sa conscience historique.

PREMIÈRE PARTIE
CINÉMA ET MÉMOIRE

CHAPITRE 1

CE QUE FILMER VEUT DIRE

L'essence du cinéma, qui n'est pas la généralité des films, a pour objectif plus élevé, la pensée, rien d'autre que la pensée et son fonctionnement.

Gilles Deleuze

Je pense, donc le cinéma existe.

Jean-Luc Godard

Le cinéma fascine tout autant qu'il effraie lorsqu'on réfléchit à sa capacité à séduire ou à endoctriner les foules. Ainsi, le cinéma peut servir de machine de propagande à des pouvoirs de toutes sortes. Pensons à Leni Riefenstahl, la célèbre cinéaste allemande associée au nazisme, celle qui a employé son talent au service de la théorie hitlérienne de la pureté de la race. Mais le cinéma peut être aussi un instrument d'ouverture de la conscience. Plusieurs films ont été censurés ou interdits de diffusion par les pouvoirs publics parce que jugés séditionnels. En 1926, en Allemagne, *Le cuirassé Potemkine* d'Eisenstein fut interdit pendant huit mois avant d'être diffusé avec des coupures. En France, le film fut projeté en novembre 1926, mais interdit de diffusion publique de 1928 à 1953. La levée de la censure s'est produite six ans plus tard au Japon et sept en Italie¹. De même, aux États-Unis, l'impact de la censure se fait sentir pour le film *The Jungle* (1927) (adaptation de l'œuvre d'Upton Sinclair) afin que « soit éliminée toute référence explicite à la "lutte des classes" et à cette nouvelle "forme d'esclavage" »

¹ Lionel Richard, « Le cuirassé "Potemkine" », *Le monde diplomatique*, décembre 2005, p. 30.

qu'engendre le système capitaliste² ». Des films dérangeants du point de vue idéologique, à l'instar de tant d'autres qui ont été réalisés ou diffusés un peu partout dans le monde, y compris au Québec sous le règne des curés où toute parole n'était pas bonne à dire.

Aujourd'hui, plus que jamais sans doute, le cinéma se présente comme un divertissement – une fuite de la réalité –, une marchandisation du rêve issue d'une industrie de masse qui vise à la « fabrication du consentement », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Noam Chomsky, critiquant le fonctionnement des médias d'information dans ses rapports avec les pouvoirs politique et économique. Aussi, pensons-nous à la relation étroite entre le cinéma hollywoodien et l'idéologie américaine qui, dès le début du XX^e siècle, a contribué à former un « esprit américain » autour du rêve américain³. Dans ce cas-ci, le cinéma qui s'impose aux États-Unis construit la réalité américaine en une forme de détournement du réel.

Dès les premières années du siècle, le cinéma américain a été conçu comme une école de leçons morales et patriotiques, investi d'une mission d'américanisation pour homogénéiser une population passablement hétérogène et la rassembler autour de valeurs et d'idéaux communs. "Former l'esprit américain" (to shape the American Mind) est une formule que l'on rencontre constamment dans les déclarations des responsables de l'industrie cinématographique⁴.

² Morgane Jourden, « Le Rêve imposé ou la machine hollywoodienne au service de l'idéologie dominante », *La clé des langues*, document non paginé [<http://cle.ens-lyon.fr/anglais/le-reve-impose-ou-la-machine-hollywoodienne-au-service-de-l-ideologie-dominante-89737.kjsp>] L'auteure ajoute que « les intertitres et les plans jugés trop subversifs, censés parler à un public plutôt frustré, font systématiquement l'objet d'interdictions ».

³ Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, 2012, 349 pages.

⁴ *Ibid*, p. 15.

Aucun autre cinéma national du monde occidental n'a donné à la fois une image aussi faussée et mystifiée de sa société. Dans le cinéma de fiction hollywoodien, le rêve américain, fondé sur la performance individuelle, la profession de foi envers la consommation, le culte de la réussite personnelle et professionnelle et l'absolue nécessité de l'amour, est embelli, valorisé, voire glorifié et l'image de cette Amérique se substitue à la réalité jusqu'à l'ériger en valeur culturelle suprême. Au départ, c'est le Rêve américain qui a façonné le film et qui, finalement, a été changé par lui. Alors que, par exemple, avant les années 1920, les films sacralisaient la vie simple, mais heureuse des gens pauvres, les riches, eux, « étaient toujours insatisfaits, négligeant leur conjoint et leurs enfants⁵ ». Quand le cinéma est devenu un produit de divertissement de masse, on voit disparaître des écrans « la valorisation des pauvres et le discrédit des riches [...] au profit d'un alignement sur les valeurs de la middle-class⁶ ». Selon Edgar Morin, il s'est agi d'un « embourgeoisement de l'imaginaire⁷ ». « L'American Dream », c'est le « référent absolu de toute une nation, la formule magique de ralliement et de reconnaissance⁸ » et, en même temps, cela signifie, comme Albert Einstein l'a affirmé dans *Comment je vois le monde*, que « rien n'est plus proche du vrai que le faux ».

Un film peut donc être une entreprise idéologique, une « école d'abêtissement », selon le terme utilisé par les premiers détracteurs⁹, ou au contraire un « outil à penser », un « ouvrier de concepts » – l'œuvre cinématographique étant susceptible, comme la

⁵ *Ibid*, p.194.

⁶ *Ibid*, p.195.

⁷ *Idem*.

⁸ *Ibid*, p.17.

⁹ Jean Epstein, *Le cinéma du diable*, 1947, p. 6 [version électronique diffusée par *Les Classiques des sciences sociales* : <http://classiques.uqac.ca/>]

pensée philosophique, de s'élever jusqu'à l'abstraction¹⁰. Si on compare le cinéma aux autres œuvres de création, on peut dire de celui-ci qu'il possède sa propre « magie », ou plutôt une logique qui lui a permis, dès le départ, d'innover sur le plan de la représentation des expériences humaines. En effet, un film se distingue des autres formes artistiques par le fait qu'il ressemble à la fois à la « vraie » vie tout en s'en distanciant. Fernand Dumont, bien qu'il n'ait pas traité spécifiquement du cinéma dans sa théorie de la culture, a néanmoins souligné son originalité en parlant de la vedette du cinéma et de la télévision.

[...] la vedette est entourée d'objets qui me sont à moi aussi les plus familiers, le café qu'elle boit, la céréale qu'elle mange, le fauteuil où elle est assise prennent une autre couleur [...]. Ses malheurs conjugaux ou ses inquiétudes vestimentaires, que rapportent les petits journaux, semblent aussi concerner nos existences. Ici se superpose une seconde disjonction de la conscience à celle qui est déjà inhérente au roman. Elle est dans l'alternance même entre le drame de l'écran et celui de la vie quotidienne de l'acteur. Elle est du même ordre que celle que nous discutons dans le roman, mais, en la démultipliant, elle en montre peut-être mieux la logique¹¹.

Un film peut ainsi donner un relief puissant aux gestes quotidiens. Produits par des manipulations de caméra ou par des plans successifs du montage, le mouvement de l'image emmagasine une infinie variété d'expressions corporelles, des mimiques faciales aux actions les plus banales comme celle d'ouvrir ou de fermer une porte. Tout en montrant le réel concret et perceptible, un film dépasse le simple effet miroir et met en lumière, dans une représentation confectionnée de toutes pièces, la force des habitudes tenues pour acquises et les sentiments tapis dans l'ombre de la conscience. Le cinéma,

¹⁰ Jacques Aumont, « Un film peut-il être un acte de théorie », *Cinéma*, vol. 17, n^{os} 2-3, printemps 2007, p. 193-211 [érudit.org/revue/CINE/2007 (p. 3)].

¹¹ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, 1994, p. 82.

affirmait Jean Epstein, est une « machine à confesser les âmes¹² ». Il signifie par là que, devant son double à l'écran, le spectateur ne peut plus faire abstraction d'une attitude qu'il reconnaît comme sienne, mais dont il a honte, qu'il croyait avoir dissimulée ou qu'il cherchait à cacher. Bien que l'idée de la confession soit empruntée au religieux et appelle le pardon, elle invite, dans le cadre du cinéma, à un examen de conscience publique. « Voilà à quoi ressemble la vie, voilà à quoi ressemble mon milieu, ma culture, les forces qui jouent à mon insu et contre mon gré », pourrait se dire un spectateur.

Admiratif des inventions scientifiques et technologiques qui, à certaines époques, ont été qualifiées de diaboliques en dépit du fait qu'elles ont pourtant fait avancer la connaissance de l'univers¹³, Epstein s'opposait aux adversaires du septième art car il voyait dans la machine cinématographique une « intelligence » propre à donner une plus-value à la parole des livres « surveillée par la raison ». Car le cinéma, art du mouvement, fait des images un symbole très proche de la réalité sensible, contrairement aux mots qui constituent un symbole indirect qui n'acquiert de sens que grâce à l'activité de la raison. L'image ne nécessite qu'un minimum d'effort de décryptage et de rajustement parce que « l'image animée forme elle-même une représentation déjà à demi confectionnée, qui s'adresse à l'émotivité du spectateur presque sans avoir besoin

¹² Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, 1946, p. 46 [version électronique diffusée par *Les Classiques des sciences sociales* : <http://classiques.uqac.ca>]

¹³ Epstein se porte à la défense d'un art contre ses détracteurs qui, dans la première moitié du XX^e siècle, voyaient le cinéma comme « une école d'abêtissement ». À cet égard, il écrit : « Si, avec l'aide du Diable, l'homme a inventé la lunette astronomique, la lunette, elle, a inventé les images du ciel, qui a obligé Copernic, Galilée, Kepler, Newton, Laplace et tant d'autres à penser d'une certaine façon et non d'une autre... ». Jean Epstein, *Le cinéma du diable*, *ouv. cité*, p.67

d'utiliser l'intermédiaire du raisonnement¹⁴ ». Qui plus est, son langage est universel : il n'exclut ni les demi-lettrés ni les illettrés et peut, à la limite, se passer des mots. Il est un art sensoriel qui permet d'entendre, mais surtout de voir l'espace et la distance¹⁵. Enfin, peut-être avec une plus grande netteté que l'écrit, le cinéma permet de percevoir la dualité du temps, sa réversibilité (le temps n'est pas seulement à sens unique – temps d'écoulement entre le passé et l'avenir –, mais réversible à volonté). Grâce, entre autres, au procédé de l'analepse (retour en arrière, ou « flashback », dans le jargon cinématographique), le temps devient un espace à partir duquel un personnage peut se déplacer dans tous les sens autour de n'importe quel point. Le cinéma, ajoute Epstein, est comme la mémoire : il peut étirer, contracter ou prolonger le temps, ouvrant ainsi d'infinies possibilités d'angles ou de prises de vue de l'univers ou de ses fragments. Parce que le spectateur y voit son double à l'écran, la « machine du diable », pour reprendre l'expression d'Epstein, devient une espèce de miroir psychanalytique à partir duquel le spectateur distingue le rationnel de l'irrationnel par la force des « enchaînements du sentiment, [d]es associations imagées du rêve et de la rêverie, tout un psychisme nouveau d'une importance fondamentale et d'une richesse inépuisable¹⁶ ». Et comme « la machine du diable » est une façon différenciée de concevoir les cadres de « l'étendue, de la durée et de la cause¹⁷ », elle est ainsi également une machine philosophique qui ouvre le champ de la connaissance.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ Car la vue, écrit Epstein, « constitue, pour le développement culturel de l'homme, le sens majeur, celui qui nourrit l'intelligence avec le plus de richesse et d'exactitude. » *Ibid.*, p. 35.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ Epstein fait ici référence aux trois cadres primordiaux de la raison chez Kant. Jean Epstein, *L'intelligence d'une machine*, *ouv. cité*, p. 48-49.

Ainsi, dès l'apparition du cinématographe, ses possibilités artistiques, esthétiques, philosophiques, éthiques et symboliques semblent inépuisables. À la même époque que Jean Epstein, Élie Faure n'hésite pas à faire l'éloge d'un art englobant tous les autres. Il voit dans le cinéma une force supérieure à toutes autres formes d'expression artistique qui figure : aux côtés de l'architecture du Moyen Âge, il fait figure d'art de synthèse :

Il y a, entre le cinéma et les sociétés qui s'ébauchent avec notre complicité ou malgré notre résistance, les mêmes rapports qu'il y eut au moyen âge, pour ne pas remonter plus haut, entre l'architecture et la société dite chrétienne en Europe, entre l'architecture et la société dite bouddhique en Asie [...]. Le film, comme le temple, est anonyme. Comme le temple, il tire son principe collectif de moyens financiers dépassant la capacité de l'individu, de la multitude de figurants qui font songer aux maçons et aux manœuvres, de ses acteurs qui répondent par leur mimique, après huit siècles, au geste des imagiers, de ses metteurs en scène et techniciens succédant aux maîtres d'œuvre, des procédés standardisés et mécaniques qui trouveraient aisément leurs répondants dans le principe unique de la croisée d'ogives et des charpentes du vaisseau, et des foules mêlées et déferlantes pour qui l'un et l'autre sont faits¹⁸.

Le cinéma, art moderne, collectif, issu de l'innovation technologique et de la culture scientifique, appelle à la fois les foules et le recueillement. Comme l'architecture, modèle d'accord entre l'art et la société médiévale, le cinéma, espérait Faure, pourrait devenir cet instrument capable de nous « délivrer de l'individualisme ». N'est-il pas, selon ses dires, une « architecture en mouvement¹⁹ » ? Ce mouvement, qui fascine Faure, permet de rassembler les fragments discontinus de la connaissance du monde en un univers continu et cohérent. Le cinéma est à la fois un art de l'intelligence et de la sensibilité qui tire sa puissance suggestive quand, « subordonnant le récit, le dialogue et le soliloque à l'image, [il fait entendre] bruit de la mer, plainte du vent, chant

¹⁸ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *ouv. cité*, p. 5.

¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

de la pluie, tumulte indistinct ou murmure des multitudes, des usines, des chantiers, des gares²⁰ » ou de l'impitoyable silence. Le cinéma, écrit encore Faure,

par le caractère musical de son rythme et par la communion spectaculaire qu'il exige peut être comparé à la cérémonie de la messe, comme il peut aussi être rapproché, par l'universalité des sensations qu'il éveille et des sentiments qu'il remue, au mystère qui emplissait la cathédrale d'une cohue d'auditeurs venus de tous les coins de la ville et de la contrée. Le cinéma est aujourd'hui le plus « catholique » des moyens d'expression que l'évolution des idées et des techniques ait mis à la disposition de l'homme, si l'on veut bien restituer à ce mot son sens humain originel²¹.

Pour Faure et Epstein, la puissance expressive du cinéma repose dans les procédés techniques du ralenti, de l'accélééré, de la plongée, de la contre-plongée, du retour en arrière, du gros plan ou plan rapproché, du travelling avant, arrière ou latéral et cela, sans compter les infinies possibilités des tons de clarté, du clair-obscur à l'éclat vivant d'une lueur ou aux ombres de la nuit. Ce qui multiplie, selon Epstein, la variété des perspectives du temps et de l'espace ou permet, selon Faure, d'arracher le spectateur à « l'inertie apparente du monde ». Ces techniques du cinéma sont, pour Edgar Morin, des accélérateurs d'émotions, des « provocations » et des « intensifications de la projection-identification ». En effet, « la caméra, que ce soit par ses mouvements propres où ceux provoqués par le montage de plans successifs, peut se permettre de ne jamais perdre de vue, de toujours cadrer et mettre en vedette l'élément émouvant²² ». En ce sens, on ne peut pas dire que les films sont de simples reproductions ou reflets de la réalité, ils en

²⁰ *Ibid.*, p. 12.

²¹ Elie Faure, « Vocation du cinéma », *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, 1937. Version électronique diffusée par *Les Classiques des sciences sociales*, p. 4. [[http : //www.http://classiques.uqac.ca/](http://www.http://classiques.uqac.ca/)]

²² Edgar Morin, *ouv.cité*, 1956, p. 105.

sont aussi des représentations stylisées, dramatisées, accentuées qui nous apprennent que rien n'est immobile.

Influencé par les théories psychanalytiques, Edgar Morin soutient que l'origine de la perception cinématographique relève d'un « mécanisme de projection-identification » comparable à l'outillage mental du rêve. « L'essence du rêve, rappelle-t-il, est la subjectivité. Son être est la magie. C'est qu'il est projection-identification à l'état pur²³ ». Le rêve représente un univers où se déploie une subjectivité que le rêveur croit réelle et objective. Tant qu'il n'échappe pas au rêve, il le croit réel. Pour s'en détacher, il faut que le dormeur se réveille, mais on sait, depuis Freud, que les projections nocturnes constituent la part des préoccupations sensibles et des expériences affectives du rêveur. Si le spectateur sait de son côté, que l'action qui se déroule devant lui est hors de sa vie coutumière, en revanche, souligne Morin, « à sa réalité pratique dévaluée correspond une réalité affective éventuellement accrue, ce que nous avons nommé le charme de l'image²⁴ ». La puissance de séduction du cinéma appartient donc à sa capacité de « renouvele[r] ou exalte[r] la vision des choses banales et quotidiennes²⁵ ». S'opère alors un transfert entre l'affectivité du spectateur et l'action projetée sur grand écran, phénomène d'autant plus important qu'il se retrouve, comme en phase de sommeil, inactif ou impuissant à modifier l'action qui se déroule devant lui. En quelque sorte infantilisé, « le spectateur, écrit Morin, voit un monde livré aux forces qui lui échappent²⁶ ». « Le sujet [spectateur], écrit de son côté Jacques Aumont à propos de

²³ *Ibid.*, p. 93.

²⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁵ *Idem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 101.

l'homme imaginaire, au lieu de se projeter dans le monde, absorbe le monde en lui²⁷ ». Mais c'est après la projection, dans une mise à distance de ce qui vient d'être vu, que le sens du film peut se révéler et qu'il peut devenir objet d'analyse et d'herméneutique.

1.1 Les films comme témoins de l'Histoire

Plusieurs films peuvent être considérés comme les témoins du passé et utilisés comme des sources premières par les historiens. Pour l'historien Marc Ferro, les films de fiction ne sont pas « seulement un témoignage sur l'imaginaire de l'époque où ils ont été réalisés [...] ; ils transmettent jusqu'à nous l'image réelle du passé²⁸ », non pas par le biais des faits ou des événements, mais en établissant des liens de continuité ou de rupture avec le passé. Dans une analyse du cinéma américain, Ferro fait état de quatre « grandes visions qui ont successivement dominé la vie américaine²⁹ ». D'une période à une autre, il constate que les représentations de la conscience historique ne font pas que se succéder : il s'agirait plutôt de « stratifications plus ou moins anciennes dont les effleurements peuvent aller jusqu'à aujourd'hui³⁰ ». En bref, la première stratification porte la marque de « l'idéologie chrétienne protestante », celle où « l'Espagne et la catholicité représentent l'archaïsme et le mal » dans les représentations de la conscience collective. La deuxième est celle correspondant à « l'idéologie de la guerre civile ». Dès la fin du XIX^e siècle, elle prend le pas sur la précédente et fait de cet événement l'acte

²⁷ Jacques Aumont, *L'esthétique du film*, 1983, p. 171.

²⁸ Marc Ferro, *Cinéma et histoire*, 1977, p. 75. Il ajoute que les plus grands révélateurs de l'Histoire concernent davantage les films de fiction, « dont l'action est contemporaine du tournage ».

²⁹ *Ibid.*, p. 227.

³⁰ *Ibid.*, p. 238. Les termes qui suivent et qui servent à identifier les périodes successives appartiennent au même auteur.

fondateur de l'histoire des États-Unis. La troisième correspond à celle du « melting pot », où la démocratie américaine est glorifiée. Enfin, la quatrième stratification est celle de la contestation du modèle américain, « l'idéologie du "salad-bowl" où chaque groupe ethnique ou culturel revendique sa raison d'être ». Correspondant à la prise de conscience de l'opinion publique provoquée par la guerre du Vietnam, cette dernière strate représenterait, selon Ferro, un « renversement complet de la vision de l'Histoire » où l'Amérique interroge, « plus que jamais », le sens de sa politique nationale et internationale. Toutefois, en même temps que Ferro démontre que l'histoire américaine est faite de quatre ruptures idéologiques, ne suggère-t-il pas qu'il existerait un mouvement continu et cohérent vers la quête toujours plus grande, plus étendue de la liberté ? En effet, cette histoire, on peut aussi la comprendre comme celle d'un débat qui a sans cesse repoussé les frontières sociales de la démocratie. En cela, comme le pensaient les premiers défenseurs du cinéma, le film apparaît tel un révélateur global de l'expérience humaine.

Il apparaît de plus en plus, grâce au cinéma seul – car les théories scientifiques ne sont pas sensibles à la foule et ne parlent presque à aucun cœur – que malgré l'aide de la littérature, de la musique et de la peinture, nous ne connaissons encore que par fragments discontinus le vrai visage du monde [...]. Voici que nous allons pouvoir saisir dans sa réalité enchevêtrée, évolutive et mouvante, d'un seul regard capable d'en transmettre l'esprit [...] les déterminations immémoriales, les éternelles destinées, les modulations universelles qui vont mourir dans l'infini. Que dis-je ? Le fragment même que nous pouvions en isoler jadis se révèle à nous comme un univers continu dans un univers continu³¹.

Pour Ferro, chaque film, documentaire et fiction est une page d'Histoire. Il signifie par là qu'au-delà de son caractère esthétique et artistique, un film est le produit d'une époque qui atteste des pratiques culturelles et des mentalités qui y sont sous-

³¹ Élie Faure, « Introduction à la mystique du cinéma », *ouv. cité*, p. 15-16.

jacentes. Comme chez Edgar Morin, quand ce dernier compare le cinéma au rêve, « la caméra, affirme Ferro, dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus³² », elle éclaire « une zone d'histoire jusque-là demeurée cachée, insaisissable, non visible³³ ». Paradoxalement, ajoute Ferro, ce ne sont pas les films historiques qui sont les plus grands révélateurs de l'histoire. « Ils sont, selon lui, incapables de dépasser le témoignage sur le présent³⁴ ». Ils représentent, en quelque sorte, une vision embellie ou noircie de l'histoire. Par contre, les films dont l'action est contemporaine révèlent davantage sur ce qui a eu lieu au moment de l'enregistrement des images sur pellicule. Sans compter qu'un film déborde toujours de son contenu apparent. Consciemment ou non, il est inévitable qu'un réalisateur transpose des éléments et des objets du réel. De même enregistre-t-il des « intentions, [d]es croyances, [un] imaginaire », autant d'éléments qui sont, pour Marc Ferro, aussi « vrais » que l'Histoire des événements eux-mêmes. Quand un théoricien comme Ferro décortique plusieurs films appartenant à une même période, il en vient à être en phase avec l'esprit et la conscience historique que cette même période a à transmettre.

1.2 Les films comme vecteurs de la conscience historique

Comme pour le roman, la poésie ou le théâtre, on peut dégager du cinéma la trame historique d'une collectivité qui, comme l'a démontré l'interprétation des films américains par Marc Ferro, se remanie selon les conjonctures. En ce sens, les œuvres de fiction peuvent sans doute être considérées comme des lieux de mémoire, des lieux où

³² Marc Ferro, *ouv. cité*, p. 39-40.

³³ *Ibid.*, p. 61.

³⁴ *Ibid.*, p. 74.

sont emmagasinées les traces du passé. Quant au cinéma lui-même, il devient une mémoire vivante non pas uniquement parce qu'il transmet quelque chose à quelqu'un d'autre, mais aussi parce qu'il a mémorisé certaines traces du passé ou a enregistré sur pellicule une information sur la présence du passé, parce qu'il est image de soi, de la collectivité. En ce sens, il peut être considéré comme un vecteur de la conscience historique. Plus encore que toute autre forme artistique (comme nous l'avons mentionné précédemment), le cinéma expose à la vue un environnement physique et culturel, voire une construction sociale qui plonge le spectateur dans la mémoire collective. Les images d'un film circonscrivent un espace, un lieu, qui réactualise les marques d'une historicité³⁵.

Comme on l'a vu dans l'introduction, la mémoire n'est pas la science historique même si toutes deux s'attachent au passé et au sens des événements. Elles n'ont toutefois pas les mêmes ambitions ni les mêmes modes de transmission. Histoire et mémoire peuvent être considérées comme deux pratiques différenciées du rapport au passé. « L'histoire est plus distante, plus objectivante, plus impersonnelle dans son rapport au passé³⁶ », elle est de nature « véridative », selon Paul Ricoeur. Elle est née d'un besoin social qui fait suite à la désintégration plus ou moins progressive des coutumes et des traditions. L'intention première de la science historique a été de « reconstituer les événements du passé pour en dégager des causes et peut-être des

³⁵ Aurélien Portelli, « Le film comme lieu de mémoire », *Mécanique filmique. Films historiques et histoire du cinéma*, mercredi 26 août 2006 [http://mecaniquefilmique.blogspot.ca/2006/08/le-film-comme-lieu-de-mmoire_02.html]

³⁶ François Dosse, « Travail et devoir de mémoire chez Paul Ricoeur » dans Alain Houziaux (dir.), *La mémoire pour quoi faire ?*, 2006, p. 86.

lois », affirme de son côté Fernand Dumont³⁷. Pour ces deux penseurs, l'histoire se construit dans les officines de la recherche savante et ses résultats peuvent n'avoir « que de maigres répercussions sur les façons dont nos sociétés tiennent compte du passé³⁸ ».

Les enchaînements mnésiques sont différents de l'Histoire qui, elle, se construit à partir d'une chronologie linéaire. La mémoire est faite de traces, de souvenirs, d'un sens de l'orientation qui se tourne du présent au passé, du passé vers le futur. En fait, elle nous dit que le passé se trouve encore dans le présent. En ce sens, la mémoire est essentiellement du ressort de la fidélité et peut exister même en l'absence d'un travail de mémoire. Elle est, pour ainsi dire, indépendante du sujet historique :

[...] elle peut caractériser une trace, un atavisme, un héritage que l'on porte en soi, et quelquefois dans un sens quasiment biologique ou génétique. Et, on dira alors par exemple : « Arthur est la mémoire vivante de son père ». Cela signifie qu'Arthur porte en lui la continuité génétique et l'hérédité de son père. Et cet atavisme est totalement indépendant du fait qu'il se souvienne ou non, de manière consciente de son père. Cette mémoire-atavisme peut se perpétuer sur plusieurs générations³⁹.

Mais quand le passé surgit par la remémoration – activité de mise à distance du présent –, l'homme, cherchant une explication dans les replis de son histoire⁴⁰, récupère le passé à son compte pour donner une cohérence à son existence. Il renvoie donc le sujet à la conscience de sa mémoire. Pour qu'elle soit collective, la mémoire doit être partagée et se prolonger dans le temps.

³⁷ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 594.

³⁸ *Ibid.*, p. 592.

³⁹ Alain Houziaux, « La mémoire transgénérationnelle » dans Alain Houziaux (dir.) *La mémoire, pour quoi faire ?*, *ouv. cité*, p. 15.

⁴⁰ *Idem.*

Toutefois, qu'elle soit individuelle ou collective, la mémoire renvoie le sujet au sens de l'orientation, du passé vers l'avenir. Elle est la « présence de l'absent⁴¹ », d'une réalité passée (image-souvenir) qui se conserve dans des représentations imagées, symbolisées, conscientes ou inconscientes, même si elle fait l'objet d'un brassage incessant entre l'oubli (l'effacement) et la lutte contre l'oubli (la conservation). « La mémoire est, toujours et nécessairement, une interaction entre les deux⁴² ». Elle se propage d'un individu à l'autre, d'une génération à l'autre en ondes successives. Mais elle peut aussi se perdre. Cela signifie qu'un fait vécu et son interprétation existent pour autant que des individus se souviennent en tant que membres d'une même collectivité : une famille, un groupe d'appartenance, une nation. La mémoire ne se soucie pas de rapporter fidèlement les événements du passé, elle s'affaire à ancrer l'individu et les groupes dans une continuité historique. Elle permet d'affirmer que l'individu n'est pas seul⁴³. Si le passé est mort au sens où il est derrière le passage des vivants, il en reste des traces qui sont revisitées non seulement dans un désir de commémoration ou par nostalgie, mais surtout pour se situer dans l'espace-temps, justifier sa légitimité au présent et au futur et se libérer de ce qui empêche de vivre et de créer⁴⁴.

Parce que les films peuvent témoigner sous la forme de mouvement, des tensions, des phénomènes de rupture ou de continuité comme du rapport de l'individu à sa société, ils s'apparentent au fonctionnement de la mémoire. Le spectateur peut donc accéder au

⁴¹ François Dosse, *ouv. cité*, p. 49.

⁴² *Ibid*, p. 42.

⁴³ Selon le propos de Maurice Halbwachs que rapporte Paul Ricœur, *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, *ouv. cité*, p. 147.

⁴⁴ Comme a sans doute cherché à le faire Paul-Émile Borduas en publiant le *Refus global*, manifeste qui dénonçait une société étouffante et sclérosée. Voir *supra*, pp. 4-5.

passé par des évocations clairement exprimées ou bien par le non-dit, comme une part d'inconscient qui reflue spontanément dans le geste et le comportement. Les souvenirs, les réminiscences peuvent survenir au simple contact d'une couleur, d'une parole, d'un geste, d'un bruit, voire d'une odeur. L'image peut, dans un mouvement fluide, passer de l'élément qui a rappelé le passé au passé lui-même et à sa gamme d'émotions. Elle peut même contredire la parole au moment où celle-ci s'énonce, dévoilant du même coup les contradictions de l'expérience humaine dans le temps et dans l'action. Un film peut tout aussi bien faire entendre un contrepoint sonore, procédé qui permet, par exemple, de ramener les déclarations discursives d'hier dans le présent pour expliquer le déroulement de l'histoire. Bref, un film révèle la complexité de l'expérience humaine quant à son rapport au son passé et à son histoire. Bien que les films ne soient pas des théories ni des pratiques scientifiques ayant la prétention de donner une explication du monde, mais plutôt des représentations subjectives et intellectualisées d'un univers ou de ses fragments, ils vont servir d'objet de connaissance et de compréhension quant à la transposition de la mémoire dans l'imaginaire, qui, pour une collectivité, ajoute des repères, mythes ou souvenirs, à son expérience du réel.

CHAPITRE 2

LA CRISE DE LA MÉMOIRE QUÉBÉCOISE

*Nous tâtonnons encore à la recherche d'une
nouvelle figure de nous-mêmes*

Fernand Dumont

Pendant un peu plus d'un siècle, l'histoire canadienne-française est au service de la mémoire. Le rapport au passé exprimé par les historiens, de François-Xavier Garneau à Lionel Groulx, s'appuyait sur une tradition¹. L'historien partait à la rencontre des hommes d'autrefois à partir de sa propre subjectivité. Bien qu'il y ait eu des visions divergentes entre membres de la profession à partir des années 1940², « [l]a subjectivité de l'historien, comme l'explique Fernand Dumont, dev[enait] le lieu d'ancrage de la mémoire historique³ ». Au Canada français, on peut dire que la tradition historique, commencée avec Garneau, a légitimé la présence d'un sujet national français en Amérique qui a été identifié comme peuple, nation, voire « race », selon le terme utilisé par l'abbé Groulx. Cette lecture historique, qui s'est poursuivie jusqu'au début des

¹ Les deux historiens estiment que ni la France ni l'Angleterre, conquérante, n'auront été sympathiques au Canada français. Pour Garneau et Groulx, « la survivance nationale avait été facilitée par la révolution américaine qui avait placé les Canadiens en position de force, mené rapidement à l'Acte de Québec et, ultérieurement, à l'instauration d'une démocratie parlementaire au Bas-Canada ». Ronald Rudin, *ouv. cité*, p. 37.

² S'opposant à Lionel Groulx, Thomas Chapais de l'Université Laval, est un anglophile qui fait l'apologie des deux empires, français et britannique. Tout comme Chapais, Gustave Lanctôt, archiviste fédéral, rejette la vision négative de Lionel Groulx à l'égard des deux empires, mais soutient qu'il est possible d'atteindre une « vérité » objective de l'histoire. Sa vision est celle de la neutralité. *Ibid*, pp.51-56,

³ Fernand Dumont, *L'Avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 598.

années 1960, racontait l'histoire d'une résistance nationale⁴. L'intention des historiens était en phase avec la mémoire. Histoire et mémoire cherchant à interpréter les événements dans un même univers de sens, se rejoignent, pour ainsi dire, autour de « raisons communes », d'une cohérence qui a donné lieu à une construction identitaire – à la « construction d'une référence », pour reprendre le concept élaboré par Fernand Dumont dans *Genèse de la société québécoise*⁵. Or, la Révolution tranquille semble avoir provoqué une scission entre Histoire et mémoire. Une vingtaine d'années plus tard survient une seconde brèche, tributaire d'un certain nombre d'événements : « le début de la crise économique mondiale, la victoire du non au référendum de 1980, l'essoufflement de l'État-providence, l'échec des socialismes réels [provoqué par la chute du mur de Berlin], la crise du marxisme et des sciences sociales⁶ ». Ces événements ont une nouvelle fois remis en question le rapport de l'historien à l'Histoire.

Ainsi, d'étapes en étapes, selon l'une des courbes principales de son évolution, le savoir historique s'est éloigné de son premier dessein de constituer une mémoire collective orientée vers l'action historique ; il a glissé vers l'étude objective des faits et des structures, où il a rejoint d'autres disciplines aux préoccupations similaires⁷.

⁴ Gilles Bourque, « Histoire, nation québécoise et démocratie » dans E-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire...*, *ouv. cité*, pp. 185-186.

⁵ « La nation ne rassemble pas les individus à la manière des groupe d'appartenance (par exemple, une famille) ou des organisations (par exemple, un syndicat). Sans être liés les uns aux autres par des relations concrètes, les individus se reconnaissent une identité commune à certains signes et symboles. L'identité peut en rester à l'expérience vécue ; on parlera alors de sentiment national. Mais elle peut donner lieu à la construction d'une référence, c'est-à-dire de discours identitaires : idéologie, mémoire historique, imaginaire littéraire [...]. Elle [la nation] est un mode parmi d'autres de structuration de ces phénomènes. Sa spécificité lui vient du fait qu'elle se situe à l'échelle de la société globale ». Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 16.

⁶ Gilles Bourque, *ouv. cité*, p. 191.

⁷ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 597.

Bien sûr, comme le savoir historique et son enseignement, la mémoire collective québécoise s'est transformée avec le temps. Cependant, contrairement à ce que le passage vers la Révolution tranquille peut suggérer, la mémoire nous dit que le Canada français ne disparaît pas comme par enchantement au début des années soixante. Mais depuis, force est de constater que le travail de mémoire est mis à mal par une conception politique de la modernité qui se refuse à penser la nation québécoise comme un sujet national historique. Plusieurs intellectuels contemporains cherchent à comprendre le Québec à partir de son intégration au continent américain, déniaient par le fait même la pertinence historique du Canada français⁸.

2.1 De la « conscience malheureuse » à la culpabilité

Dès la fin de 1959, le « désormais » du premier ministre Paul Sauvé indiquait que tout changerait, que rien ne serait plus pareil⁹. Toutefois, c'est la classe politique libérale de la Révolution tranquille qui opère la rupture avec le Canada français en conviant la société québécoise à se tourner vers l'avenir. Celle-ci traverse alors une profonde

⁸ Cette thèse associée au concept de l'américanité est longuement critiquée par Joseph Yvon Thériault qui affirme que cette conception relève d'une affirmation identitaire civique plutôt que culturelle et historique. « Être un Québécois moderne, dit-il, c'est évacuer toute référence identitaire autre que la langue pour affirmer sa normalité dans le partage, avec le reste de la planète, d'une même culture américanisée ». Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité - Mémoire et démocratie au Québec*, 2005, p. 24.

⁹ Maintes fois, indique Lionel Bertrand, un collaborateur de Paul Sauvé, le premier ministre commençait ses phrases par un désormais. « – "Désormais", poursuit M. Bertrand, tout changera. Ce ne sera plus "désormais" le même style à l'Assemblée législative. L'administration, "désormais", vivra des jours nouveaux. "Désormais" primera le travail d'équipe, et primera aussi la voix du peuple. La province aura "désormais" une nouvelle figure ». Robert Prévost, « Le "désormais" de Paul Sauvé », *Histoire Québec*, vol. 5, n° 2, 1999, p. 26 [http://id.erudit.org/iderudit/11385ac].

mutation de culture dans laquelle le rapport au passé est questionné et remis en cause. En fait, sur le plan des modes de vie et des représentations collectives, toutes les sociétés occidentales modernes ont, à un moment donné de leur histoire, rompu avec leur passé. Le Québec ne fait pas exception à la règle, il n'échappe pas à l'universalité du phénomène. La modernité est largement fondée sur le consentement d'individus libres qui ont cherché à s'affranchir des rapports de soumission liés à la tradition. Le rejet du passé devient pour ainsi dire la norme. Pourtant, même si cela peut paraître contradictoire, les modernes ne se privent pas de recourir à l'histoire, mais le plus souvent afin de légitimer la rupture avec le monde ancien ou de justifier le progrès sur lequel s'appuie le projet moderne. Ainsi, l'éthique moderniste engendre paradoxalement une crise de la mémoire.

Les grands méta-récits de la modernité – les philosophies de l'histoire – s'appuyaient sur une mémoire qu'ils empruntaient à un univers historique que la démocratie ne semblait pas pouvoir produire ni même, en un sens, réfléchir. Tout se passait comme si la régulation même de nos sociétés reposait, pour employer l'expression de Jürgen Habermas, sur une « réserve de traditions – la famille, la religion, l'histoire nationale – issue largement d'un monde pré-démocratique. Rempli de ressources par essence non renouvelables, ce réservoir de traditions se serait épuisé, a-t-on dit, au tournant des années 1960¹⁰.

Avec la Révolution tranquille, le Canada français sert de repoussoir, de contre-exemple à une société qui se transforme radicalement : « la nation devient québécoise, le Québec, une société globale (c'est-à-dire nationale) et la province, l'État du Québec¹¹ ». La modernisation de la régulation sociale aurait conduit plusieurs intellectuels québécois

¹⁰ E.-Martin Meunier, Joseph Yvon Thériault, « Avant-propos. Mémoire et paradoxe démocratique » dans E.-M. Meunier et J.Y. Thériault (dir.) *Les impasses de la mémoire...*, *ouv. cité*, p. 8.

¹¹ Gilles Bourque, *ouv. cité*, p. 190.

à une forme de procès du Canada français, à poser un regard négatif sur l'histoire, à commencer par celle qui a été qualifiée de Grande noirceur. Un texte illustre parfaitement bien ce rapport négatif à l'histoire canadienne-française : en réponse à un numéro spécial de la revue *Liberté* sur le séparatisme québécois, Pierre Elliott Trudeau publie en avril 1962 « La nouvelle trahison des clercs » dans *Cité Libre*¹². On retrouve dans ce texte la négation de la référence nationale et le refus de toute forme de nationalisme. Autrement dit, la nation chez Trudeau équivaut à l'ethnie et ne peut représenter l'ensemble pluriel de la citoyenneté¹³. Il faut dire que le mois suivant Hubert Aquin fournissait une réponse à l'article de Trudeau : « La fatigue culturelle du Canada français » parue dans la revue *Liberté*¹⁴. Aquin y défendait un nationalisme de libération qui allait jusqu'à proposer l'idée d'un Québec indépendant et socialiste¹⁵. Le rapport à l'histoire entretenu par Aquin visait le dépassement par une « Révolution québécoise » (qui n'est pas advenue), et qui allait plus loin que les réformes libérales du système québécois. Mais on peut déduire de ce duel idéologique, qui s'est poursuivi sur la place publique pendant plus de vingt ans, que le passé est devenu éminemment problématique au point où l'on ne sache plus très bien quoi en faire.

¹² Pierre Elliot Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs », *Cité libre*, n° 46, avril 1962, pp. 3-5.

¹³ Voir le texte de François-Olivier Dorais, « Trudeau, la nation et le nationalisme. Débat sur la nation », *La Relève*, vol. 1, n° 3 [www.journallareleve.com]. « Que disait Trudeau ?, explique à son tour Joseph Yvon Thériault. Que les Canadiens français étaient frileux, qu'ils s'étaient cachés sous la robe de leur clergé pendant plus d'un siècle et qu'ils s'apprêtaient à suivre les incantations de leurs nouveaux clercs séparatistes en rapetissant leur appétit à la province de Québec ». Joseph Yvon Thériault, « Le désir d'être grand », *Argument*, vol. 5, n° 2, printemps-été 2003 [<http://www.revueargument.ca/article/1969-12-31/225-le-desir-detre-grand.html>]

¹⁴ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, vol. 4, n° 23, mai 1962, pp. 229-325.

¹⁵ Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des soixante*, 2002, p. 13-17.

Gilles Bourque caractérise cette période, qu'il situe entre 1965 et 1980, « d'historicité émancipatrice » : mais en omettant de parler de l'antinationalisme trudeauiste, il fait porter à cette « historicité émancipatrice » la responsabilité de la conscience négative. « L'histoire, écrit-il en effet, prit dorénavant le visage de l'émancipation¹⁶ ». Le savoir historique s'est appuyé sur le fait que « le sujet national demeure handicapé, fatigué, colonisé, même s'il paraît sortir d'un long hiver¹⁷ ». Cette objectivation, voire cette radicalisation de l'histoire aurait permis de « jeter du haut de l'histoire un regard négatif sur le passé¹⁸ ». Au contraire, pour Fernand Dumont, si le passé pèse lourd dans la conscience collective, c'est que l'image du Canada français a totalement été définie par le regard de l'autre. Déjà, en 1958, Dumont invitait à faire une « psychanalyse [de la] conscience malheureuse¹⁹ » – qu'il développera trente-cinq ans plus tard dans *Genèse de la société québécoise*. Mais, en 1958, Fernand Dumont voyait déjà dans le « vieux nationalisme figé » et dans l'antinationalisme les deux faces de cette « conscience malheureuse », de cette dépossession de soi, de la dévaluation de sa culture ou encore de ce qu'il a nommé la « conscience négative de soi » :

Pour s'universaliser, les nationalistes réclament un humanisme empreint d'une originalité définie comme système. Les autres, ceux qui sont sortis de la coque nationaliste, tentent de passer directement à l'humain sans médiation par la culture et ils sont les hommes de nulle part. Certains, par le besoin insatiable de se retrouver dans un univers culturel, élargissent spatialement la conscience mythique aux limites du Canada tout entier, nous gratifiant d'un mythe supplémentaire qu'ils appellent la nation canadienne²⁰.

¹⁶ Gilles Bourque, *ouv. cité*, p. 191

¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

¹⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁹ Fernand Dumont, « De quelques obstacles à la prise de conscience des Canadiens français », *Cité libre*, n° 19, 1958, p. 22-28.

²⁰ L'extrait tiré de l'article paru dans *Cité libre* est reproduit dans Fernand Dumont, *Récit d'une émigration*, 1997, p. 130.

En bref, ce que Dumont met en relief, dès 1958, c'est la nécessité de se « donne[r] une autre histoire qui ne nous apprenne pas seulement que nos pères ont été vaincus en 1760 et n'ont plus fait ensuite que défendre leur langue ; une histoire qui nous les montre réclamant les libertés politiques en 1775 et en 1837²¹ [...] ». Depuis la victoire du non au référendum de 1980, du rapatriement de la constitution canadienne en 1982 et de « la célébration d'une citoyenneté canadienne pluraliste et multiculturelle²² », la tâche à laquelle Dumont nous conviait n'a pas été remplie, elle reste encore à accomplir puisqu'encore aujourd'hui, on ne sait pas quoi faire de cette histoire.

En fait, tout se passe comme si l'histoire canadienne-française, devenue gênante, constituait « une histoire en trop », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Jacques Beauchemin. Et il faut reconnaître que la science historique a contribué à briser le lien entre le passé canadien-français et la société québécoise actuelle : soit les historiens ont présenté la nation comme un aspect parmi d'autres, un fait plus ou moins significatif de l'histoire et de la transformation sociale, soit ils ont réinventé le passé pour y inclure toutes ses composantes sociales et identitaires²³. Ces deux façons de réinterpréter le passé s'organisent à partir des considérations du présent. Elles sous-tendent un rejet de la spécificité canadienne-française et constituent une remise en question de la lecture qu'en avaient fait les historiens avant 1950. Ainsi s'insinue, plus ou moins progressivement, une « mémoire honteuse » avec laquelle la société québécoise ne peut plus prétendre être l'héritière du Canada français. Ce qui rappelle les propos de Jean Bouthillette qui, en parlant du Canadien français, écrivait : « Nous sommes à la fois

²¹ *Idem.*

²² Gilles Bourque, *ouv. cité*, p. 191-192.

²³ *Ibid.*, p. 192-193.

dépossédés et coupables de l'être²⁴ ». Cela rappelle également le propos de Fernand Dumont qui affirmait en 1994 : « Nous ne sommes pas encore arrivés, collectivement, à une mémoire proche du réel, à la mémoire d'une société normale. On ne devrait pas être obligé d'idéaliser le passé ou, au contraire, de le noircir à outrance pour s'y reconnaître²⁵ », comme il ne s'agit pas non plus de le faire disparaître.

2.2 De la culpabilité au déni : le révisionnisme en histoire

C'est à partir du début des années 1970, que des historiens rompent avec l'historiographie traditionnelle. Bien que celle-ci ait connu auparavant des divergences d'interprétation, principalement entre l'École de Montréal et l'École de Laval à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, les historiens s'entendaient jusque-là pour dire que le Québec était différent de ses voisins canadien et américain. À l'École de Montréal, les successeurs de Lionel Groulx, Guy Frégault, Maurice Séguin et Michel Brunet, soutiennent que l'infériorité socio-économique des Canadiens français est une conséquence de la Conquête²⁶. Dans la perspective historiographique de l'École de Laval, défendue par Marcel Trudel, Fernand Ouellet et, plus tard, Jean Hamelin, cette infériorité s'explique par des causes internes qui se résument par « le refus de faire face

²⁴ Jean Bouthillette, *Le Canadien français et son double*, 1972, p. 72.

²⁵ Fernand Dumont, « Autour de *Genèse de la société québécoise* », *Un témoin de l'homme*, entretiens colligés par Serge Cantin, 2000, p. 290.

²⁶ Le radicalisme de cette position peut être considéré comme une première critique à l'égard de la pensée historique de Groulx qui « le jugeait susceptible de provoquer la déprime et la passivité. Cependant, presque jusqu'à la mort de celui-ci, ces historiens lui garderont une estime et une admiration qui leur interdiront de souhaiter une rupture trop brutale ». Louis Cornellier, « Brasse-camarade historique », *Le Devoir*, 23 mai 1998.

aux défis du changement économique²⁷ ». Cependant, « [t]ous voulurent comprendre pourquoi et en quoi les Québécois de langue française étaient toujours différents des Anglophones d'Amérique du Nord²⁸ ». Or, en 1970, une nouvelle génération d'historiens ont présenté l'histoire du Québec comme celle d'une société normale, c'est-à-dire une société dont le passé et le présent peuvent être compris à la lumière de processus modernes universels tels que l'industrialisation et l'urbanisation, et non plus en invoquant des facteurs culturels spécifiques qui relèvent du rôle prépondérant de l'Église, de l'importance du conflit ethnique et linguistique ou encore des valeurs rurales.

Cette relecture du passé est propre à la mentalité politique de la Révolution tranquille, c'est-à-dire qu'elle est issue de professionnels et de technocrates affairés à « rendre le Québec semblable aux autres États occidentaux²⁹ ». Selon Ronald Rudin, c'est cette même mentalité qui a influencé la nouvelle génération d'historiens formée dans les années 1960. Essentiellement, par une sorte d'effet générationnel, « ces personnes, affirme Rudin, ont atteint l'âge adulte au milieu de la modernisation de nombreuses institutions lors de la Révolution tranquille, dans les années 1960. Ils ont naturellement tendance à chercher dans l'histoire du Québec les racines d'une société dynamique³⁰ ». Cette nouvelle version de l'histoire québécoise cherche à mettre « les

²⁷ Ronald Rudin, *Faire l'histoire au Québec au XX^e siècle*, *ouv. cité*, p. 200.

²⁸ *Ibid.*, p. 199.

²⁹ Ronald Rudin, « La quête d'une société normale : critique de la réinterprétation de l'histoire au Québec », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 3, n° 2, 1995, p.9.

³⁰ *Ibid.*, p. 22.

clivages de classes au-dessus des divisions linguistiques³¹ », perdant ainsi de vue, dit Rudin, « le conflit réel qui existait entre la majorité et les « différentes minorités ». Les révisionnistes « ont voulu donner l'impression d'une société relativement pluraliste dans laquelle les divers groupes vivent une coexistence plutôt harmonieuse³² », percevant dorénavant le Québec comme un territoire selon la conception civique de la nation³³.

Le Québec [annoncent les auteurs dans l'introduction de leur ouvrage en 1979] que nous étudions ici est défini comme un territoire plutôt que d'après l'appartenance ethnique. Nous nous intéressons aux phénomènes qui sont survenus sur le territoire du Québec, aux hommes et aux femmes qui l'ont habité. Tout au long, le mot Québécois est donc employé dans un sens très précis. Il désigne tous les résidents du Québec, que leur ancêtre soit venu du nord-ouest, il y a quelques milliers d'années, qu'il soit arrivé de France à l'époque de Jean-Talon, qu'il soit Écossais ayant traversé l'Atlantique en 1780, un Irlandais fuyant la Grande Famine, un Juif tentant d'échapper aux persécutions de certains pays d'Europe de l'Est ou encore un Italien voulant sortir d'un Mezzogiorno qui a peu à lui offrir³⁴.

Rudin ne nie pas l'intérêt et la valeur de cette nouvelle approche, révisionniste, du passé québécois.

« Maintenir, dit-il, que le Québec était une société rétrograde et dirigé par les prêtres, dans laquelle l'État ne faisait rien, les hommes d'affaires francophones étaient presque inexistantes, et les conflits de classes s'effaçaient virtuellement au profit des batailles ethniques et linguistiques, était clairement une distorsion de la réalité³⁵ ».

³¹ Voir Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain : vol. 1 : De la confédération à la crise*, 1979, 660 pages.

³² Ronald Rudin, « La quête d'une société normale... », *ouv. cité*, p. 16.

³³ Selon Eugénie Brouillet, « pour les tenants de la conception civique de la nation, ce n'est pas la mémoire collective, les traditions, la langue et l'histoire communes qui font une nation: c'est le lien rationnel que tissent les êtres humains unis, au-delà de tout référent "culturel", autour des valeurs de la démocratie et de la citoyenneté » (Eugénie Brouillet, *La négation de la nation...*, *ouv. cité*, p. 38). Cette conception s'oppose à la nation dite culturelle qui se définit comme « une communauté historique particulière, plus ou moins complète institutionnellement, occupant un territoire donné et dont les membres partagent une culture commune. Dans ce cas, on voit que l'idée de la nation est étroitement liée à celles de l'histoire et de la culture » (*Ibid*, p. 64).

³⁴ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *ouv. cité*, p. 19.

³⁵ Ronald Rudin, « La quête d'une société normale... », *ouv. cité*, p. 12.

Cependant, Rudin se demande si les historiens révisionnistes ne sont pas allés trop loin dans la « normalisation » de l'histoire canadienne-française, en fixant l'attention presque uniquement sur les facteurs structurels au détriment des facteurs culturels, ou encore en subordonnant ceux-ci à ceux-là. À la manière des marxistes et du climat social marxisant des années soixante et soixante-dix, les historiens révisionnistes, tout en reconnaissant une certaine efficacité à l'idéologie, n'en ont pas moins affirmé, en dernière analyse, le rôle déterminant et prédominant des forces productives et des rapports sociaux de production. De même, les révisionnistes ont cherché à minimiser le caractère religieux et rural de la société canadienne-française, tout en amplifiant son caractère urbain, laïque, et même le rôle de l'État, prenant là encore le contrepied de l'historiographie antérieure qui, elle, avait insisté plutôt sur l'anti-étatisme.

Enfin, Rudin en appelle à une interprétation post-révisionniste de l'histoire du Québec, c'est-à-dire à un « équilibre entre l'ancien modèle [...] et la nouvelle interprétation des révisionnistes³⁶ », dont il trouve certains indices dans le livre de Fernande Roy, *Progrès, harmonie, liberté*, mais qu'il voit surtout à l'œuvre dans la nouvelle historiographie nationale irlandaise qui s'est développée en réaction contre les excès d'un révisionnisme semblable à celui que nous avons connu au Québec depuis les années 1970.

À l'encontre de l'historiographie traditionnelle, qui insistait sur le conflit des valeurs entre l'Irlande catholique et l'Angleterre protestante, les historiens révisionnistes irlandais ont cherché, selon Rudin, à « normaliser » l'histoire de l'Irlande en

³⁶ *Ibid*, p. 13.

privilégiant les facteurs structurels au détriment des facteurs culturels. Il s'agissait pour eux, comme pour les révisionnistes québécois, de projeter l'image d'une Irlande moderne, dynamique, ouverte aux immigrants, etc. Mais, depuis quelques années, on assisterait, selon Rudin, à « l'émergence d'une nouvelle école de pensée post-révisionniste susceptible de faire la fusion des points de vue traditionnel et révisionniste³⁷ ». C'est cette même fusion que Rudin appelle de ses vœux pour l'historiographie québécoise :

Les historiens du Québec doivent abandonner leur réticence à prendre en considération ces éléments du passé qui ne correspondent pas tout à fait à l'image contemporaine des francophones, et l'exemple irlandais permet d'espérer qu'un changement se prépare³⁸.

La contribution de Rudin a provoqué un important débat chez les historiens et les sociologues du Québec. Bien qu'il s'agisse d'un débat scientifique et non d'un débat public, on peut dire, comme Pierre Trépanier³⁹, que l'histoire révisionniste sous-tend des enjeux politiques. « L'histoire révisionniste, écrit ce dernier, n'est ni apolitique, ni nationale pour la bonne raison qu'elle est libérale et antinationaliste⁴⁰ », contribuant par le fait même à priver la nation québécoise de ses repères historiques et culturels. « Les révisionnistes, ajoute-t-il, ont indéniablement enrichi notre compréhension du passé, mais c'était pour l'appauvrir de l'autre⁴¹ », car, dans cette histoire où le Québec apparaît déjà industrialisé, urbanisé, moderne et normal, le discours de la différence nationale

³⁷ *Ibid*, p. 35.

³⁸ *Ibid*, p.36.

³⁹ Pierre Trépanier, « Faire l'histoire à la manière de Ronald Rudin », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 7, n° 1, 1998, pp. 106-118.

⁴⁰ *Ibid*, p. 111.

⁴¹ *Ibid*, p.113.

est récusé. En cela, on peut affirmer que les historiens révisionnistes ont participé à la rupture entre histoire et mémoire.

2.3 La mémoire morte

Aujourd'hui, à première vue, plus rien ne ressemble à la tradition – les cérémonies funèbres et celles du mariage, pour ne nommer que celles-ci, se sont personnalisées, individualisées –, ce qui n'empêche pourtant pas le moderne de construire et de créer. Mais depuis que le mouvement de la modernité a renversé le rapport traditionnel de l'homme à sa culture, celui-ci se sent davantage l'artisan de son Moi qu'un produit de sa culture et moins un produit de l'Histoire que le fondateur d'un temps nouveau. Son action tend à trouver sa logique dans le principe des droits et libertés individuels. En tant que conscience historique, la mémoire est en crise⁴² parce qu'elle s'est émiettée dans les fragments des repères individuels. Elle ne constitue plus une référence commune dans laquelle l'acteur social pourrait ancrer sa subjectivité. Ce qui a éclaté, c'est la mémoire collective.

Selon Nora, cet éclatement de la mémoire touche avant tout la mémoire histoire nationale qui offrait jusqu'alors un cadre unitaire et collectif à la mémoire propre au premier régime d'historicité moderne. La nation y était vue comme l'espace physique et symbolique dans lequel pouvait prendre corps une prise en main collective de l'avenir. L'histoire nationale visait à jeter un pont au présent entre le passé et le futur. L'une des conséquences importantes de l'éclatement de ce cadre fut la psychologisation extrême de la mémoire. La composition de la mémoire relève maintenant de la décision des consciences individuelles. La mémoire informait jadis notre subjectivité à notre insu, alors qu'aujourd'hui nous la recomposons au gré des humeurs et des nécessités identitaires et politiques du moment⁴³.

⁴² Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 603.

⁴³ Daniel Tanguay, « Le "moment mémoire" à l'heure du présentisme contemporain » dans E-Martin. Meunier, Joseph Yvon Thériault (dir.) *Les impasses de la mémoire...*, *ouv. cité*, p. 19.

Pourtant, les sociétés modernes en appellent à l'histoire par le biais des commémorations, des monuments ou des hommages posthumes, mais peut-on dire que ces évocations suffisent à consolider la mémoire, à la rendre vivante ? Ces signes épars suffisent-ils à rappeler la dette à l'égard des ancêtres ? Les repères historiques ne sont-ils pas simplement prétexte à la consommation comme l'est devenue la fête de Noël, comme l'est peut-être devenue aussi la fête nationale au Québec ? Autrefois rassembleuses autour d'une culture commune, ces manifestations populaires ne sont-elles pas aujourd'hui vidées de leur signification au point d'être devenues de simples occasions de divertissement ? Certes, les individus ont une mémoire, certains groupes aussi (les Noirs, les femmes, les travailleurs, etc.) qui relatent le sens de leur combat à partir d'une mémoire reconstituée à des fins idéologiques ou de reconnaissance publique. Mais qu'en est-il de la mémoire à l'échelle d'une société globale ? Qu'en est-il exactement pour le Québec aux prises avec une histoire qui, parce qu'elle a induit un rapport négatif au passé canadien-français, est en partie incomprise, sinon rejetée ? Comment comprendre le besoin de faire mémoire et le refus d'un certain passé ?

Le contexte contemporain est tout autant propice à un brassage incessant du passé qu'à un émiettement de la mémoire, phénomène qui indique qu'il y a bel et bien une « impasse » de la mémoire. À l'heure du « règne de l'instantané », suscité par les moyens de la technologie moderne, il y a, nous dit François Dosse, un « sentiment de perte inexorable [qui] incite à tout recycler en objet mémoriel⁴⁴ ». Il y a certes un « moment mémoire », une fascination pour l'histoire, mais celle-ci, affirme l'historien

⁴⁴ François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », E-Martin Meunier et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Les impasses de la mémoire...*, *ouv. cité*, p. 44.

Henry Rousso, ne permet pas « un réel apprentissage du passé⁴⁵ ». En fait, la crise de la mémoire signifierait aussi une crise de l'avenir, « car le futur a cessé d'être, depuis un certain temps déjà, la terre accueillante de nos rêves et de nos aspirations⁴⁶ ». C'est dire que le présent est sans horizon et sans sens.

2.4 Le recours au passé

Pourtant, pour qu'une société puisse se renouveler autour d'une cohérence temporelle plutôt que de favoriser des « mémoires à la carte », individualisées, elle se doit de comprendre son parcours historique avant de se projeter dans l'avenir. La mémoire est faite d'une conscience partagée du sens à donner à l'histoire, pour parler comme Paul Ricœur⁴⁷. Elle permet d'entretenir des solidarités avec le passé, c'est-à-dire qu'elle assure le prolongement temporel du rapport de l'homme à son milieu de vie, ou plutôt, qu'elle replace l'existence humaine – individuelle et collective – dans une profondeur historique. Pour la société québécoise, elle offre la possibilité de maintenir la différence dans ce qu'elle a de plus original à l'encontre des tendances mondialistes. Cela suppose la rencontre avec un autre type d'altérité – celui du passé –, lourdement critiquée depuis les années soixante. Il s'agit en quelque sorte d'accepter qu'une société puisse suivre son destin. « Connaître le passé épuise-t-il la signification qu'il a pour nous ? », se demande Fernand Dumont⁴⁸. La réalisation d'un travail de mémoire s'accomplit-elle une fois pour toutes de façon définitive ? « Voilà ce que c'est d'avoir

⁴⁵ Henry Rousseau cité par François Dosse, *Idem*.

⁴⁶ Daniel Tanguay, *ouv. cité*, p. 16.

⁴⁷ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *ouv. cité*, p. 158.

⁴⁸ Fernand Dumont, *L'Avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 606.

une histoire, dit de son côté Pierre Vadeboncoeur, c'est combattre encore côte à côte avec des disparus ou bien triompher encore aujourd'hui avec eux⁴⁹ ». La mémoire relève d'un besoin de réconciliation avec le passé : « [...] je me souviens pour aujourd'hui et pour l'avenir, je récupère mon passé et le tire en avant autant que je cède au regard en arrière. Pour Fernand Dumont, la mémoire, le recours au passé n'est qu'un détour⁵⁰ », mais un détour nécessaire visant « la redécouverte de notre identité profonde⁵¹ ». Pour Paul Ricoeur, la mémoire « a le devoir de rendre justice à un autre que soi⁵² ». Réfléchir sur le rôle et la fonction sociale de la mémoire sous-entend que le malaise de la société québécoise à l'égard de la filiation canadienne-française est profond.

Ce malaise se retrouve jusque dans le cinéma québécois. Bernard Émond, par exemple, est un des cinéastes québécois qui essaient de réactualiser le passé canadien-français. En transposant à l'écran la mémoire du catholicisme, il puise à la source des rituels religieux et des vertus théologiques (la foi, l'espérance, la charité) la matière de ses films. Son intention manifeste est de rappeler les liens sociaux qui courent à leur perte (ce qui était également le cas de ses documentaires réalisés dans les années 1990), mais aussi, dit-il, « maintenant que j'en suis conscient, il y a comme une volonté, dans mes films de fiction en tout cas, une volonté plus affirmée [...] de parler de ce qui n'est pas

⁴⁹ Pierre Vadeboncoeur, *L'autorité du peuple*, 1965, p. 126, cité par Yvan Lamonde, *ouv. cité*, p. 229.

⁵⁰ Fernand Dumont, *L'anthropologie en l'absence de l'homme* cité par Serge Cantin, « Quel avenir pour notre mémoire? », *Possibles*, 26, n°1-2, hiver-printemps 2002, p. 46.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Paul Ricoeur, « La marque du passé », *Revue de métaphysique et de morale*, cité par François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *ouv. cité*, p. 55.

complètement perdu et qu'on pourrait retrouver⁵³ ». Dans sa trilogie – *La neuvaine* (2005), *Contre toute espérance* (2007) et *La donation* (2009) –, Émond invite les spectateurs à penser le devenir selon la foi des ancêtres⁵⁴, celle dans laquelle fidélité, responsabilité et solidarité s'incarnaient dans un univers de sens. Sans cesse à renouveler, la mémoire cherche à redonner aux individus un ancrage qui s'est trouvé grandement ébranlé par les mouvances mondialistes (économique, politique, culturelle) et les « mémoires à la carte », dans lesquelles les sociétés modernes se développent sans égard aux cultures historiquement constituées.

Le problème de la mémoire qui se pose au Québec est donc celui de la continuité d'un passé problématique et non celle d'une histoire ancienne dont personne n'a le désir de répéter la structure. Dans cet esprit, la société québécoise n'a pas seulement à être le contre-modèle de la survivance, mais aussi le résultat inachevé d'un vieux débat amorcé sur le paradoxe d'une existence précaire, voire une persistance française en Amérique. Comment les Canadiens français ont-ils traversé le temps ? « Par la patience de durer au fil du temps ». Soutenu par son réseau d'institutions, sa conscience historique, le développement d'une littérature et d'un savoir, le Canada français se reconnaît comme une communauté historique⁵⁵. Dans l'appel à la mémoire, il y a l'acharnement à être, le refus de l'éphémère et du renoncement, une éthique du devoir et de la responsabilité à

⁵³ Bernard Émond, *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, 2009, p. 49.

⁵⁴ « La basilique [Sainte-Anne de Beaupré], dans sa grandeur comme dans son kitsch, me ramenait à la foi de mon enfance et de mes ancêtres : voilà d'où je venais, voilà ce qui m'avait fait. C'était ma tribu, c'étaient mes rituels. Qu'on me comprenne bien : le choc que j'ai ressenti alors était plutôt d'ordre culturel que d'ordre religieux. Il s'y glissait pourtant une nostalgie (et j'utilise ici le mot en toute conscience) de la transcendance perdue ». Bernard Émond, « Le silence », *La Neuvaine – Scénario et Regards croisés*, 2007, p. 13.

⁵⁵ Fernand Dumont, *Raisons communes*, *ouv. cité*, p. 84.

l'égard de l'histoire. Il s'agit d'envisager le travail de mémoire non pas seulement dans une interaction des vivants avec les morts, mais plutôt de donner à ce qui a disparu la possibilité de rencontrer le temps présent.

Nos historiens n'ont plus de mémoire, mais les Québécois francophones en ont une⁵⁶. C'est en quelque sorte ce que nous comptons vérifier en analysant les films québécois de fiction des années soixante à aujourd'hui. Mais on se demandera aussi plus spécifiquement ce qui est conservé dans la mémoire québécoise.

Certes, le rappel du passé existe ailleurs que dans la forme cinématographique. Mais comme la caméra permet de plonger au cœur de la mémoire sans être obligé de passer par la parole, l'image filmée a le mérite ou l'avantage de réfléchir sur le lien d'appartenance de l'homme à son histoire et à son territoire. La pellicule conserve le passage du temps, montrant par le fait même que le décor habite les personnages. Comme des essayistes qui tentent de nommer, de comprendre et d'interpréter les blocages de leur temps, certains films peuvent aussi être des « acteurs » dont la révélation propose une conception du monde. Conduire une analyse visant à dégager le rapport que le Québec entretient à sa mémoire depuis la Révolution tranquille, c'est participer modestement à renouer le fil de la mémoire qui semble être rompu. C'est aussi

⁵⁶ « Les Québécois francophones ont une mémoire : leurs historiens n'en ont plus [...] les jeunes Québécois [...] conçoivent l'histoire du Québec comme celle d'un sujet récemment émancipé – par l'acte de la Révolution tranquille – d'un passé canadien-français marqué de longs siècles de victimisation et d'humiliation. La production historique savante, au contraire, présente de façon dominante, l'histoire du Québec – d'où la référence canadienne-française est largement absente – comme celle d'un sujet émancipé depuis toujours, "tout à fait rationnel", largement urbanisé et américanisé, ce qui conduit les historiens contemporains à percevoir la Révolution tranquille comme une illusion, rien d'autre qu'un discours légitimant l'accession au pouvoir, après les années 1960, d'une classe technocratique. » Joseph Yvon Thériault, *Critique de l'américanité...*, *ouv. cité*, p. 177-178.

examiner ce que laisse en héritage le Canada français et voir comment il peut se réactualiser.

Peu importe ce que fut le Canada français, nous dira-t-on, il a bien, tant comme lieu de représentation que comme lieu de modalité d'intégration sociale, disparu avec la Révolution tranquille. Ce serait aujourd'hui aveuglement face à l'évolution des conditions socio-politiques du Québec ou nostalgie pérenne que d'invoquer son existence. C'est le contraire qui nous semble vrai. Toute l'histoire socio-politique du Québec des quarante dernières années apparaît indéchiffrable sans que soit postulée une profonde continuité entre l'intention nationale présente dans l'histoire du Canada français et celle du Québec contemporain. Persiste aujourd'hui dans la société québécoise une proposition, toujours portée pour l'essentiel par les héritiers de la communauté d'histoire canadienne-française, de faire société⁵⁷.

« Le lieu de l'homme », sans le poids de l'héritage, contribue à la déshumanisation et à l'inculture. En noircissant le trait, la société sans culture de référence tendrait à ne plus accorder de valeur symbolique aux objets et aux façons de faire dûment instrumentalisés par la logique économique de la sphère marchande. En d'autres mots, la tendance est de faire de l'homme un consommateur ou, comme le craignait Fernand Dumont à la fin de sa vie, un « homme universel » sans ancrage. Ce qui est vrai pour un individu l'est également pour une collectivité. « Si, notait Hubert Aquin, l'on nous avait donné l'exemple d'un pays qui, pour être plus progressiste que les autres, ait renoncé unilatéralement à la culture nationale, à son passé pour mieux s'universaliser, nous pourrions suivre cet exemple. Mais cela n'existe pas encore...⁵⁸ ».

Pour certains, la mémoire est synonyme de nostalgie. Elle a « mauvaise haleine », pour reprendre la métaphore de Jean-Jacques Simard, qui écrit : « La nostalgie, comme

⁵⁷ *Ibid.*, p. 353.

⁵⁸ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Blocs erratiques*, 1977, p. 76.

le "mythe", ou la "conscience historique", est une manière d'interpréter le rapport des humains au temps ; au passé aussi bien qu'à l'avenir⁵⁹ ». Si la nostalgie peut faire regretter le passé ou penser que c'était mieux autrefois, la mémoire, elle, est une école de la diversité des manières d'être humains et de faire société. Le rappel permet la rencontre avec l'Autre, de marquer la spécificité du Québec moderne. Cet autre, c'est l'ancêtre canadien-français, la trace du Québec.

⁵⁹ Jean-Jacques Simard, *La réduction. L'Autochtone inventé et les amérindiens d'aujourd'hui*, 2003, p. 75.

DEUXIÈME PARTIE
GENÈSE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Depuis trente ans, je répète cette chose si simple et si inquiétante à la fois : le cinéma québécois est l'image même du Québec, et le Québec a l'image du cinéma québécois.

Jean-Pierre Lefebvre, cinéaste

CHAPITRE 1

LA TRADITION CINÉMATOGRAPHIQUE

1.1 Du côté du documentaire : les pionniers du cinéma « nature »

Depuis les années soixante, l'imaginaire des cinéastes trouve de solides ancrages dans une période antérieure. Car, bien avant le cinéma de fiction, les documentaires de l'abbé Proulx et de monseigneur Tessier, qui usent tous les deux d'une technique cinématographique plutôt primitive, préfigurent le nouveau cinéma québécois. En fait, on pourrait même affirmer que l'histoire du cinéma au Québec commence dans les années trente avec l'abbé Proulx qui a signé plus de quarante films entre 1934 et 1968, dont trente-sept hors studio.

Pionnier du documentaire québécois, Marcel Proulx se définissait lui-même comme un adepte du « cinéma nature ». Cela signifie qu'il « préférait filmer des scènes à l'air libre, en pleine nature, dans les bois, dans les champs, plutôt que dans des studios ou dans des intérieurs¹ ». Cela veut dire aussi que ces films sont tournés « au naturel », sans éclairage d'appoint. Cependant, en raison des moyens techniques rudimentaires dont il disposait et parce qu'il trouvait que « c'était trop compliqué pour [lui] de faire ça² », il n'a jamais fait parler les gens qu'il filmait, et ce, malgré l'avènement du parlant et la

¹ Pierre Demers, « L'abbé Proulx et le cinématographe. La leçon du cinéma "nature" », *Cinéma/Québec*, vol. 4 n° 2, 1975, p. 19.

² Marcel Proulx, « Faire des films à une époque héroïque. Une entrevue de Pierre Demers », *Ibid.*, p. 22.

popularité du cinéma sonore à partir des années trente. Connu surtout pour ses documentaires sur la colonisation et le monde agricole, Proulx n'en a pas moins filmé toutes sortes de situations, dans des réserves indiennes, avec des enfants (beaucoup d'enfants à ce qu'il dit) et des couchers de soleil qui formaient la dernière séquence de ses films³. Il est l'un des « premiers explorateurs du cinéma québécois » et, bien avant les documentaristes des années soixante, comme l'explique Pierre Demers, l'abbé Proulx « a commencé l'inventaire visuel du pays⁴ ». Inventaire que poursuivront les Pierre Perrault, Michel Brault, Marcel Carrière, Fernand Dansereau, Gilles Groulx, etc.

On peut considérer les films de Proulx comme des instruments d'intervention sociale au service de l'idéologie de conservation. Ils font la promotion du système coopératif, de « l'achat chez-nous », de l'attachement, voire de l'amour du sol, de la terre et de la vie rurale. Et parce qu'il a signé plusieurs réalisations de commande pour les ministères de l'Agriculture et de la Colonisation, il fut considéré comme le cinéaste du gouvernement de Maurice Duplessis, en dépit du fait qu'il ait commencé sa carrière de documentariste sous le gouvernement d'Adélard Godbout – qui avait créé le *Service de ciné-photographie de la province de Québec* en 1941 – et qu'il ait produit des films pour des entreprises privées. Les documentaires de l'abbé Proulx témoignent du vécu populaire et rural du Canada français, même si les principaux thèmes qu'ils privilégient (l'agriculture, la religion et le tourisme) sont éloignés des phénomènes liés à l'industrialisation et à ses conséquences : c'est-à-dire les suites de la crise économique

³ Dans les années trente et quarante, les films se terminaient habituellement par un coucher de soleil. L'abbé Proulx a respecté « cette règle élémentaire et classique pour l'époque ». Pierre Demers, *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

de 1929, le travail salarié et son corollaire, la paupérisation et la société de consommation de l'après-guerre. Le cinéma de Proulx demeure certes idéologique, mais il n'en constitue pas moins un patrimoine ethnologique précieux et emblématique d'une époque finissante. Proulx lui-même prévoyait la disparition inéluctable du mode de vie traditionnel et rural : « Parfois, assez souvent même, j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années⁵ ».

L'abbé Proulx demeure célèbre aujourd'hui pour avoir contribué, le premier sans doute, à « l'album de famille⁶ », terme qui signifie que le cinéma québécois est à la fois un cinéma de famille et un cinéma de reconnaissance de soi. Comme le souligne Pierre Demers, « les films de l'abbé Proulx inaugurent notre cinéma d'identification et lui montrent la voie⁷ ». À cet égard, il faut rappeler l'hommage rendu à Marcel Proulx par Marcel Carrière et Pierre Perrault. En 1973, avec *Chez nous c'est chez vous*, Carrière filme la fermeture du village de Saint-Octave de l'Avenir en Gaspésie alors que Proulx, avec *En pays neufs*, en avait filmé la fondation entre 1934 et 1937. De son côté, Pierre Perrault filme l'Abitibi agricole à deux reprises : en 1975 avec *Un royaume vous attend* et en 1976 avec *Le retour à la terre*. Dans ce dernier film, Perrault évoque directement

⁵ *Idem*.

⁶ Selon Jean-Pierre Lefebvre, l'expression « l'album de famille » appartient à Pierre Perrault. « À l'origine, dit-il, dans les années 60, la nécessité et la passion de créer des images de nous-mêmes, d'agrandir l'album de famille, selon l'expression de Pierre Perrault, correspondaient à une évolution logique de notre "nous". Logique par rapport à la transformation du Québec qui sortait de son silence, logique par rapport à l'explosion universelle de la communication ». (Jean-Pierre Lefebvre, « L'avenir du cinéma québécois », *Québec Français*, n° 51, 1983, p. 30 [<http://id.erudit.org/iderudit/55360ac>]). Le premier chapitre du film de Perrault, *Un pays sans bon sens* (1970), s'intitule « l'appartenance à l'album ». Cette expression est connue de tous ceux qui traitent du cinéma québécois.

⁷ Pierre Demers, *ouv. cité*, p. 21.

l'histoire de la colonisation abitibienne, le rôle de l'agriculture et le courage des colons des années trente à aujourd'hui.

À côté de l'œuvre pionnière de Proulx figure celle de monseigneur Tessier, qui a légué bon nombre de portraits d'hommes d'ici dans le rapport qu'ils entretiennent avec la nature. Considéré comme un « lointain annonciateur du direct⁸ » – cette technique cinématographique d'abord associée aux documentaires de l'Office national du film et dont nous parlerons dans le prochain chapitre –, Albert Tessier piquait sur le vif des images qu'il projetait ensuite dans des salles paroissiales et communautaires. Il commentait directement ses films. À lui seul, Tessier a organisé plus de 3 000 projections entre 1930 et 1940, chiffre impressionnant qui indique que les films ont été largement vus et que le phénomène n'était pas marginal. Tessier, qui a aussi enseigné le cinéma, insistait dans ses cours et ses conférences sur « l'importance d'un commentaire soigneusement préparé, autant pour présenter un film que pour l'accompagner⁹ ». Cette conception du cinéma comme outil d'intervention sociale, les cinéastes l'ont certes modifiée, mais néanmoins conservée :

Les liens de parenté entre les prêtres-cinéastes et les réalisateurs du direct sont manifestes et l'on peut penser qu'à partir des premières images sur la colonisation se transmettent le goût du paysage et du vécu populaire à la génération des années soixante. Le cinéma de cette époque est largement oral. Une bonne question à poser : quelle fut l'influence de ce cinéma oral sur les techniques postérieures du cinéma au Québec ? Il est probable que la génération de nouveaux cinéastes des années 1960 ont vu de ces projections, et qu'ils ont probablement aussi été influencés par l'organisation de cette production, une organisation presque

⁸ Michel Coulombe, Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, 2006, p. 697.

⁹ « Il serait bon, disait-il également, de guider l'auditoire durant la projection en ponctuant certains passages, en ramenant l'attention sur les idées maîtresses du film ». Albert Tessier cité par Germain Lacasse, « L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois », *Revue de sociolinguistique*, n° 12, mai 2008 [www://univ-rouen.fr.dyalang/glottopol, p. 61].

essentiellement basée sur la réalisation de films documentaires, très souvent muets, très souvent commentés sur place par leurs réalisateurs¹⁰.

Ce procédé de la narration, que l'on retrouve chez les pionniers du cinéma québécois, puise son origine dans les spectacles de vues animées et du burlesque commentés par les bonimenteurs. Bien qu'elle change de fonction, l'utilisation de la voix hors champ demeure présente dans plusieurs films contemporains, qu'il s'agisse de documentaire et de fiction. La voix *off* ne commente plus directement l'image comme autrefois, mais témoigne plutôt d'une mise à distance du réel.

Par l'entremise du commentaire en voix hors champ, le langage cinématographique reconduit « [l']onde sonore qui accompagne toutes les images animées depuis leur apparition, et, au Québec, nous constat[ons] qu'il a existé à toutes les périodes du cinéma et qu'il persiste encore¹¹ ». En effet, le cinéma québécois est largement tributaire de la tradition de cette parole diseuse des contes et des légendes qui caractérisent la trame historique et culturelle française en Amérique du Nord. Ainsi, on pourrait dire du cinéma québécois qu'il est tout autant langage qu'image. Un cinéma où la parole est déterminante signifie, sans doute, que la présence en ce pays a besoin d'être nommée et décrite¹².

¹⁰ *Ibid.*, p. 62.

¹¹ *Ibid.*, p. 64.

¹² En parlant de Jacques Cartier, qui le premier a pris la parole pour décrire le pays, Pierre Perrault affirme que « c'est la meilleure façon [de nommer et de décrire], il me semble, de justifier une présence ». Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole. Entretien avec Paul Warren*, 1996, p. 45

Le cinéma québécois ne se réduit évidemment pas à l'utilisation du commentaire et de la voix *off*. Il se caractérise également par le goût du paysage, du territoire et de la « vraie » vie, telle qu'elle se présente dans la réalité. Le tournage dans des décors réels, « naturels », demeure une marque distinctive du cinéma québécois, bien que la nature change de visage. Du colon des années trente aux bâtisseurs des barrages hydro-électriques, il « ne s'agit plus de vivre en communion avec la nature, mais de l'instrumentaliser [comme dans *Bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe]. Au pire, la nature (c'est-à-dire le froid et la neige) est l'ennemi. Au mieux, elle est un réservoir de ressources naturelles¹³ ». La réalité, c'est aussi celle des autochtones, de l'Amérindien et de l'Inuit que les cinéastes opposent à la civilisation. D'un côté, il y a le Québécois (toujours défricheur), de l'autre, « l'autochtone vivant au diapason de la nature [...]. La persistance de ces conceptions montre bien leur ancrage profond dans la mythologie identitaire québécoise¹⁴ ».

À l'époque du documentaire des pionniers, réaliser un film signifiait s'imprégner de la vie en communauté. Les cinéastes s'y installaient, suivaient le parcours de ceux qu'ils filmaient, entretenaient des liens étroits de complicité et d'amitié. Maurice Proulx, par exemple, a filmé *l'Abitibi et sa colonisation* de 1934 à 1937. De son côté, Albert Tessier a tourné ses *Démonstrations religieuses trifluviennes*, de 1933 à 1936. Cette façon de faire du cinéma s'est perpétuée jusqu'aux années soixante et soixante-dix. Dans les années quatre-vingt, ce sont ensuite les contraintes financières et budgétaires de l'industrie cinématographique naissante qui délimiteront le temps de tournage, la saison

¹³ Marcel Jean, « Du colon au bâtisseur. La nature dans le cinéma québécois », *24 Images*, octobre-novembre 2009, n° 144, p. 14.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

et, souvent, aussi, les lieux de prise de vue : c'est peut-être l'une des raisons qui expliquerait la disparition de certains thèmes importants, tels l'hiver et de la neige dans la cinématographie québécoise¹⁵. Dans la plupart des cas¹⁶, on peut dire que le cinéma « industrialisé » a entraîné une certaine transformation du rapport au temps et à l'Autre. Les films des années quatre-vingt, a souligné Jean Larose, « se content[eront] de faire du cinéma, pour arriver directement au cinéma sans devoir apprendre de l'humain¹⁷ ».

Quoi qu'il en soit pour l'instant des années quatre-vingt, décennie sur laquelle nous reviendrons plus loin, on peut dire du cinéma québécois de fiction qu'il relève davantage de l'expérience du documentaire que de la fiction elle-même, celle-ci étant plutôt considérée comme une « protohistoire » du cinéma et une sorte de contre-modèle du cinéma québécois contemporain.

¹⁵ Bernard Arcand impute la disparition de l'hiver sur nos écrans : « [p]arce que les conditions de tournage sont meilleures en été et la plupart des comédiens davantage disponibles, les films, les séries télévisées et les grands reportages sont plus que jamais tournés durant la saison estivale ». Bernard Arcand, « Mon grand-père aimait l'hiver » dans Stéphane Batigue (dir.), *Québec, espace et sentiment*, 2001, p. 127. Mais nous reviendrons plus loin sur cet aspect (voir infra p. 124).

¹⁶ Il y a bien sûr des exceptions à ce phénomène. Pensons au quatrième long métrage d'André Forcier, *Au clair de la lune*, réalisé en 1983, qui situe son action dans le très rude hiver québécois.

¹⁷ Jean Larose, « Images pressées » dans Yves Bédard et Denis Bellemare, *Imaginaires du cinéma québécois*, Revue belge du cinéma, n° 27, automne 1987, p. 26.

1.2 La fiction cinématographique canadienne-française : un contre-modèle

Le cinéma de fiction de l'après Seconde Guerre mondiale relève en grande partie d'œuvres écrites déjà existantes¹⁸. Le plus souvent, les films sont des adaptations de pièces de théâtre ou de feuilletons radiophoniques : *Ti-Coq* (1953) de Gratien Gélinas et René Delacroix ; *Un homme et son péché* (1949) de Paul Gury ; *Cœur de maman* (1953) de René Delacroix, adaptation de la pièce *La mère abandonnée* d'Henry Deyglun ; *Le curé du village* (1949) de Paul Gury, initialement écrit pour la radio par Robert Choquette (1935-1938). Bien sûr, il y a quelques rares exceptions, la plus connue étant *Le père Chopin* (1945) de Fyodor Otsep. Parmi les pratiques culturelles de l'époque, le cinéma de fiction est l'un des seuls domaines artistiques qui n'ait pas véritablement engendré ses propres auteurs¹⁹.

Aux yeux des cinéastes de fiction, ces premiers essais dans le domaine de la fiction cinématographique apparaîtront simplistes, voire ennuyeux, aussi bien sur le plan de la forme que du contenu : la maîtrise de la technique est en effet déficiente, la structure narrative paraît caricaturale, et les thèmes, que nous évoquerons plus loin, sont surdramatisés. Les longs métrages de fiction réalisés en français au Québec dans les années quarante et cinquante à une époque qualifiée d'archaïque, sont qualifiés du terme

¹⁸ D'après Pierre Véronneau qui a préfacé l'ouvrage de Christine Tremblay-Daviault, *Structures mentales et sociales du Cinéma québécois (1942-1953) – Un cinéma orphelin*, 1981, p. 12.

¹⁹ On voit apparaître au Québec la première génération de cinéastes-auteurs avec Claude Jutra qui réalise *Les mains nettes* en 1958, à partir d'un scénario de Fernand Dansereau. Le film est le résultat d'une télé-série dramatique intitulée *Panoramique*. Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 379. L'histoire trace le portrait de l'existence monotone d'une dizaine d'employés de bureau. Quand le nouveau gérant menace de congédiement un vieil employé, le spectateur découvre la solidarité des employés à l'égard de leur confrère.

« protohistoire » ou « préhistoire » du cinéma québécois par Laurent Mailhot, dans son avant-propos à l'analyse filmique de Christine Tremblay Daviault²⁰. La bande-image est médiocre, la succession des plans plutôt monotone, la bande-son, souvent écorchée par les parasites. Quant à la musique, elle est excessive et sert uniquement à amplifier l'émotion tragique d'une séquence. Le style narratif est foncièrement mélodramatique et, prises dans leur ensemble, les intrigues s'inscrivent dans une structure binaire et manichéenne. Ce qui domine dans les représentations du grand écran, c'est l'archétype de l'anti-héros, que les figures soient masculines ou féminines. Il n'en demeure pas moins que ces films nous apprennent beaucoup sur l'imaginaire de cette époque :

Préhistoire, protohistoire du cinéma québécois ? On pourra discuter. Je dirais, pour ma part, qu'il s'agit d'une protohistoire : moins d'un prototype structurel (modèle technique) que d'une première esquisse, ébauche spontanée, émouvante, significative. Il y a du peintre naïf chez ces pionniers. Leurs thèses mêmes ont de la fraîcheur : du jeu se glisse dans la rigidité. Leur dessein et leur dessin se recourent imparfaitement, Dieu merci. La caméra tremblote ou se carre, la ligne (idéologique) bouge, le pathétique s'assèche. Ces films se laissent voir : on croit les prendre au détour, et ce sont eux, parfois, qui nous surprennent, nous apprennent. Ils font partie de notre histoire, c'est-à-dire de notre présent, de nous-mêmes. Il suffit de fixer l'éclairage, de trouver l'angle approprié²¹.

Dans son analyse des premiers longs métrages de fiction québécois à l'époque du Canada français, Christine Tremblay-Daviault démontre en effet que derrière le contenu apparent des images apparaît un contenu latent. En s'inspirant d'une définition marxiste de l'idéologie, elle cherche à illustrer la double fascination qu'exercent sur la société canadienne-française les normes traditionnelles et les normes nouvelles introduites par l'industrialisation, même si ces dernières n'ont pas encore réussi à dominer le système

²⁰ Laurent Mailhot a signé l'avant-propos de l'ouvrage de Christine Tremblay Daviault, *Un cinéma orphelin...*, *ouv. cité*, p. 15-18.

²¹ Laurent Mailhot, *Ibid.*, p. 17.

de valeurs canadien-français. Ainsi, sous le couvert des « belles histoires des pays d'en haut », les films de ce temps mettent en scène l'épuisement des valeurs conservatrices et annoncent la fin de la survivance. Dans une société qui pourtant s'urbanise, on propose aux spectateurs canadiens-français des personnages prétendument héroïques dans des situations paradoxales. Par exemple, avec *Un homme et son péché* (1949), le réalisateur Paul Gury reconduit la thèse du roman (1939) de Claude-Henri Grignon, où ce dernier « voulait faire la démonstration que la colonisation exigeait un homme de la trempe de Séraphin Poudrier²² ». Pourtant, dans l'œuvre de Gury, le célèbre avare incarnera le mal. L'obéissance de sa femme Donald, jamais contestée par cette dernière, l'a progressivement menée, à travers la souffrance psychologique et physique, à la mort. Quant à Alexis, le déraciné, il n'a pas trouvé le moyen pour la libérer de ses chaînes. Son amour même a été vain. Et, finalement, la terre, patrimoine familial, s'est dégradée en raison de la spéculation foncière. Le contenu latent met en lumière « tout un univers de dépossédés dont les mécanismes de réaction et de réadaptation continuelles sont sentis comme un exil, un déchirement, une perte plus ou moins grande du monde et de soi²³ ».

Comme pour certains romans, les films de cette époque sont en phase avec les mœurs religieuses traditionnelles, encore suffisamment partagées pour constituer une référence commune. Pourtant, en reconduisant les coutumes d'un passé rural, les films évoquent en filigrane les caractéristiques d'une culture aux structures mentales et sociales épuisées, ainsi que l'a illustré, quelques années auparavant, *Trente arpents* de

²² Jean-Pierre Desaulniers, *De la famille Plouffe à La petite vie*, 1996, p. 71.

²³ Christine Tremblay Daviault, *ouv. cité*, p. 133.

Ringuet, considéré comme le dernier roman de la terre. Il en va de même du drame de *La petite Aurore, l'enfant martyr* (1952) de Jean-Yves Bigras. Ce film décrit un univers aliénant dans lequel le curé, figure dominante du Canada français, est incapable de sauver un être innocent de la mort annoncée. Dans cette chronique sociale où la parole est interdite, voire confisquée, les valeurs familiales et spirituelles identifiées à la culture paysanne et à la société traditionnelle sont dépassées. Le film constitue « la mise en scène d'un monde dégénéré, celui de la campagne, que seuls les pouvoirs publics, l'État avec son appareil juridique (situé en ville), peuvent secourir et venger²⁴ ». Le portrait dressé par les films de ce cycle soulève le problème d'une société en crise : crise d'identité et crise des valeurs. Les référents traditionnels de l'idéologie conservatrice, catholique et rurale n'offrent plus une représentation idyllique du Canada français. Les personnages suggèrent la déraison et le milieu inspire la fin d'une civilisation.

Néanmoins, ces images fascinent le grand public au point où celui-ci s'identifie sans aucun recul au drame présenté à l'écran. Au grand écran, comme au petit²⁵, les images favorisent un processus d'identification, à telle enseigne que le prénom Séraphin « ne désigne plus l'ange brûlant qui chante les louanges de Dieu, mais plutôt l'avare aux

²⁴ *Ibid.*, p. 224.

²⁵ Radio Canada entre en ondes à Montréal le 6 septembre 1952 et la proportion des ménages qui ont un téléviseur passe de 38,6% en 1955 à 88,8% en 1960. *Le cinéma au Québec au temps du parlant 1930-1952*, [www.cinemaparlantquebec.ca]. Au Québec, nous dit Jean-Pierre Desaulniers, le succès des téléromans n'a aucun équivalent dans le monde. D'après le répertoire mondial des émissions de télévision, pays par pays, commandé par l'UNESCO en 1974, on y indique un nombre démesuré d'heures d'écoute liées aux séries dramatiques. Des années cinquante jusqu'aux années quatre-vingt-dix, la moitié de la population du Québec écoute des téléromans. Jean-Pierre Desaulniers, *ouv. cité*, p. 3-7.

doigts crochus qui se rend coupable de l'un des sept péchés capitaux [...]»²⁶ », et que la comédienne jouant le rôle de la belle-mère d'Aurore a signé avec celui-ci la fin de sa carrière²⁷. Ce phénomène d'identification peut s'expliquer, en partie, par la quasi-absence d'images du Canada français. « Il faut comprendre que ce peuple possédait, au début des années 50, trop peu d'images du réel, ou de fantaisies du cru à se proposer²⁸ ». C'est peut-être aussi ce qui explique que plus de trente ans après le drame et après plus de 4 000 représentations théâtrales d'*Aurore, l'enfant martyr*, le film connut un véritable triomphe populaire. Il demeure, selon les auteurs du *Dictionnaire du cinéma québécois*, « le succès emblématique du cinéma québécois des années cinquante²⁹ ».

À l'exception de *Tit-Coq* (1952)³⁰, dont l'échec amoureux est, en quelque sorte, provoqué par le drame de la conscription, il est frappant de constater qu'aucun scénario ne s'inspire de l'actualité récente. Pourtant, comme le fait remarquer Laurent Mailhot, les événements politiques, culturels et sociaux ne manquent pas entre 1940 et 1953 : droit de vote des femmes, retour de Maurice Duplessis sur la scène provinciale, grève de l'amiante, croissance urbaine, travail des femmes, ouverture de salles de spectacle, émergence de troupes professionnelles de théâtre, publication du manifeste du *Refus*

²⁶ Lors de la présentation du film *Un homme et son péché* de Paul Gury à Télé-Québec, on a souligné que Claude-Henri Grignon a, avec son roman, ruiné le prénom de Séraphin [<http://cinemaquebecois.telequebec.tv>].

²⁷ La comédienne a tellement été identifiée à la marâtre qu'elle n'a plus trouvé aucun rôle au cinéma. « Aurore le mystère de l'enfant martyr », *Les grands mystères de l'histoire canadienne* [<http://www.canadianmysteries.ca/sites/gagnon/echos/classiqueducinemaquebecois/indexfr.html>].

²⁸ Fabrice Montal, « Histoire d'absence » dans Yves Bédard et Denis Bellemare, *Imaginaire du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 21.

²⁹ Daniel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 65.

³⁰ Le film *Ti-Coq*, dont la mise en scène est assurée par René Delacroix et la réalisation par Gratien Gélinas, est une adaptation quasi intégrale de la pièce de théâtre homonyme créée en 1948.

global... Alors que la société est marquée par des indices annonciateurs d'une profonde mutation et que plusieurs écrivains se détournent de l'imagerie du terroir³¹, l'imaginaire filmique donne au public d'ici une peinture sociale mythique dans laquelle les intrigues sentimentales, la révolte, les références au politique et les connotations de nature sexuelle sont occultées, sinon bannies. En dernière analyse, nous dit Tremblay-Daviault, les films ont

camouflé les problèmes réels, parlé des malheurs ou des tristesses des autres, suggéré le seul triomphalisme de la Vertu, de la Grâce et de la Providence. Néanmoins, ils ont aussi tenu un discours implicite de solitude, d'aliénation, de perte d'identité, parfois même de révolte. Tels furent le travestissement et le paradoxe auxquels ne pouvait échapper cette tragi-comédie culturelle³².

Toutefois, même si les films d'après-guerre ont pu représenter un contre-modèle pour les cinéastes de la Révolution tranquille, les mythes, eux, – celui de l'anti-héros notamment – se sont avérés tenaces.

1.3 Les thèmes récurrents du cinéma québécois : le poids de l'héritage culturel

Selon Heinz Weinmann³³, l'imaginaire du cinéma québécois suit une « logique implacable », celle des « imaginaires collectifs ». Dans un essai sur l'imaginaire du

³¹ Le théâtre de Gratien Gélinas et de Marcel Dubé « s'éloigne du burlesque et de la tradition populaire à laquelle appartient encore Tit-Coq. Jacques Languirand, par exemple, n'a plus rien à voir avec le réalisme et le pittoresque du terroir. Il s'imprègne aussi bien de l'existentialisme, de l'automatisme que du théâtre de l'absurde qu'il découvre durant son séjour à Paris ». Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, 2010, p. 359.

³² Christine Tremblay-Daviault, *ouv. cité*, p. 43.

³³ Heinz Weinmann, « La logique implacable des imaginaires collectifs », *Imaginaires du cinéma québécois...*, *ouv. cité*, p. 2-5. Cet article reprend presque textuellement le texte intitulé « Un zoo la nuit : le Québec amnésique », publié par l'auteur dans *Cinéma de l'imaginaire québécois. De la petite Aurore à Jésus de Montréal*, 1990, p. 107-120.

cinéma québécois³⁴, cet auteur analyse huit films (de *Aurore l'enfant martyr* à *Jésus de Montréal*) à la lumière d'une dépendance psycho-affective du Québec aux instances politiques (France, Angleterre, Église et Canada) qui ont fait l'Histoire, et établit un parallèle entre l'histoire d'Aurore et celle de Marcel dans *Un zoo la nuit* (1987) de Jean-Claude Lauzon. Certes, souligne Weinmann, entre les deux films, il y a des changements majeurs au plan historique et au plan dramatique : 1) l'omniprésence de l'autorité maternelle dans *Aurore* et son absence quasi totale dans *Un zoo la nuit* et 2) l'enfant Aurore est devenu adulte. Mais, il ajoute plus loin « l'imaginaire québécois se trouve une continuité à travers un certain nombre d'invariants³⁵ » : 1) l'adulte, Marcel, est dépendant comme un enfant, comme Aurore ; 2) Marcel, comme Aurore, use de mensonges et du silence pour taire la vérité à son père ; 3) l'un et l'autre rêvent d'évasion et, enfin, 4) dans les deux films, les pères sont des pères manquants, quoique le père de Marcel soit plus lucide que le père d'Aurore et qu'il renoue avec son fils à l'approche de sa mort. Parce que cette analyse comparative est élaborée à partir du concept freudien de « roman familial³⁶ », Weinmann interprète l'histoire d'Aurore comme l'amorce du passage du Canada français vers le Québec moderne, alors que le film de Lauzon est perçu comme la fin de ce cycle, qu'accentue « la loi implacable du passage difficile du Canada français au Québec³⁷ », en rappelant que ce passage est basé sur l'oubli radical du Canada français et de son roman familial. Ainsi, quoique

³⁴ Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois...*, *ouv. cité*, 270 pages.

³⁵ Heinz, Weinmann, « La logique implacable des imaginaires collectifs » dans Yves Bédard et Denis Bellemare (dir.), *Imaginaires du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 2.

³⁶ Le roman familial est tiré d'un court texte « Le roman familial des névrosés » écrit par Freud en 1909. Selon Freud, le terme signifie un « processus général de distanciation entre parents et enfants [...] ». Bien que l'enfant en soit inconscient, le processus vise à s'inventer une nouvelle famille, à « corriger son existence » en s'imaginant des parents plus vertueux que les siens. [*Encyclopédie Universalis* : <http://www.universalis.fr/enciclopedie/roman-familial/>].

³⁷ Heinz Weinmann, « La logique implacable des imaginaires collectifs » dans Y. Bédard et D. Bellemare (dir.), *Imaginaires du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 5.

différents, les deux réalisateurs reproduiraient inconsciemment les schèmes culturels de comportement où se profilent des représentations et des figures typées.

À partir d'une mémoire commune, on peut dire de la fiction cinématographique québécoise qu'elle est un véritable recueil des angoisses collectives, lesquelles ne datent pas d'aujourd'hui. Ses thèmes récurrents sont la famille ou la recherche d'une seconde famille, la quête du père ou de la mère, la mort, la vie privée, l'expérience quotidienne et les relations affectives interpersonnelles³⁸. Dans le contexte québécois, ces thèmes « revêt[ent] un caractère allégorique au sens social du terme³⁹ ». Quand il s'agit de la famille, c'est souvent un enfant, un adolescent ou un jeune adulte qui se trouve confronté aux normes familiales édictées par les parents ou les pseudo-parents. « La recherche d'une famille au deuxième degré, d'une société plus intime, plus chaleureuse s'annonce comme un des grands moteurs psychiques du cinéma québécois⁴⁰ ». Elle peut aussi signifier que la première famille est dysfonctionnelle (souvent dépassée par le désir d'autonomie de l'enfant), laissant entendre que l'organisation sociale et normative est étouffante, angoissante et oppressante. Elle peut également rappeler la place minoritaire et dominée du Québec dans la fédération canadienne. La quête du père ou de la mère symboliserait, selon Weinmann, l'abandon de la mère patrie française au profit des parents d'adoption non choisis, comme l'ont été les Britanniques, mais qui demeurent tous deux des parents déniés par les Canadiens français. « Au cinéma québécois, remarque pour sa part Ian Lockerbie, l'amour romantique joue un rôle tout à fait mineur.

³⁸ Ian Lockerbie, «Le cinéma québécois: une allégorie de la conscience collective» dans Claude Chabot, Michel Larouche, Denise Pérusse et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinéma québécois des années 80*, 1989, p. 10-21.

³⁹ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

Ici le lieu par excellence des rapports passionnels [le lieu de l'intensité], c'est la famille, et le thème prééminent, c'est la quête du père ou de la mère⁴¹ ».

Quant à la mort, incarnation de l'échec ou de l'impossibilité de conduire les rêves jusqu'à leur accomplissement, elle est omniprésente dans tout le cinéma québécois. Avec la mort, le cinéma québécois transmet l'angoisse collective propre à une culture minoritaire et fragile. Pourtant, paradoxalement, « ce motif typique » de l'imaginaire québécois, que l'on retrouve aussi dans la littérature, pourrait témoigner d'« une victoire plutôt qu'un échec⁴² ». En effet, la mort, telle que le propose l'enseignement chrétien, se perçoit comme un commencement et non comme une fin. En ce sens, la mort suggère peut-être, en ce qu'elle a d'éternel un refus de l'éphémère. Pour Étienne Beaulieu⁴³, la représentation de la mort découle d'une « logique sacrificielle ». Il faut qu'un membre du groupe meure pour assurer la survie de la nation. Le sacrifice aurait ainsi pour fonction « d'éviter d'affronter la disparition, c'est-à-dire, tout simplement, d'affronter le temps⁴⁴ ». Dans cette façon d'envisager la mort, dans cette image du sacrifice, le cinéma québécois conserve la trace de ses origines canadiennes-françaises. Elle représente, selon Étienne Beaulieu, un inconscient collectif qui répèterait, même dans des intentions

⁴¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ Étienne Beaulieu, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, 2007, 168 pages.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 20. Selon cette logique sacrificielle, l'auteur affirme que, dans le cinéma québécois, la mort d'une personne a lieu en groupe en une représentation d'« [...] un cercle de gens form[ant] une communauté autour du mourant », à l'exemple des films *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra et *Les invasions barbares* de Denys Arcand (*Ibid.*, p. 16). À l'aide d'un contre-exemple, l'auteur signale que la communauté n'a pas pu assurer sa continuité dans le film *Gaz bar blues* de Louis Bélanger. Dans l'une des scènes tragiques du film qui aurait pu se solder par la mort du père (lors d'un hold-up, un fusil est appuyé sur sa tempe), il n'y a pas de sacrifice, pas de « bouc émissaire » pour assurer la continuité. Ainsi, le film se termine par la dissolution de la communauté : « *Gaz bar blues*, affirme Beaulieu, constitue le paradigme du film québécois dans lequel la disparition est affrontée et le tragique évité » (*Ibid.*, p. 20).

athées ou antireligieuses, « une survivance du sacré⁴⁵ ». Le cinéma québécois, écrit-il encore, a succédé à la religion dans une société qui l'a niée depuis la Révolution tranquille. Au Québec, le cinéma est devenu une « Église cinématographique », car, selon l'auteur, il a repris la fonction sociale de la religion en tant que gardienne du rituel sacrificiel. Dans sa thématization de la mort, les images rappellent le tragique de la Passion du Christ. En outre, choisir le moment de sa mort, la représenter comme une victoire, c'est aussi symboliser l'entêtement, la résistance du premier colon jusqu'au dernier survivant :

Nous sommes venus il y a trois cents ans, et nous sommes restés... Ceux qui nous ont menés ici pourraient revenir parmi nous sans amertume et sans chagrin, car s'il est vrai que nous n'avons guère appris, assurément nous n'avons rien oublié [...]. De nous-mêmes et de nos destinées, nous n'avons compris clairement que ce devoir-là : persister... nous maintenir... Et nous nous sommes maintenus, peut-être afin que dans plusieurs siècles encore le monde se tourne vers nous et dise : Ces gens sont d'une race qui ne sait pas mourir... Nous sommes un témoignage⁴⁶.

Enfin, le thème du vécu quotidien évoque l'expérience sociale du Québec traditionnel, axée principalement sur le mode de vie de la culture populaire. En définitive, conclut Ian Lockerbie, le cinéma québécois « est le digne héritier de ses prédécesseurs », tant la fiction n'arrive pas à décoller du réel, à briser le lien avec le documentaire, à s'imaginer en dehors de son histoire. Le discours identitaire en constitue la trame de fond, du drame le plus intense à l'humour le plus caricatural⁴⁷.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁶ Louis Hémon, *Maria Chapdeleine*, 1994 [1913], p. 193-194.

⁴⁷ Le filon identitaire se retrouve, par exemple, dans la comédie d'auteur : *La vie heureuse de Léopold Z* (1964) de Gilles Carle, dans le *Déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand, mais aussi dans *Elvis Gratton* (1981) de Pierre Falardeau. Dans ce dernier, « le personnage Bob Gratton [est] l'incarnation du parfait "colon" québécois – colonisé, québécois, amoureux sans nuance de la culture américaine et en même temps fédéraliste indémodable, ennemi de toutes les marginalités –, il est le symbole par excellence de notre schizophrénie identitaire, de cette sorte de déchirement national qui caractérise si bien la *personae* politique

Toutefois, ce ne sont pas les longs métrages de fiction canadien-français des années quarante et cinquante qui éveillent la passion de la fiction cinématographique des années soixante, mais le documentaire. Même si les films de fiction ont emprunté le décor et les traits de leurs intrigues à la vie traditionnelle qui s'était pourtant considérablement modernisée, aucun scénario ne s'inspirait d'événements marquants de ce temps-là. Or, le travail des artisans du cinéma des années soixante se veut en phase avec ce que vit la société québécoise. C'est l'une des deux raisons pour lesquelles les premières signatures originales du cinéma de fiction proviennent de documentaristes dont la tradition remonte, comme nous l'avons vu, aux années trente, avec l'abbé Proulx et Mgr Tessier. La seconde raison incombe au cinéma direct, approche avec laquelle ces cinéastes ont appris leur métier au sein de l'Office national du film, comme nous le verrons dans le prochain chapitre. C'est par ce biais que se déploie au cinéma un certain « modèle » fictionnel, dont la première création est le récit autobiographique *À tout prendre, que* Claude Jutra offre au public en 1963. Le thème principal de ce film est la quête de la liberté, et bien que l'approche soit très personnelle, Jutra se réclame du territoire : « le fleuve m'a laissé descendre où je voulais », dit-il en ouverture du film⁴⁸. Pour le cinéaste Jean Chabot, qui rend hommage au film de Claude Jutra, « c'est dans le prolongement de cette revendication de liberté, formulée par Jutra, que le cinéma québécois va commencer d'exister⁴⁹ ». *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx, deuxième du genre fictionnel, s'inspire de la seule réalité québécoise dans le choix de

canadienne-française ». Pierre Barrette, « La comédie québécoise. Entre la recherche du succès et le discours identitaire », *24 Images*, décembre 2008-janvier 2009, p. 18-20.

⁴⁸ La phrase, explique Jean Chabot, est empruntée au poème *Le bateau ivre* d'Arthur Rimbaud, qui a écrit : « Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages/Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais ». Jean Chabot, « Le pays incertain », *24 Images*, n^{os} 103-104, automne 2000, p. 24

⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

son thème. Il interroge, pour sa part, le sens qu'a pris la Révolution tranquille aux yeux de la jeunesse québécoise. L'expérience du direct donne le ton au cinéma québécois de fiction qui a pratiquement toujours le milieu naturel pour décor et le langage vernaculaire comme repères identitaires. Il s'agit d'une question de connaissance et de reconnaissance de soi. Des réalisations récentes – de Robert Morin, André Forcier, Bernard Émond, Michel Jetté, Sébastien Pilote (un tout nouveau venu sur la scène cinématographique québécoise) et bien d'autres encore – démontrent amplement l'engagement des cinéastes dans leur culture, leur territoire ou dans le milieu populaire.

De cette expérience du « naturel » – des zones densément peuplées aux régions quasi désertiques – dont s'imprègnent les films québécois en une forme de tradition, émergent les images d'un univers légendaire, celui des grandes étendues à parcourir, du territoire à dompter, de l'habitat où demeurer. Filmer l'immensité de l'espace (le fleuve, la neige, la campagne, le bois, les villages ou les quartiers populaires urbains) est une façon de reprendre possession des images de la culture, de renommer ou redéfinir le sentiment d'appartenance, de redonner accès aux lieux qui, historiquement, ont traversé la conscience spatiale et temporelle d'un peuple. Dans les films québécois, les images du territoire correspondent à une volonté d'enracinement :

Ce territoire peut nous avaler [...] et c'est précisément pourquoi il est important pour des artistes de nommer ce territoire qui est le nôtre, de le décrire, de le peindre, de le filmer pour qu'il devienne un territoire intérieur, imaginaire, capable d'atteindre une épaisseur humaine. Une épaisseur que seules les expressions de la culture peuvent lui donner, sinon on se retrouve face à quelque chose de non seulement trop vaste, mais à la limite, insensé⁵⁰.

⁵⁰ Paul Tana, « Entretien avec Paul Tana », *24 Images*, n^{os} 103-104, automne 2000, p. 36-37.

Filmer le rapport que les hommes entretiennent au territoire, comme l'a fait Pierre Perrault par exemple, c'est aussi rendre compte du temps qui passe. Ainsi, on peut dire que la façon de faire des cinéastes québécois des années soixante et soixante-dix a contribué à enrichir l'album de famille, commencé dans les années trente.

Cependant, il faut dire que cette exploration du territoire et le rapport au temps ont quelque peu changé de nature dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Tout comme pour le motif déjà évoqué de l'hiver, pratiquement disparu du grand écran entre 1980 et 2005, le contact avec la géographie nécessairement changeante des lieux s'est également perdu. Beaucoup de cinéastes prennent, par exemple, des clichés du territoire urbain, principalement montréalais, sans tenir compte de la distance que le personnage aurait à parcourir pour se rendre d'un endroit à un autre. Selon une critique de cinéma, cela équivaut à planter une caméra dans des lieux communs, à puiser dans la même banque d'images « les mêmes plans du centre-ville, du plateau Mont-Royal, de la vue du belvédère sur la montagne, du port, des voies ferrées, de terrains vagues et d'entrepôts désaffectés⁵¹ ». L'action se déroulant sur un territoire qui n'a plus de rôle à jouer, qui ne sert plus que de toile de fond, pourrait avoir lieu n'importe où, même dans des décors préfabriqués. Car, qu'est-ce qu'un territoire, se demande Jean-Pierre Lefebvre, sinon « un lieu favorable à la naissance, à la croissance et au maintien de la vie individuelle et collective sous toutes ses formes, biologique, spirituelle, affective, culturelle⁵² ». En conséquence, ces lieux qui ont balisé les liens d'une communauté s'effacent et s'incarnent dorénavant dans des territoires intérieurs. À cet égard, on peut faire le

⁵¹ Marie-Claude Louiselle, « Lieux Communs », *24 Images*, n^{os} 103-104, automne 2000, p. 21.

⁵² Jean-Pierre Lefebvre, « Lettre ouverte à Michel Moreau. En guise de réflexion sur la notion de territoire », *24 Images*, n^{os} 103-104, automne 2000, p. 30.

rapprochement entre le rétrécissement de l'espace territorial et social et les personnages de films des années quatre-vingt qui, de plus en plus jeunes, désirent renouer contact avec leurs racines avant de partir vers d'autres cieux⁵³. C'est le cas, par exemple, du personnage principal d'*Un zoo la nuit* (Jean-Claude Lauzon, 1987) qui, une fois sorti de prison, se réconcilie avec son père. Cette réconciliation provoque « une profonde transformation du fils »⁵⁴. C'est le cas également des deux adolescentes de *Sonatine* (Micheline Lanctôt, 1984) en « voyage symbolique et illusoire »⁵⁵ dans les transports en commun, dont le métro de Montréal où, finalement, elles se suicident dans l'indifférence généralisée. Avec la génération des années quatre-vingt, apparaît sur les écrans, des individus dont la recherche s'appuie sur l'investigation du territoire intérieur : espace du père, de la sexualité, de l'individualité. Ce mouvement vers l'intérieur est associé, selon Heinz Weimann, à la déprime posttréférendaire⁵⁶. On peut également dire du cinéma québécois que, pendant de nombreuses années, le phénomène de l'exode urbain vers les banlieues a été occulté. Mis à part quelques films comme *Que Dieu bénisse l'Amérique* (2005) de Robert Morin ou *Coteau Rouge* (2011) d'André Forcier, peu de cinéastes québécois situent leurs intrigues en périphérie des grands centres.

Terminons ce chapitre en mentionnant que, même quand ils n'en ont pas l'air, les fictions québécoises contemporaines perpétuent une sorte de névrose pas toujours

⁵³ Carlo Mandoloni, « Un Québécois errant : espace et tradition dans le cinéma québécois », *Séquences*, n° 206, 2000, p. 28-31. [<http://id.erudit.org/iderudit/48927ac>]

⁵⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Heinz Weinmann cité dans *Ibid.*

consciente, qui peut être associée à une quête identitaire jamais complètement ni définitivement achevée⁵⁷. Au Québec, il y a

[...] une compulsion de répétition de la névrose québécoise à revivre sans cesse le même drame [selon Heinz Weinmann]. Et Fernand Dumont, dans le *Sort de la culture*, ne parle-t-il pas de ces vagues de surface qui cachent davantage qu'elles ne démasquent les mouvements de fond des sociétés. Et sur ce fond de société apparaît un espace de fantasme qui le travaille : la mélancolie. Le cinéma québécois en étaye la richesse paradigmatique : de l'abandon dans la première vague commerciale des années 1942-1953, de la perte et de la négativité dans le cinéma des années soixante et soixante-dix, du manque et de l'absence dans le cinéma des années quatre-vingt⁵⁸.

Dans les années quatre-vingt-dix, cette mélancolie ou vague de fond passera par le retour du refoulé ou par le recours nostalgique au passé.

Abstraction faite du progrès technique, qui a permis de perfectionner et d'expérimenter la forme, la culture cinématographique québécoise est constituée d'un patrimoine, voire d'une tradition qui a été réinvestie ou remodelée selon les problèmes du présent. Contrairement à un certain universalisme abstrait détaché de tout lien avec la culture, le cinéma québécois propose une adéquation entre l'art et le milieu où il s'exerce. « Balzac n'est universel, soutenait Pierre Perrault, que dans la mesure où il raconte quelque chose de singulier. Où il écrit sur son fleuve. Sur sa région. Son village⁵⁹ ». Et, comme pour le roman, on peut dégager du cinéma une trame

⁵⁷ Voir Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?*, tome I, 2004, 314 pages. En conclusion de son ouvrage qui fait une analyse des films québécois de 1934 à 2000, l'auteur mentionne que l'imaginaire du cinéma québécois est traversé par « un ensemble complexe de tensions, de questionnements et d'incertitudes liés à l'identité ». Christian Poirier, *ouv. cité*, p. 280-281.

⁵⁸ Denis Bellemare, « Genre et abandon: l'exemple de Kalamazoo » dans Claude Chabot et al. (dir.), *Le Cinéma québécois des années quatre-vingt*, *ouv. cité*, p. 125.

⁵⁹ Pierre Perrault, *ouv. cité*, p. 35

symptomatique de la société québécoise, une herméneutique de sa culture et de son lien avec le passé.

CHAPITRE 2

LA VAGUE DU CINÉMA DIRECT

À la différence du cinéma des années trente et quarante – qu'il s'intéresse au documentaire ou à la fiction –, celui de la fin des années cinquante ne sera pas indifférent à l'agitation politique et sociale que traverse le Québec. Avec le documentaire, les cinéastes de la nouvelle génération se sont appliqués à décrire les différentes facettes de la société et de la culture québécoises. Aussi se sentiront-ils largement et collectivement concernés par le questionnement identitaire des années soixante. Inaugurant un nouveau genre cinématographique – résolument distinct des projections antérieures par la forme, la technique et le style –, leurs films sonneront le glas de la conception traditionnelle du documentaire. Ils influenceront grandement le cinéma québécois de fiction. Le direct va servir le dessein des cinéastes qui, selon une volonté clairement exprimée, cherchent à ancrer leurs histoires dans la « vraie » vie, c'est-à-dire à planter leur caméra dans des décors naturels à la recherche de « l'homme d'ici¹ ». Commence ainsi la grande aventure du cinéma direct qui, en renouvelant le documentaire en profondeur, va créer un véritable cinéma national. « Cette période [est] riche d'audaces, d'innovations et de réussites incontestables² ». Elle conduira également le cinéma québécois sur la scène internationale.

¹ L'expression renvoie au titre du livre d'Ernest Gagnon, *L'Homme d'ici*, 1963. Elle a notamment été reprise par Gaston Miron.

² Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 140.

2.1 L'apprentissage du métier

Entre 1945 et 1953, la production filmique était entièrement déterminée par les exigences d'une institution, l'Office national du film du Canada (ONF), contrôlée par une équipe de direction anglophone indifférente à la réalité sociale, politique et culturelle du Canada français. À cette époque, la situation des cinéastes francophones au sein de l'ONF est humiliante. Avant 1953, les scénarios de langue française ne franchissaient pas la porte du bureau du producteur exécutif anglophone à moins d'avoir été traduits et commentés en langue anglaise par une secrétaire. Ils revenaient ensuite aux cinéastes, corrigés et retraduits en français. En 1945, une politique de restrictions budgétaires conduit le tout nouveau directeur à démanteler l'équipe française, qui n'existait pourtant que depuis 1943, soit quatre ans après la création de l'ONF. En 1950, une nouvelle loi du gouvernement canadien définit le mandat de l'Office de la façon suivante : « Faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et autres nations ». Toutefois, la production de films en français est, quant à elle, jugée trop coûteuse pour un public aussi restreint³. En 1953, Roger Blais, un ex-cinéaste devenu producteur, revendique la création d'une section francophone⁴. Quelques mois plus tard, la requête est réitérée par un adjoint à la direction de l'ONF, un francophone – il s'agit peut-être de Pierre Juneau⁵ –, qui, dès son entrée en fonction en 1954, demande, au nom de la

³ *Ibid.*, p. 539-540.

⁴ À l'époque, « la production totale de l'Office national du film au cours des quatre dernières années qui vont de 1952 à 1956 s'est élevée à 1 109 films. La production française a été de 69 ». Pierre Vigeant, journaliste au *Devoir* cité par Marcel Jean, *Le cinéma québécois*, 2005, p.35.

⁵ Arrivé à l'ONF en 1949, Pierre Juneau y devient secrétaire en 1954. *Encyclopédie canadienne*, [www.thecanadianencyclopedia.com/articles/fr/pierre-juneau]

population de langue française, que des films soient conçus, réalisés et produits par une unité française. « Il [l'adjoint] demande à ses supérieurs que les réalisateurs canadiens-français puissent écrire, penser leurs scénarios en français, estimant inconcevable qu'une société soit encore à la remorque d'une autre⁶ ». Les premières années d'apprentissage du métier dans une « boîte » insensible à la réalité française du pays favorisent une prise de conscience commune chez les cinéastes québécois. La connivence entre inconnus partageant une même langue et une même culture « rappelle celle d'exilés immergés dans un milieu étranger [les bureaux de l'Office sont alors à Ottawa], plus proche d'une solidarité de refuge que d'une solidarité d'action⁷ ». Ce n'est qu'avec l'arrivée de l'ONF à Montréal, en 1956, que se développera une nouvelle dynamique.

Chez certains cinéastes de l'ONF – dont Michel Brault, qui est considéré comme un des chefs de file du cinéma direct, et Claude Jutra, que d'aucuns parmi les cinéastes québécois jugent comme étant le fondateur du cinéma québécois⁸ –, la maîtrise de la technique cinématographique a d'abord été acquise auprès de réalisateurs de langue anglaise intéressés par l'expérience du « Candid Eye », appelé aussi cinéma-vérité, entendu comme un moyen d'atteindre l'objectivité. Considérée comme l'ancêtre du cinéma direct, cette approche se caractérise par une « prise de vue sur le vif » : la

⁶ Robert Boissonnault, « Le cinéma sera-t-il pour le Québec un levier d'émancipation ? », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 2, octobre 1972, p. 21. « Lorsqu'enfin, en 1964, la production française devient autonome, Juneau en est le premier directeur ». Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 378.

⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁸ Claude Jutra est considéré par ses pairs comme le fondateur du cinéma québécois. Même avant son entrée à l'ONF, le jeune Jutra faisait des films chez lui. Michel Brault a été initié à la caméra à son contact. Jutra a coréalisé *Il était une chaise* avec Norman McLaren, en 1957. Il rencontre François Truffaut en France, avec qui il réalise une entrevue pour le compte de Radio-Canada en septembre 1961, puis fait connaissance avec Jean Rouch en Afrique, avec qui il élabore un projet de film sur le Niger qu'il soumet ensuite à l'ONF.

caméra, munie d'un téléobjectif, capte des scènes à l'insu des gens qu'elle filme. Cette approche se révélera incompatible avec l'éthique du direct qui, de son côté, cherche à « s'approcher des gens, à entrer en relation avec le monde⁹ ». Cependant, la plupart des cinéastes francophones qui font partie de l'équipe française de l'ONF ne proviennent pas des studios de l'Office. Gilles Groux, par exemple, a été monteur à la télévision de Radio-Canada avant d'entrer à l'ONF. Étudiant à l'école des Beaux-Arts puis concepteur, en 1963, d'un film-annonce pour le Festival international du film de Montréal – qui s'est tenu entre 1960 et 1967 – Gilles Carle a collaboré comme graphiste à Radio-Canada tout en peaufinant sa plume sous quatre pseudonymes, dans plusieurs revues et journaux, dont *Le Devoir*, avant d'être recruté par Gilles Marcotte, alors scénariste et recherchiste à l'ONF, pour scénariser un film sur les sciences pures au Canada¹⁰. Les apprentis du « Candid eye » et les nouvelles recrues forment ainsi l'équipe française de l'ONF : celle-ci dépassera les limites du cinéma-vérité en mettant au point la démarche associée au direct à l'occasion d'une série de courts métrages documentaires réalisés entre 1958 et 1962¹¹.

C'est au gré de rencontres plutôt informelles, dont certaines ont lieu autour de verres de bière, que des amitiés se nouent entre les artisans francophones et que des films se réalisent, en équipe ou individuellement. Ils partagent une même conception du

⁹ Michel Brault, cité par Fernand Dansereau, « Michel Brault : un cinéma de relation », *Michel Brault, œuvres 1958-1974. Textes et témoignages*, 2006, p. 9. Fernand Dansereau ajoute : « Il [Michel Brault] formulait ainsi le fondement esthétique (aussi bien qu'éthique) de ce mouvement [le cinéma direct] qui allait tant marquer les cinémas du Québec et du Canada. Un cinéma de relation ».

¹⁰ Michel Coulombe, *Entretiens avec Gilles Carle. Le chemin secret du cinéma*, 1995, p. 36-37. Voir aussi *Encyclopédie de l'Agora* [http://agora.qc.ca/dossiers/Gilles_Carle].

¹¹ Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 84-89.

rôle social, culturel et politique du cinéma, qu'ils considèrent comme un levier d'émancipation nationale. Munies d'un matériel léger, d'une caméra portative (avec un son synchrone) facilitant les prises de vue extérieures, les équipes de tournage sortent l'équipement des studios de l'ONF et arpentent le territoire, les milieux et les manifestations du vécu populaire tels des explorateurs d'un Nouveau Monde. Le travail de montage qui s'ensuit peut maintenant se concevoir sans l'intermédiaire de la médiation narrative. Les cinéastes utilisent la technique du son synchrone comme un instrument de connaissance du réel, où le langage vernaculaire se substitue à la voix hors champ et impersonnelle d'un narrateur. Dans cette recherche passionnée pour montrer les différents visages de la culture populaire, le cinéma direct devient un état d'esprit qui fait courir les créateurs dans tous les sens. La caméra, sans téléobjectif, s'approche des gens et de leur vécu. Le cinéma direct se révèle être « non seulement celui qui s'intéresse à la réalité, mais qui de plus essaie de faire entendre cette vérité dans la langue vivante et non dans la langue normative, et [il faut dire] que la langue vivante compte autant d'apport "populaire" que savant¹² ». Contrairement au cinéma-vérité, le direct fait appel à une caméra subjective pleinement assumée, c'est-à-dire que les cinéastes réalisent des films ancrés dans la culture québécoise en cherchant à être plus personnels. Avec l'approche du direct naît au Québec un véritable cinéma d'auteur.

¹² Germain Lacasse, « L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois », *Glottopol Revue sociolinguistique en ligne*, *ouv. cité*, p. 62-63.
[http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/telecharger/numero_12/gpl12_05lacasse.pdf].

Cependant, tout en apprenant leur métier au sein de l'Office, les artisans du septième art ont dérogé à plusieurs règles. « Nous étions libres, très indisciplinés¹³ », confirme l'un des cinéastes de cette époque. C'est le début « d'un temps nouveau » où l'expérience cinématographique va de pair avec une prise de conscience identitaire. Dès lors, se crée un véritable cinéma national. Les témoignages ne laissent aucun doute quant à la volonté des uns et des autres de faire du cinéma un authentique miroir de la nation. En voici quelques exemples : « Nous ne voulons plus être tenus à l'écart de notre peuple » ; « Le Québec sans cinéma national est névrosé [...]. Il y va de la bonne santé de la nation [...] c'est en ce sens que faire un film est un acte politique » ; « Je voudrais rejoindre le subjectivisme d'une collectivité. Le film doit rejoindre une vérité collective. Un film, c'est un nouveau degré de conscience pour une collectivité, une nouvelle appropriation d'elle-même¹⁴ ». Ainsi s'exprime la détermination de cinéastes de se dissocier de la façon de faire canadienne, mais aussi de celles des grandes productions hollywoodiennes et françaises. À l'instar de certains pays d'Europe de l'Est, notamment la Pologne, dont les films, sans être des succès commerciaux, ont acquis une renommée internationale, le cinéma du Québec devient « une mise en forme pour soutenir une construction historique¹⁵ » nationale. Il témoigne d'une « volonté d'affranchissement,

¹³ Le cinéaste ajoute : « On se mettait à jouer au baby-foot ou au hockey dans les corridors avec des bobines de film vides en plein après-midi. On faisait aussi des jam sessions avec un orchestre improvisé à l'aide d'outils et de matériel de cinéma... » (Robert Boissonnault, « La séquence du cinéma direct », *Cinéma/Québec*, décembre 1972, vol. 2, n° 4, p. 19). La thèse de Robert Boissonnault, qui est à l'origine d'une série d'articles sur « les cinéastes québécois et le National Film Board », fait parler de nombreux témoins de l'époque, mais seuls huit cinéastes sont nommément identifiés au début de la série d'articles, alors que les noms de toutes les personnes contactées sont indiquées en annexe à sa thèse, déposée en 1971. Ni dans la thèse, ni dans les articles le nom des personnes est-il spécifiquement identifié dans les citations.

¹⁴ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁵ Fabrice Montal, « Histoire d'absence », *Imaginaires du Cinéma québécois – Revue belge du cinéma, ouv. cité*, p. 18.

de libération à tous les niveaux¹⁶ » – et s'il rejoint en cela l'universalité des mouvements de décolonisation, il continue de « s'abreuv[er] à la seule réalité québécoise dans le choix de ses sujets¹⁷ ».

De son côté, la direction de l'ONF garde ses réserves quant aux façons de faire de l'équipe française, qui conteste le style de gestion de l'Office et la censure qu'elle exerce sur leur travail. Conscients de la ghettoïsation à laquelle l'institution les confine, les cinéastes québécois ne cessent, depuis le déménagement de l'ONF à Montréal, de revendiquer la création d'une section française autonome qu'ils finissent par obtenir en 1964¹⁸. Malgré cela, les tensions subsistent. Chargée de faire respecter les normes édictées par le gouvernement fédéral, l'Office ne peut soutenir les prétentions nationalistes de l'équipe québécoise sans outrepasser son mandat, qui est de servir les intérêts nationaux canadiens. L'institution stoppe donc des projets documentaires déjà engagés ou refuse systématiquement les nouvelles propositions. Ainsi, réalisée par Denys Arcand, la série historique du parcours de la colonie française commencée avec *Champlain, Les montréalistes* et *La route vers l'Ouest*, en 1964-1965, ne sera jamais terminée. Selon un des réalisateurs, « plus on s'approchait de la conquête, plus ça devenait problématique¹⁹ ». En fait, plus les cinéastes remettent en question l'ordre

¹⁶ Guy Robillard, « Le nationalisme dans le cinéma québécois », *Séquences*, n° 53, avril 1968, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

¹⁸ Ce n'est qu'avec le déménagement de l'ONF à Montréal, en 1956, et une campagne de presse qui dénonce les conditions de travail et les « malheurs » des Canadiens français au sein de l'institution que se trouveront réunies les conditions pour créer une section française autonome. « L'affaire ONF, comme on l'écrivait dans les quotidiens de l'époque, favoriser[a] l'essor de la production, ainsi que l'engagement de nouveaux cinéastes » qui interrogeront la collectivité québécoise. Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 541.

¹⁹ Robert Boissonnault, « La séquence du long métrage », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 18.

politique canadien, plus le ton de la société d'État se durcit. En fait foi le sort réservé quelques années plus tard à deux films : *On est au Coton* (1970) de Denys Arcand et *24 heures ou plus* (1976) de Gilles Groulx qui, une fois tournés, montés et finalisés, seront jugés séditionnels et interdits de sortie. La censure frappe le premier film en raison du regard critique qu'il porte sur l'aliénation des travailleurs du textile, le second est jugé marxiste et indépendantiste.

Nos projets [affirme l'un des cinéastes interrogés par Robert Boissonnault] étaient souvent refusés parce qu'ils ne convenaient pas aux stéréotypes maison. Ce n'est pas que nos sujets n'étaient pas intégrables aux séries, c'était la façon de les concevoir, avec plus d'imagination, plus d'humour, plus de sensibilité. Notre personnalité propre ne pouvait s'exprimer²⁰.

C'est ainsi qu'entre 1964 et 1966, huit cinéastes quittent l'ONF, la seule et unique boîte de production viable au Québec²¹. C'est donc sur un fond de crise que le Québec assiste à la naissance de son cinéma de fiction. Dans le contexte de la Révolution tranquille, la posture des cadres de l'ONF reflètera la vision canadienne : cette attitude,

²⁰ Robert Boissonnault, « Le cinéma sera-t-il pour le Québec un levier d'émancipation ? », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 2, octobre 1972, p. 19.

²¹ Les cinéastes qui choisissent d'exercer leur métier en toute liberté sont Michel Brault, Arthur Lamothe, Jean Dansereau, Denys Arcand, Gilles Groulx, Gilles Carle, Claude Jutra et Pierre Patry. En entrevue en 1966, Gilles Carle indique : « Mais l'Office national du film est contre les cinéastes dans la mesure où ceux-ci exigent de faire des films selon leur goût... cela dépend d'un système de production hanté par une peur malade de la vie. Gilles Groulx a fait *Le chat dans le sac*, il n'a plus rien fait, Michel Brault a fait *Pour la suite du monde*, il n'a plus rien fait. Arthur Lamothe a fait *La neige a fondu sur la Manicouagan*, il n'a plus rien fait. Les deux scénarios de René Bail ont été refusés. Claude Jutra doit attendre. Jacques Bobet, le seul producteur de l'équipe française qui travaille pour et avec les cinéastes, voit tous ses projets tourner court » (Gilles Carle, « Le cinéma en question et en questions », *Culture vivante*, vol. 1, n° 2, 1966, p. 42). En parlant de son expérience à l'ONF, Gilles Carle condamne la censure officieuse de la boîte. « Quand j'ai fait *Léopold Z*, je n'ai pas fait un film jugé révolutionnaire, immoral ou tout simplement tendancieux. J'ai fait un film décentré par rapport au film-modèle de l'ONF. Résultat : pendant une année et demie, je n'ai pas eu d'autres films à faire. Même chose avec *Solange* et *Un air de famille* ; je m'écartais même de l'idée onéfiennne du film révolutionnaire. L'un fut jugé trop léger, l'autre, trop cruel. La révolution, oui, mais dans le sens indiqué par l'État » (Gilles Carle, « Le témoignage de Gilles Carle », *Cinéma/Québec*, vol. 1, n° 2, juin, juillet 1971, p. 29).

qui dénie la spécificité québécoise, ne peut déboucher sans doute que sur l'affrontement. Cet épisode laissera des traces dans la culture cinématographique. Dorénavant, le cinéma d'auteur de fiction, qui avait démarré sous la gouverne de l'Office, se développera principalement dans de petites unités de production indépendantes²², alors que l'ONF concentrera ses activités autour des documentaires et des films d'animation. Le dernier long métrage de fiction onéfien tourné en langue française est celui de Jacques Godbout, *La gammick*, en 1974.

2.2 Le témoignage du direct

Avant le direct, les films traditionnels de l'ONF se présentaient souvent comme des contes filmés. La voix hors champ, omniprésente, racontait ou expliquait le contexte et l'événement. Le film *Carnaval de Québec* (1956) de Jean Palardy constitue un modèle du genre dans la représentation folklorisante du Canada français. Le propos vise à raconter les principaux attraits du carnaval : les duchesses, la Reine, le bonhomme, les manifestations sportives, la parade de nuit et, en finale, le feu d'artifice. Dans ce film, le peuple n'apparaît que comme spectateur.

²² Claude Jutra a mis sur pied la Cie Cassiopée (1962), qui entreprend le tournage de *À tout prendre*. La même année, Arthur Lamothe fonde la Société Générale de Cinématographie et réalise un long métrage intitulé *Poussière sur la ville*. Après la tentative avortée de créer les Cinéastes associés, Gilles Carle intègre Onyx Films, une entreprise privée française efficace et renommée, qui lui permet de réaliser *Le viol d'une jeune fille douce* et, plus tard, *Red*. Jean-Pierre Lefebvre fonde Cinak. Robert Boissonnault, « La naissance d'une industrie indépendante de cinéma », *Cinéma/Québec*, vol 2, n° 8, mai/juin 1973, p. 14-15.

Le cinéma direct que le film *Les raquetteurs* de Gilles Groulx et Michel Brault inaugure, en 1958, impose le nouveau style cinématographique. Les cinéastes, qui s'inspirent tout autant de la nouvelle conscience historique qu'ils vont l'interroger, revisitent, dans un premier temps, l'identité canadienne-française. Les images n'exposent plus un visage statique du Canada français, elles montrent comment se vit un événement dans une société en pleine mutation, mais dont les contours sont maintenant limités aux frontières du Québec. Dans ce documentaire, les Canadiens français font la fête du matin au soir et ce que l'on entend relève de la langue vernaculaire. Les hommes et les femmes, des plus jeunes aux plus vieux, sont les héros de ce rite festivalier. Tant du point de vue du tournage que du montage et de la trame sonore, le film, qui court-circuite les méthodes établies par l'ONF, est audacieux pour l'époque²³.

Pendant toute une journée, la caméra observe avec indiscretion et ironie le comportement d'un groupe de raquetteurs réunis en congrès à Sherbrooke. Le film, un portrait lucide, subjectif et critique, est une véritable démystification de la sclérose de la société québécoise²⁴.

Dans un essai sur Gilles Groulx paru en 2009²⁵, le critique de cinéma Paul Beaucage interprète le film comme la représentation d'une « fête abrutissante », voire aliénante, « un folklore dépassé plutôt qu'un véritable divertissement populaire ».

Toute l'ironie du film réside dans le fait que le concours et les rituels auxquels on prend part sont éminemment ridicules : les participants s'y enfoncent, sur le plan symbolique. Pourquoi ? Parce qu'ils sont généralement gris ou mal préparés à la compétition. De plus, les activités auxquelles ils se livrent sont assez échevelées.

²³ En fait, le film n'a pas réussi à synchroniser le son avec l'image. La synchronisation s'est fait en salle de montage. « Presque toute la bande sonore est reconstituée en studio ». Michel Brault en entrevue, « L'ivresse des débuts », *Cinéma québécois*, production Eureka!, 2008.

²⁴ Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 331-332.

²⁵ Paul Beaucage, *Gilles Groulx, Le cinéaste résistant*, 2009, p. 27-35. Paul Beaucage est journaliste à la revue *À babord ! Revue sociale et politique*.

On peut donc légitimement soutenir que ces célébrations apparaissent comme le symbole d'une fête de colonisés. Le festival des raquetteurs n'est pas libérateur ou dionysiaque : il représente plutôt une forme d'asservissement, voire de renoncement identitaire²⁶.

Il faut dire que le documentaire de Groulx présente des images plutôt saisissantes. On y voit tout d'abord des raquetteurs courir sur une neige durcie alors qu'au même moment, au début du générique, défile la définition du mot raquette selon le dictionnaire Larousse : « Appareil que l'on s'attache aux pieds pour marcher sur la neige sans s'y enfoncer ». Il y a même des endroits sur le chemin à parcourir où il n'y a plus de neige du tout. Au début de la soirée, après le rite du couronnement de la reine, c'est la fête, et tout le monde danse. Il y en a même quelques-uns qui ont l'air d'avoir un peu perdu la tête. La fin du documentaire montre des images du centre-ville de Sherbrooke la nuit, où circule un bon nombre de voitures. Une ville moderne avec des rites d'un autre temps, semble nous dire le film qui cherche à dévoiler le réel.

Malgré le caractère corrosif, virulent du film de Groulx et Brault, on n'y remarque aucune forme de mystification. Dans cette perspective, on peut affirmer que les deux réalisateurs défient les règles fallacieuses du cinéma-spectacle pour informer le spectateur de ce que Stendhal, citant Danton, devait décrire comme étant « la vérité, l'âpre vérité » (cf. *Le rouge et le noir* [1830])²⁷.

Ce premier court métrage du cinéma direct québécois est important non seulement pour ce qui va suivre dans le domaine de la fiction cinématographique, mais pour la représentation qu'il offre de cette époque. De 1958 à 1962, des films comme *Golden Gloves* (1961) de Gilles Groulx, *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962) d'Hubert Aquin et *Les Bûcherons de la Manouane* (1962) du réalisateur Arthur Lamothe seront des révélateurs de cette prise en charge d'une nouvelle conscience identitaire québécoise.

²⁶ *Ibid.*, p. 28.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

Dans ces films, il s'agit de faire ressortir les caractéristiques, les conditions de vie et la dynamique d'une société qui ne correspond plus tellement aux stéréotypes traditionnels longtemps véhiculés par l'imaginaire du terroir. Il n'y a plus de ceintures fléchées ni de chemises à carreaux, plus de femmes rivées aux tâches domestiques ou d'hommes travaillant aux labours, plus de curés omnipotents, bref, plus de communauté « tricotée serrée » fermée sur elle-même. Ces films constituent une véritable démythification de la société canadienne-française d'avant la Révolution tranquille. Dans *Golden gloves*, par exemple, qui porte sur les jeunes recrues d'un tournoi de boxe « aux Jeux de l'Empire », le réalisateur nous montre un homme que l'on présente comme étant le fils de madame Jones. Il est chômeur et boxeur, un Noir qui s'exprime en anglais à la maison et en français dans la rue, parce que c'est la langue parlée dans le quartier. Dans *À Saint-Henri le cinq septembre*, on apprend que le directeur de l'école primaire et les enseignantes sont laïcs²⁸. Réalisé par Hubert Aquin, le film a été tourné par plusieurs cinéastes qui ont parcouru le quartier. Ce documentaire, qui fait la chronique quotidienne de la première journée de la rentrée scolaire, a d'ailleurs été célébré par un autre documentaire, intitulé *À Saint-Henri, le 26 août* (2010) et dirigé par Shannon Walsh. Il a été tourné, comme le premier, en collaboration – seize réalisateurs participent au tournage – et dans le même esprit du cinéma direct.

²⁸ Cet état de fait est par ailleurs confirmé par plusieurs historiens, dont Lucia Ferretti, qui affirme : « L'Église, qui tient à son contrôle en ces domaines, engage alors une grande partie de son patrimoine dans la construction ou l'agrandissement de ses écoles, de ses collèges et de ses hôpitaux, dans l'achat d'équipement et dans la qualification de son personnel. Mais elle ne suffit plus. Elle doit se résoudre à être secondée par un personnel laïc de plus en plus nombreux, que ses institutions ont bien formé et qui est impatient d'obtenir plus d'autonomie professionnelle et de meilleurs revenus ». Lucia Ferretti, « La révolution tranquille », *L'Action nationale*, *ouv. cité*, p. 65.

C'est à partir de ces réalisations que les cinéastes se tourneront vers le long métrage de fiction, où continue de se manifester un souci de fidélité au réel. « Nous forçons, dit l'un des cinéastes de l'époque, le documentaire vers le cinéma d'auteur ». Il faut « donner une voix à la réalité canadienne-française », affirme un autre. « Nous ne voulons plus être tenus à l'écart du sort de notre peuple » ni « créer de héros abstrait », mais créer « un anti-héros [...], un héros anti-héroïque ». « On ne se définit plus par rapport au cinéma international [hollywoodien ou français] mais par rapport à la société québécoise qui a droit à un cinéma original, à un cinéma qui soit le sien²⁹ ». Ces propos témoignent tous d'un cinéma d'auteur en pleine émergence et qui se veut un cinéma national, façonnant ses propres images, construisant ou détruisant ses propres mythes, un cinéma qui se veut un moyen d'expression culturelle pour réfléchir les rêves et interroger la société québécoise. Mouvementée et houleuse, c'est cette période de liberté créatrice commencée avec le documentaire qui donnera naissance au cinéma québécois de fiction.

2.3 « Fin du documentaire, place au vrai cinéma »³⁰

Denys Arcand, l'un des grands réalisateurs québécois issus de l'ONF a débuté sa carrière de cinéaste dans le documentaire, un genre qui :

²⁹Propos recueillis par Robert Boissonnault, « La séquence du long métrage », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 15-16.

³⁰Claude Jutra avait eu cette expression révélatrice de la volonté des uns et des autres de faire de la fiction. Voir Claude Jutra, « L'ivresse des débuts », *Cinéma québécois*, production Eureka!, 2008.

[...] vous apprend parfaitement comment s'habille un chauffeur de taxi, quel est son langage, comment il parle, comment il conduit une voiture. Ça, vous savez ça par cœur. Vous savez les cuisines, à quoi ça ressemble, et l'odeur qui habite ces cuisines. Ça, c'est très, très, très bon. Mais les rêves ?³¹

Les cinéastes veulent inventer en vertu de leur propre imaginaire. Mais, influencés par l'approche du documentaire, ils vont se démarquer des grandes productions commerciales et des images de carte postale. Comme les essayistes québécois de la même époque³², ils s'aventurent dans une réinterprétation de l'héritage que nous a légué la société canadienne-française et s'engagent dans un cinéma d'intention où l'auteur a quelque chose de signifiant à proposer. En atteste sans équivoque *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx, qui représente « le témoignage [du] cinéaste sur l'inquiétude de certains milieux de jeunes au Canada français³³ ». La question identitaire y occupe le premier plan : « Je suis Canadien français donc je me cherche », entend-on dans le film. Dès le commencement du film, on sent l'angoisse de Claude, personnage qui semble n'avoir aucun avenir. En l'espace de quelques minutes, le spectateur saisit le propos et le questionnement du cinéaste.

Le film de Groulx est tourné à la manière d'un documentaire, dans un décor réel, à Montréal et à Saint-Charles-sur-le-Richelieu, avec des acteurs non professionnels qui improvisent monologues et dialogues. À Saint-Charles, quand l'histoire se déroule à

³¹ Denys Arcand dans *ibid.*

³² Notamment Pierre Vadeboncoeur, avec *La ligne du risque* (1963), mais aussi Fernand Dumont, « Pour la conversion de la pensée chrétienne » (1964), Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français » (1962), Ernest Gagnon, *L'homme d'ici* (1963). Voir l'article de Yolaine Tremblay, « L'essai au Québec. De la fin de la Deuxième Guerre à la crise d'octobre », *Québec français*, n° 144, 2007, p. 47-51 [<http://id.erudit.org/iderudit/47545ac>].

³³ La formule est de Gilles Groulx. Elle est inscrite dès le début du film, avant même le générique.

l'intérieur, il s'agit de la maison où habite le cinéaste. À Montréal, les lieux intérieurs sont le bureau du directeur d'une vraie salle de presse avec un vrai journaliste (il s'agit de Jean-V. Dufresne du *Devoir*), un café, une des salles de l'École nationale de théâtre ou encore un appartement réel dans un quartier authentiquement montréalais. Certaines séquences s'apparentent au style du reportage, même si c'est le personnage qui pose les questions et y répond. Par l'intermédiaire de Claude, qui lit les journaux, colle des articles sur le mur de sa chambre, écoute la radio ou regarde les nouvelles télévisées dans un centre commercial, le film laisse entendre les actualités du temps, des fragments du réel. Il s'agit, entre autres, du projet de loi sur l'éducation (présenté par le gouvernement de Jean Lesage en juin 1963 et sanctionné en juin de l'année suivante, alors que Paul Gérin-Lajoie devient ministre de l'Éducation), des premières mises en garde du ministre canadien de la Défense pour protéger les casernes militaires contre les attentats terroristes du Front de libération du Québec, lequel n'est d'ailleurs pas identifié comme tel. À cela s'ajoute une nouvelle internationale³⁴. La première image à laquelle est exposé le spectateur représente Montréal en hiver, saison qui disparaît pratiquement du grand écran aux alentours de 1980, avant de réapparaître en 2009 dans le film *Je me souviens* d'André Forcier, puis, en 2011, dans *Le vendeur* de Sébastien Pilote. Dans le film de Groulx, comme ce fut le cas pour plusieurs autres films des années soixante et soixante-dix, la technique employée est celle du direct, où s'entremêlent des séquences de type documentaire et de fiction. Le croisement du documentaire et de la fiction,

³⁴ D'après l'analyse de Marianne Gravel dans « Nouveau journalisme, nouveau cinéma : les partis pris de Gilles Groulx à l'heure de la Révolution tranquille », *Nouvelles vues* [<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca>]. Gilles Groulx, apprend-on dans cet article, se définit comme un cinéaste-journaliste.

baptisée « pollinisation » par Gilles Marsolais, est une pratique largement utilisée par les cinéastes de cette époque.

La vie heureuse de Léopold Z (1965) de Gilles Carle s'inspire de la même méthode, mais en utilisant cette fois des comédiens professionnels. La caméra est plantée au cœur de Montréal aux prises avec une grosse tempête de neige. Le tournage hors studio, dans un environnement naturel, deviendra une façon de faire du cinéma d'auteur au Québec. Par contre, dans ce film, il est vrai que le réalisateur joue avec les éléments de la réalité. En fait, selon Carle, il n'était tombé, le jour du tournage, que trois centimètres de neige pendant une heure. Faisant contre mauvaise fortune bon cœur, il a aussitôt créé une mise en scène :

on épand le sel dans la rue, sur le pavé, on amène des souffleuses, des pneus tournent sur la glace vive, des gens poussent une Volkswagen enlisée, la porte d'une cabine téléphonique ne peut plus s'ouvrir, etc. Tous les gestes réels de tempête sont là, sauf la tempête elle-même³⁵.

Durant cette période, c'est souvent avec peu de moyens financiers, mais avec une bonne dose de débrouillardise, d'ingéniosité et d'imagination que se réalisent des films de fiction. Tout comme pour les réalisateurs de documentaire, les auteurs de fiction s'alimentent à l'expérience québécoise, en interrogent le sens ou le déconstruisent, participent à la connaissance de la réalité québécoise, même quand ils créent des « anti-héros » comme le sont les personnages principaux du film de Carle et de Groulx. « De mon point de vue, souligne Carle, *La vie heureuse de Léopold Z* tue le mythe du héros

³⁵ Gilles Carle, *Entretiens avec Gilles Carle, ouv. cité*, p. 53.

québécois, au lieu de le développer³⁶ ». Peu importe l'intention, le réel donne le ton au cinéma de l'imaginaire à tel point qu'il serait « en lui-même un refus de la fiction³⁷ », pour le meilleur ou pour le pire³⁸.

Ces deux films ont été tournés avant le départ de la plupart des cinéastes québécois de l'ONF. Groulx et Carle ont réussi à faire accepter leur long métrage de fiction en démontrant la même audace dont ils ont fait preuve pour la réalisation de documentaires, tournés sans le consentement autorisé de la direction onéfienne. À l'origine des deux scénarios, il y a la commande de deux courts métrages portant sur l'hiver à Montréal. Devant la quantité de séquences accumulées, le directeur de production consent à soutenir jusqu'à la fin leur projet de long métrage. De leur côté, les cinéastes acceptent de mettre un frein à leur ardeur nationaliste³⁹.

³⁶ *Ibid.*, p. 41.

³⁷ Paul Warren, « Le trait d'union et la barre », *Imaginaires du Cinéma québécois – Revue belge du cinéma*, *ouv. cité*, p. 12.

³⁸ Paul Warren affirme que « la spécificité et la force de notre cinéma viennent de notre fiction en quête de son documentaire ». (*Ibid.*, p. 130). Pour Gilles Marsolais, l'élan fictionnel n'a pas été brisé par le documentaire, « au contraire, affirme-t-il, c'est le transfert de l'expertise du direct vers la fiction qui, dans les années 60, a permis un vrai déblocage de la situation dans le secteur du long métrage de fiction » (Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, 1997, p. 100). Critiquant, dans les années quatre-vingt, un cinéma qui s'industrialise, Micheline Lanctôt affirme : « le cinéma au Québec est immature [...], une des raisons : l'écrasante tradition documentaire » (Micheline Lanctôt, « Nenni, vous n'y êtes point. M'y voilà donc ? Pas encore », *Imaginaires du Cinéma québécois – Revue belge du cinéma*, *ouv. cité*, p. 30). Plus tard, elle poursuit en affirmant que « le documentaire a pris une telle place dans notre imaginaire au Québec que nous éprouvons de la difficulté à raconter des histoires. Le réel sert de caution. On a de la difficulté à inventer » (Denise Pérusse, *Micheline Lanctôt / La vie d'une héroïne/Entretiens*, *ouv. cité*, p. 134). De son côté, Jacques Godbout écrivait dès 1966 : « le cinéma de fiction a pris racine dans le documentaire – le cinéma québécois des années soixante est apparu comme un cancer du film documentaire, sorte de prolifération anormale de cellules, sur un corps somme toute pétant de santé » (Jacques Godbout, « Une expérience », *Revue Liberté*, vol. 8, n^{os} 2-3, mars-juin 1966, p. 162).

³⁹ Gille Carle avoue : « J'ai pris les devants. L'ONF était loin derrière les médias d'information quant à une réflexion sur la question nationale car c'était dangereux... je n'ai pas tout mis dans mon film car il ne serait jamais sorti... ». Pour sa part, Gilles Groulx affirme « que c'est un film acceptable pour lui et pour l'ONF mais non un film qu'il désirait profondément faire ». À cause

Dans les années soixante, le cinéma québécois de fiction s'interroge certes sur la nouvelle identité québécoise, mais il rend également compte de la révolution sexuelle en cours. *À tout prendre* (1963) de Claude Jutra est à ce titre un exemple de la liberté que prennent certains cinéastes. Dans ce récit, qui consiste en un autoportrait du réalisateur, Claude, le personnage principal, tombe amoureux d'une jeune haïtienne nommée Johanne. Il s'agit de son vrai prénom. Même s'il entretient des relations sexuelles avec d'autres femmes, il découvre, dans l'échange amoureux avec sa partenaire principale, son homosexualité. L'histoire est à la fois une quête de sens, d'amour et d'identité; de même, elle a pu servir à conscientiser le public sur les tabous sociaux : « l'amour entre Blanc et Noire, l'infidélité, l'avortement, et le dernier tabou, l'homosexualité⁴⁰ ». Le film, qui se termine par la fuite du personnage principal, symbolise l'apprentissage de la liberté.

Les années soixante constituent une période d'effervescence, les cinéastes touchant à plusieurs genres. Ainsi, quelques films peuvent être considérés comme du cinéma politique⁴¹; d'autres sont plutôt des films « de seins et de fesses », à l'exemple de

de son humour, il semble que le film de Carle a pu déjouer plus facilement les réticences onéfiennes que celui de Groulx. *Ibid.*, p. 17.

⁴⁰ Paule Baillargeon, *Claude Jutra, portrait sur film*, production ONF, 2002. Le film est une « confession, selon Paule Baillargeon, née du désir d'être nu devant la caméra ». Au moment où Johanne pose à Jutra la question « Est-ce que tu aimes les garçons ? », on entend un bruit fracassant de vitre, de quelque chose qui se brise, alors que Jutra répond à la question en voix hors champ : « je ne dis pas oui, pas plus que je ne dis non. Ainsi s'échappe le secret que je séquestrais depuis les temps plus lointains de mes premiers souvenirs. Johanne a fait cela. De ses mains de femme, elle a ramassé le plus lourd de mon fardeau, m'a fait avouer l'inavouable. Je n'ai pas eu honte et je n'ai pas eu mal ».

⁴¹ À titre d'exemple, pensons au *Révolutionnaire* (1965) de Jean-Pierre Lefebvre, à *Où êtes-vous donc* (1968) et *Entre tu et vous* (1969) de Gilles Groulx. Puis, au début de années soixante-dix, il y a, par exemple, *Réjeanne Padovani* (1973) de Denys Arcand, qui a pour thème la corruption et les accointances criminelles entre le monde de la construction et les politiciens du monde

Valérie (1968) de Denis Héroux et des *Deux femmes en or* (1970) de Claude Fournier ; d'autres encore, commencés eux aussi avec le documentaire, utilisent une grille d'analyse féministe pour interroger les rapports sociaux⁴². Tous ces films peuvent être considérés comme porteurs des idéaux de la Révolution tranquille ou comme des moyens de susciter une réflexion sur le sens de la liberté nouvellement acquise. Dans l'histoire du cinéma québécois, c'est sans doute la période la plus audacieuse et innovatrice, celle où la rupture avec le passé est la plus nette.

[...] il y a eu une extraordinaire période de grandes vacances (les premières en fait depuis le début de la colonisation), autrement appelée la « Révolution tranquille » où le Québec s'est mis à casser les moules grâce entre autres, au cinéma qui est vite devenu un outil privilégié de plaisir et de découverte, plaisir d'exister à notre tour sur les écrans de voir notre pays, nos amis ; découverte consécutive d'un imaginaire différent de celui qu'on nous avait jusque-là imposé⁴³.

En l'espace de quelques années, le cinéma québécois sera reconnu internationalement.

Malheureusement, mis à part un auditoire de quelques cinéphiles éclairés, il est

municipal et provincial. Il y a aussi deux films sur la crise d'octobre en 1970 : *Les ordres* de Michel Brault (1974) et *Bingo* de Jean-Claude Lord (1974).

⁴² Parmi les pionnières de la cause des femmes au cinéma, il faut noter les réalisations d'Anne-Claire Poirier et celles de Mireille Dansereau. « Après avoir signé quelques courts métrages, Anne-Claire Poirier réalise en 1968 *De mère en fille*, son premier long métrage et premier film féministe québécois. En 1971, Anne-Claire Poirier rédige le manifeste *En tant que femmes nous-mêmes* avec Jeanne Morazain, où elles appellent l'ONF à donner plus de place aux femmes : l'appel est entendu et Poirier devient productrice au programme "En tant que femmes", grâce auquel elle réalise les films suivants : *Les filles du Roy* [1974], qui réécrit l'histoire du Québec sous l'angle de la condition féminine et *Le temps de l'avant* [1975]. En continuité avec l'esprit du programme, elle réalise ensuite *Mourir à tue-tête* [1979], description d'un viol dans toute sa brutalité [...] », *Télé-Québec*

[<http://cinemaquebecois.telequebec.tv/#/Artists/56/Clips/1182/Default.aspx>]]. Quant à Mireille Dansereau, elle a réalisé *La vie rêvée* en 1972, et bien que le film ait laissé la critique québécoise un peu froide, il a été bien accueilli au Festival de Venise, à Londres et au Canada anglais. Ses films suivants n'ont jamais enthousiasmé le public québécois. « La question féminine, dans laquelle baigne tout son cinéma, n'aura de toute évidence jamais eu la cote dans la frileuse industrie du cinéma québécois, autant publique que privée ». Bruno Cornellier, « Métier de femme, métier de cinéaste (Entretien avec Mireille Dansereau) », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2, automne 2004, p. 1

[http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/entretien_cornellier.pdf]].

⁴³ Jean-Pierre Lefebvre, « La logique implacable des imaginaires dominants », *Imaginaires du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 6.

largement boudé par le grand public, qui ne sait même pas qu'un cinéma québécois – canadien, disait-on au début des années soixante – existe⁴⁴.

Si l'on peut dire du cinéma québécois qu'il est un art conçu à partir d'un héritage, le legs du documentaire apparaît prépondérant. En outre, d'hier à aujourd'hui, les cinéastes forment une sorte de tribu, une grande famille dans laquelle se créent des complicités. Michel Brault, caméraman connu entre autres pour avoir travaillé avec Gilles Groulx, Pierre Perrault et Claude Jutra, est lui-même devenu réalisateur. Luc Picard, qui a tenu plusieurs rôles en tant que comédien, notamment dans les films de Pierre Falardeau, réalise à son tour ses propres scénarios. Sans que son nom apparaisse au générique, Bernard Émond fut le conseiller de Robert Morin pour ses films *Requiem pour un beau*

⁴⁴ Le 4 octobre 1961, dans une émission télédiffusée par Radio-Canada, Claude Jutra interroge des gens de la rue avec la question suivante : « Le cinéma canadien existe-t-il ? » Les réponses sont étonnantes. La plupart confessent leur ignorance. Certains peuvent nommer Norman McLaren comme cinéaste canadien et l'Office national du film comme boîte de production, mais la majorité croit qu'il n'y a pas de cinéma canadien. Parmi les réponses les plus surprenantes, il y a celles qui tentent d'identifier des films ou des acteurs canadiens. Pour l'un, qui affirme que le cinéma canadien est sa spécialité, il identifie Tino Rossi et Jean Gabin comme acteurs canadiens. Un autre qui dit ne pas aller au cinéma de façon régulière identifie Maurice Chevalier et Fernandel à des films canadiens (*Archives Radio-Canada*, « Le cinéma canadien existe-t-il ? », 4 octobre 1961). En 1968, dans une émission radiophonique de Radio-Canada, la situation est inversée : c'est Claude Jutra qui répond aux questions des auditeurs en ce qui concerne la « popularité relative » du cinéma canadien. À la question : « Le cinéma canadien a-t-il beaucoup de difficultés à percer parce qu'il veut trop faire école et cherche des sujets trop compliqués ? », la réponse de Jutra, que nous abrégeons, est la suivante : « [...] les films ne sont pas populaires, les films ne sont pas commerciaux, les films sont techniquement imparfaits, mais ce sont des choses auxquelles malheureusement nous [les cinéastes] ne pouvons rien et je pense que vous avez tort quand vous dites qu'on cherche a priori à faire école ou qu'on cherche délibérément des sujets qui soient trop compliqués pour le public canadien... Il n'y a pas de cinéma de Toronto, il n'y a pas de cinéma de Vancouver, il n'y a pas de cinéma canadien-anglais [parce que les films ont d'abord cherché à être des succès, ils ont été des échecs]. Or, il y a un cinéma [...] canadien-français et [c'est] une première étape, et considérez qu'en plus de ces films de fond, il y aura aussi des films que des millions de personnes veulent voir – qui sont des films plus commerciaux, plus populaires et plus largement reconnus – [...] bientôt ce phénomène devrait commencer à se dessiner et s'il le fait, ce sera uniquement à cause de ces films dont vous avez parlé qui leur a précédé » (*Archives Radio-Canada*, « Faire des films au Québec », entrevue avec Claude Jutra, 1^{er} novembre 1968).

sans-cœur (1992) et *Windigo* (1994). Nouveau venu dans la famille cinématographique québécoise, Simon Galiero s'est adjoint l'aide de Robert Morin et de Jean-Pierre Lefebvre pour son premier long métrage de fiction, *Nuages sur la ville*⁴⁵ (2009). Réaliser un film tient aussi du sport d'équipe. Du scénario de départ jusqu'à sa sortie en salle, il suppose des réajustements constants et imprévus. Bien qu'il porte la signature d'un réalisateur pleinement responsable de son contenu, il n'est jamais terminé tant qu'il n'a pas passé toutes les étapes de la production. Chacun, producteur, scénariste, caméraman, monteur, etc., met la main à la pâte ou y ajoute sa contribution pour faire du projet une réussite. À titre d'exemple, la dernière séquence du plan original de *La neuvaine* (2005) de Bernard Émond devait illustrer la fatalité. Or, c'est en travaillant au montage que le cinéaste a modifié le scénario initial⁴⁶. Cette façon d'exercer le métier est liée à la nature même du septième art, ainsi que le soulignait Élie Faure quand il comparait les artisans du cinéma aux bâtisseurs de cathédrale.

Ce que l'on peut comprendre du cinéma d'auteur de ces années-là, c'est que les cinéastes québécois partagent la même conception quant à leur rôle de critique de la société québécoise. Le cinéma est un instrument qui leur permet de prendre conscience du réel et de le questionner, tout en permettant à la conscience collective de prendre du

⁴⁵ « Quand on choisit comme comédiens deux figures importantes du cinéma québécois – Robert Morin et Jean-Pierre Lefebvre – on s'inscrit dans une certaine lignée [...]. C'est certain qu'ils ont eu un impact : ils sont une part importante de ma cinéphilie ». Simon Galiero cité par Anabelle Nicoud, « Du caustique dans le réalisme », *La Presse*, 21 novembre 2009 [<http://cinema.lapresse.ca/nouvelles-et-critiques/entrevues/entrevue/10069-simon-galiero-du-caustique-dans-le-realisme.html>].

⁴⁶ « Avec ma monteuse, Louise Côté, nous avons donc imaginé que Jeanne [un des deux personnages principaux] n'entrait pas dans le bureau des bénédictions et que tout se passait dans le regard des deux personnages séparés par la baie vitrée. C'est une fin lumineuse : le silence est comme un écrin qui fait ressortir la bonté du prêtre et l'acceptation de Jeanne. Dans la fin du film, Jeanne accepte de vivre. Dans le scénario, elle s'y résignait ». Bernard Émond, « Le silence », *La neuvaine / scénario et regards croisés, ouv. cité*, p. 15.

recul face à sa réalité. Cette réalité est constituée par le territoire, le passé – ou la mémoire qu'on en garde –, le mode de vie, rural ou urbain, les expériences humaines, les rêves, et, bien entendu, le langage. Dans le cinéma québécois, ce dernier devient un thème en soi. Si les longs métrages de fiction servent à en montrer et à en interroger le sens, ils transportent avec la langue parlée, souvent populaire, le code identitaire de la culture québécoise. En fait, un film d'auteur comporte les deux dimensions de la culture : celle de la « culture première », qui colle à la vie quotidienne, et celle de la « culture seconde », qui est une mise à distance du monde⁴⁷.

⁴⁷ Fernand Dumont, *Un témoin de l'homme*, *ouv. cité*, p. 91-92.

CHAPITRE 3

PIERRE PERRAULT OU LA RECHERCHE D'UNE MÉMOIRE

*Je me dresse dans l'appel d'une mémoire osseuse
J'ai mal à la mémoire car je n'ai pas de mémoire*

Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*

3.1 Langage et territoire chez Pierre Perrault

Alors que notre objet d'étude est le cinéma de fiction, il peut paraître étrange d'aborder, même brièvement, le travail de Perrault. D'autant plus que Perrault lui-même se dissociait de la fiction, principalement hollywoodienne et commerciale¹ : « le berger m'intéresse, mais pas Jane Fonda en bergère », disait-il. Toutefois, Perrault a laissé une marque indélébile dans la cinématographie québécoise. Le *Dictionnaire du cinéma québécois* signale que « de nombreuses études, au Québec et en France, sont consacrées à son œuvre [...] »². Jean-Daniel Lafond, lui-même documentariste, a rendu hommage au cinéaste-poète dans *Les traces du rêve* (1986). Le cinéma direct de Perrault sert

¹ Pierre Perrault, qui s'est toujours distancé de la fiction, prend la peine de souligner le travail de Michel Brault, pour *Les ordres* (1974) et de Pierre Falardeau, pour *Octobre* (1994). Il faut dire de ces films de fiction qu'ils traduisent par ailleurs une situation, celle de la crise d'Octobre 1970, à partir de témoignages vécus (Pierre Perrault, *Cinéaste de la parole...*, *ouv. cité*, p. 274). Plus loin, il ajoute : [...] je distingue clairement la fiction populaire et facile de la fiction problématique, pour employer le mot d'Umberto Eco. Fellini n'est pas Spielberg. Il ne faut pas tout mettre dans le même panier [...] » (*Ibid*, p. 229).

² Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 578. Paul Warren ajoute que l'œuvre de Perrault « a été vue et étudiée en France, en Italie, en Espagne, en Allemagne, en Grande-Bretagne, aux États-Unis, en Australie et au Brésil ». Pierre Perrault, *ouv. cité*, p. 325.

encore de référence à plusieurs cinéastes, des plus vieux aux plus jeunes³. Il faut souligner que le « Québec est l'objet de tous [les] films⁴ » de Perrault. Tant dans sa façon de filmer que dans sa façon de donner la parole au peuple, son influence a été déterminante. Une analyse des documentaires de Perrault pourrait démontrer le processus d'appropriation du territoire par la parole chez ce cinéaste et poète qui est parti à la recherche des mots des anciens :

Il [Jacques Cartier] a nommé et il a décrit. C'est la meilleure façon, il me semble de justifier une présence. Au nom du roi, il a planté une croix à Gaspé pour prendre possession ; ce qui ne me concerne pas, mais concerne un prince lointain et cupide. En notre nom, il a raconté. Il a poétisé. C'est là ma légitimité. Il a nommé. Et je continue à nommer grâce à tous les hommes qui ont fondé des villages et inventé des mots [...]. Sur les traces de Cartier, je nomme le pays avec les mots du pays autant que possible⁵.

Tout au long de notre analyse filmique, nous verrons que la conception « directe » du cinéma mise de l'avant par Perrault se fait sentir dans la plupart, sinon dans la totalité des œuvres cinématographiques de fiction que nous avons choisies. Il faut dire que Pierre Perrault, qui prétend faire du documentaire et rien que du documentaire, joue sur le réel tout en se défendant de faire de la fiction, affirmant même « qu'une œuvre de fiction [est] moralement méprisable⁶ » et qu'il « ne veut plus [s]e faire raconter d'histoire (dans la mesure où le cinéma de fiction est un conteur d'histoire⁷) ». Pourtant, Perrault, qui filme le moment vécu, présente des histoires composées d'actions,

³ Par exemple, Simon Rodrigue, réalisateur du documentaire *Hommes-des-bois (bûcherons de chantier)* (2012), a rencontré pendant un an des anciens bûcherons de la Mauricie avant de tourner un film sur la mémoire de leur vie de chantier. Dans cette façon de faire, il reproduit la méthode de Perrault, qui a rencontré les habitants de l'Île-aux-Coudres et sympathisé avec eux, avant de tourner ses documentaires.

⁴ Paul Warren dans *Pierre Perrault, ouv. cité*, p. 15.

⁵ Pierre Perrault, *Ibid.*, p. 45-46.

⁶ C'est Denys Arcand qui rapporte ce commentaire de Pierre Perrault. Marcel Jean, « Entretien avec Denys Arcand », *24 Images*, n^{os} 44-45, automne 1989, p. 53.

⁷ Pierre Perrault cité par Gilles Marsolais, *L'aventure du cinéma direct revisité, ouv. cité*, p. 105.

d'événements, de temps forts où se meuvent des « personnages » typés. Dans *Pour la suite du monde*, il y a plusieurs niveaux « d'intrigue » qui, ensemble, forment la trame d'une histoire, laquelle trouve son dénouement à la fin du récit. En introduisant ce que l'on pourrait appeler des éléments de fiction, le cinéma de Perrault va au-delà de la scène filmée en « direct » :

Cinéaste de la parole, qui met de l'avant l'objectivité de la scène filmée, maître du direct, Perrault dépasse le réalisme par des mises en situation – certains diraient sa fictionnalisation du direct – et un montage qui composent un univers singulier, dicté par une écriture personnelle et une pensée politique engagée. À travers l'imaginaire et la parole d'autrui, il impose sa propre vision du monde. Il interroge certains mythes québécois, en propose des variantes nouvelles, sans craindre l'ambiguïté ni la controverse⁸.

Quand Perrault filme, il ne se limite pas à mettre en scène des personnages, il présente également le lieu, le territoire. Il en transmet l'esprit. Son œuvre est traversée par des paysages terriens et marins : le fleuve Saint-Laurent, la forêt, la toundra. Certains de ses titres sont révélateurs de l'importance accordée à l'espace physique : *Pays de la terre sans arbre*, *Un pays sans bon sens*, *Gens d'Abitibi*, *L'Acadie*, *l'Acadie* et *J'habite une ville*, une série radiophonique de trente-neuf émissions sur Montréal. Cinéaste de la parole vécue, comme il se définit lui-même, Perrault a aussi fait parler les lieux. « Le lieu du commentaire n'est plus rationnel, porté par le verbe (*logos*), mais sensible, porté par une image-paysage (*pathos*). Il s'agit donc d'un déplacement qui fait passer le sens (la parole) dans le sensible (un paysage)⁹ ». Dans ses films, Perrault territorialise la langue, le lieu devient le lien ; la parlure, poésie.

⁸ Michel Coulombe, Marcel Jean, *ouv. cité*, p. 578.

⁹ Michèle Garneau, « Le paysage dans la tradition documentaire québécoise : un regard off sur la parole », *Cinémas*, vol. 12, n° 1, 2001, p. 129 [<http://id.erudit.org/iderudit/024871ar>].

3.2 Pour *La suite du monde*

À l'écoute de la parole des habitants de l'Îsle-aux-Coudres, le film *Pour la suite du monde* fait revivre une activité abandonnée depuis trente-huit ans, la pêche aux marsouins. Ce faisant, il tente de faire le trait d'union entre le passé et le présent, entre la tradition et la modernité. Le documentaire tourné sans scénario préalable s'écrit dans l'attente de l'imprévu¹⁰. Les dialogues sont filmés en direct et l'histoire se déroule presque de façon chronologique. Le montage, sur lequel nous reviendrons dans la prochaine partie, entremêle actions et intrigue dans un récit qui s'apparente à la fiction. Pourtant, il n'y a pas de comédiens, mais des « acteurs » qui jouent leur propre rôle dans une situation recréée de toutes pièces et pour laquelle ils espèrent un heureux dénouement. Dans ce film, la mémoire est prise en main par une action collective et entraîne à sa suite une conscience renouvelée du vivre ensemble.

Dans un premier temps, en guise d'ouverture, le film situe le contexte, les personnages et l'action. Tout d'abord, le fleuve, avec la séquence de la levée des bouées, décrit l'univers dans lequel se déroule l'aventure. Il est « le lieu de l'homme¹¹ », l'espace où s'inscrit le mode de vie des insulaires. Sont ensuite présentés les principaux protagonistes, notamment Alexis, le patriarche qui, se plaçant du point de vue de l'Histoire avec ses références à Jacques Cartier et à la culture amérindienne dite

¹⁰ « L'improvisé, a dit Perrault, n'arrive que dans le prévu. Pour être en état de tournage, il faut d'abord longuement s'impliquer, s'engager dans une action, dans une pêche, une chasse, une navigation, une aventure quelconque, se faire accepter en somme par les gens qu'on filme comme si on était soi-même du pays. Alors là tout devient possible, même l'imprévu ». Ces propos rappellent le type de tournage des pionniers du documentaire. Pierre Perrault, *ouv. cité*, p. 175-176,

¹¹ Soulignons au passage que Pierre Perrault était un proche de Fernand Dumont.

« sauvage », représente la « mémoire du monde »¹². La présentation visuelle l'érige en personnage plus grand que nature. Il est la figure héroïque de l'histoire qui se déroule sous nos yeux. Léopold, son fils, entame les pourparlers avec les aînés – Abel, son père, et Grand-Louis – afin de réaliser le projet initié par Perrault. Ces séquences font ressortir le conflit des générations¹³ : celle des quarante ans (représentée par Léopold), celle des vieux (Alexis, Abel et Grand-Louis) et celle des vingt ans (avec O'Neil) qui, visiblement, ignore tout de la tradition. Le présent rivalise avec le passé dans plusieurs autres séquences : celle d'une confrontation sur les mystères de la lune, là où est symbolisé, selon Michel Brûlé, « le micro-univers mental de ce monde »¹⁴, celle de la criée des âmes¹⁵ et les scènes, nombreuses, où les acteurs à tour de rôle commentent l'activité qui suivra.

Une fois le décor planté, l'histoire commence à s'écrire. C'est le deuxième temps fort du film, le spectateur découvrant le labeur des hommes d'autrefois. Les « acteurs » fixent les harts dans le fond marin selon la tradition enseignée par les vieux et attendent la capture du marsouin. Action et attente provoquent des réflexions sur l'instinct de l'animal et le génie du genre humain : les interprétations divergentes engendrent une seconde confrontation intergénérationnelle sur l'origine de la pêche. Cette part du récit

¹² Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, 1974, p. 31.

¹³ Conflit entre générations qui trouve son point culminant dans la séquence de la forge entre Alexis et Léopold. La conversation entre le père et le fils monte d'un ton et fait apparaître les antagonismes intergénérationnels.

¹⁴ Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, *ouv. cité*, p. 22.

¹⁵ La criée des âmes est l'une de ces traditions où l'on vendait, tous les dimanches du mois de novembre, des produits de la ferme et des animaux à l'encan sur le perron de l'église après la grand-messe. L'argent recueilli était versé à la paroisse. Dans le film, si Grand-Louis apprend aux spectateurs qu'à une certaine époque, la criée des âmes servait à vendre des produits de la ferme, la séquence présentée en dévoile une version plus moderne où robes de nuit, chapeaux et autres vêtements sont mis à aux enchères.

filmique illustre les différentes perspectives d'une histoire complexe divisée en trois espaces temporels – le passé, le présent et l'avenir – auxquels correspondent trois générations. Cette partie est à la fois le cœur de l'action et le lieu d'un débat qui donne aux hommes l'occasion d'interpréter l'expérience du temps passé, l'occasion d'une sorte d'herméneutique. « En rendant service à Perrault pour son film, raconte Léopold, on a découvert des affaires qu'on n'avait pas imaginées¹⁶ ».

Enfin, dans un troisième temps, l'épilogue présente le dénouement de l'épopée et achève le récit. Le projet est une réussite, les hommes ont capturé un marsouin. La quête trouve sa résolution ; l'animal est conduit à l'Aquarium de New York. Le monde moderne a rejoint celui du passé et le passé lui lègue quelque chose. Le film se termine sur l'image d'une communauté qui paraît s'être réactualisée. Elle a dépassé la division intergénérationnelle. Elle a refait son unité à travers un projet collectif qui tenait compte des règles ancestrales. La suite du monde est assurée, même si la tradition a dû s'ajuster à un autre modèle, représenté par le chemin américain¹⁷. Reste que la mémoire a laissé ses traces.

Ce que ce long métrage illustre, eu égard au lien entre le passé et le présent, c'est que pour que la mémoire se transmette et reste vivante, elle ne doit pas être uniquement une connaissance enseignée, lue ou racontée : elle doit également être vécue. C'est

¹⁶ Léopold dans une entrevue tirée du documentaire de Jean-Daniel Lafond, *Les traces du rêve*, production Office national du film du Canada, 1986.

¹⁷ Michel Brûlé affirme : « Ces hommes ont réalisé une unité, ont pris conscience de leur valeur et ils se sont trouvés à sortir des cadres traditionnels. La suite du monde qu'ils se sont donnée les a menés aux États-Unis, sur le marché international. La tradition a éclaté ». Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, *ouv. cité*, p. 42.

seulement à cette condition qu'elle peut générer du sens pour une communauté. Pierre Perrault disait de son film :

C'est le marsouin du passé, le marsouin des vieux qui rencontre le marsouin du présent et des jeunes gens. La réflexion qui rencontre l'action. Et encore une fois, c'est l'homme lui-même et non le cinéma qui interroge le présent. C'est le libre cours. Parfois il m'arrive comme Brecht de solliciter la mémoire ou la réflexion. Parfois c'est l'action elle-même qui réfléchit et qui invoque la mémoire¹⁸.

Le présent a eu besoin du passé. « Derrière la volonté d'expliquer et de comprendre, il y a [eu] le désir de discerner ce qui, dans les événements disparus, mérit[ait] d'être réassumé au nom des valeurs¹⁹ ». Aujourd'hui, le documentaire de Perrault représente une double victoire de la mémoire sur l'oubli et, par extension, il témoigne de la distance prise par le Québec contemporain quant au rôle ou à la fonction sociale de la mémoire.

3.3 L'art de la mémoire : la part du vécu et du rêve

Perrault intervient à plusieurs reprises dans ce documentaire censé respecter les règles du direct. Globalement, le montage respecte la chronologie des événements et des épisodes discursifs. Cependant, quelques séquences, qu'on peut qualifier de digressives, ponctuent le propos principal du film tout en rythmant le récit. Cette façon de faire témoigne de la part de subjectivité du cinéaste.

¹⁸ Pierre Perrault, *ouv. cité*, p.67.

¹⁹ Fernand Dumont, *L'avenir de la mémoire*, *ouv. cité*, p. 606

Les séquences de l'Église, de la criée des âmes, des masques et de la Fête de mi-carême, des pisse-drette²⁰ et de l'eau de Pâques ne servent que de décors à la pêche aux marsouins, qui constitue la trame du film. Par contre, ces mêmes séquences contribuent à présenter la communauté, à exposer les rituels sociaux et religieux d'une époque, d'un lieu, à transmettre un savoir, tout comme elles rendent compte de l'attachement que les habitants leur portent. Ces manières de faire et d'être font partie de la vie (de l'âme) des habitants. Elles peuvent symboliser « la continuité dans le changement, [le fait que] les choses ont quelque peu changé, mais [que] l'essentiel demeure²¹ ». Ces scènes ponctuent le récit jusqu'à son dénouement, elles ponctuent le film comme l'existence des insulaires, même si elles demeurent étrangères à la quête que Perrault a lui-même initiée.

À quelques occasions, le réalisateur a également pris des libertés dans la structure narrative du vécu. Il n'a pas complètement laissé la vie se dérouler devant la caméra. Dans une des séquences où les hommes plantent les harts, Alexis devient le narrateur. En voix hors champ, il commente le sens de l'action, il enseigne aux plus jeunes l'invention des vieux. Dans une autre séquence, celle où Grand-Louis se présente avec des enfants au moment du partage de l'eau de Pâques, « les images contredisent ou du moins atténuent et nuancent de beaucoup les propos de Grand-Louis²² ». Les enfants rient, s'amuse et, manifestement, ne saisissent pas le sens de la tradition, qui, par ailleurs, ne leur est pas expliqué. Si cette attitude est propre à l'enfance, la scène semble contradictoire avec la valeur que le film accorde au passé, car elle brise la logique de la

²⁰ Les pisse-drette sont de petites chaloupes taillées dans le bois. Dans le film, Léopold garnit le pisse-drette d'une petite voile tout en transmettant aux enfants son savoir-faire.

²¹ Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national*, *ouv. cité*, p. 137.

²² *Ibid.*, p. 131.

transmission de la mémoire chère à Perrault. Non moins insolite est la séquence des enfants dans un champ de pissenlits qui, au son d'une musique (improvisée par Jean Cousineau à la guitare et Jean Meunier à la flûte) complètement inconnue de l'univers des insulaires, s'amuse tout en restant à l'écart du projet. Comme pour la séquence précédente, le réalisateur crée une distance entre le passé et l'avenir. Les enfants qui soufflent sur les aigrettes de pissenlit – dont certaines s'envoleront au loin alors que d'autres s'enracineront dans le sol – symboliseraient-ils l'avenir en train de se bâtir ?

Dans l'un des moments les plus forts du film, Perrault rompt avec la linéarité de l'histoire en introduisant un élément de suspense. À l'annonce du départ pour New York, Léopold invite son père Alexis à faire partie du voyage. Mais ce jour-là est aussi jour d'élections, un devoir auquel le patriarche ne souhaite pas se soustraire. Dans la séquence suivante, le spectateur, qui voit Léopold au volant du camion qui conduit le marsouin aux États-Unis, est en attente de sa décision. Puis, l'autre séquence présente Alexis en grande conversation avec Abel et, pendant qu'il raconte son voyage, les images font voir, par un retour arrière, leur arrivée à l'Aquarium de New York. Toutes ces séquences dépassent la réalité parce qu'il y a modelage, composition et interprétation : trois aspects dont s'accommode la fiction.

En recomposant la réalité quasi sous forme de légende, le film de Perrault révèle la dimension mythique d'une communauté et, dans l'ordre du mythe, le récit est souvent fabuleux. Celui-ci a été transmis par la tradition orale et il a été poétisé. Perrault a mis en scène des êtres qui entretiennent un rapport physique et spirituel avec les forces de la nature. Il a incarné, voire matérialisé le rêve à partir du vécu et de la tradition. Le

montage a joué un grand rôle sur le plan réflexif : « une réflexion sur la mémoire. Ou plutôt une réflexion sur la réalité, grâce à la mémoire inaugurale²³ ».

Perrault fait partie des créateurs du cinéma direct. Dans l'histoire du cinéma québécois, les films de Perrault représentent des œuvres majeures, mais dont le sens peut se perdre. Les influences modernistes, surtout celles de la télévision, de la publicité et, dernièrement, celle de la culture du clip, risquent de briser ce qui constitue une tradition cinématographique québécoise. Pessimiste ou réaliste, Perrault affirmait : « [...] si on en juge par le résultat nous n'avons eu aucune influence sur eux [les jeunes cinéastes]. Nous n'aurons pas d'héritier²⁴ ». D'où l'importance de conserver les films comme une des matières premières de la mémoire collective et des traces du passé, mais aussi comme source d'interrogation d'une tradition cinématographique québécoise au cœur même de la modernité triomphante.

Plusieurs films récents²⁵ démontreraient qu'« en voulant nous libérer de nous-mêmes, nous avons poursuivi en de nouvelles vicissitudes le vieux chemin du

²³ Pierre Perrault, *ouv. cité*, p. 93.

²⁴ En l'occurrence, Pierre Perrault parle de deux gagnants de *La course destination monde*, aujourd'hui cinéastes, qui ont travaillé avec lui dans le grand Nord pour le film *L'oumigmag ou l'objectif documentaire* (1993). « On est rapidement dépassé parce que l'homme change avec les images qu'on lui propose, ajoutait Perrault. L'homme devient les images qu'on lui propose. Son système de référence, il ne le bâtit pas lui-même. Il est conditionné. Il est fabriqué par les images. Nous voilà, à nouveau confronté à l'image conquérante. Qui s'empare de nos fils. Qui nous prive de paternité ». *Ibid.*, p.266.

²⁵ Par exemple, sur le thème de la corruption, on peut comparer le film, *Réjeanne Padovani* (1973) de Denys Arcand à *Omerta* (2012) de Luc Dionne pour remarquer que le premier s'inscrit dans la réalité montréalaise, comme dans la tradition cinématographique, plus proche de l'essai que de la recette. Même s'il situe l'action à Montréal, le second film pourrait reproduire son intrigue dans n'importe quelle ville, n'importe quel pays, car le scénario comme le traitement cinématographique relèvent plutôt de la formule hollywoodienne.

colonialisme qui est le nôtre depuis les origines de notre collectivité²⁶ ». Ces mots de Fernand Dumont disent la difficulté qu'éprouve le peuple québécois à se donner une nouvelle figure de lui-même qui ne soit pas calquée sur des modèles étrangers, selon des critères définis par un autre. Et ce que montre Pierre Perrault, c'est que l'avenir ne peut faire abstraction du passé. Perrault est l'un de ceux qui ont cherché à penser l'avenir de la culture québécoise à partir de sa mémoire.

Certes, un film est toujours le produit d'une époque, une adéquation entre les pratiques culturelles et ses représentations symboliques ou mentales, il traite des problèmes qui se posent à l'ensemble d'une collectivité. Mais il est aussi, pour ainsi dire, une mémoire vivante et, comme nous avons tenté de le montrer, un film d'auteur s'inscrit dans une certaine lignée, est tributaire d'un certain héritage. Il n'est jamais la reproduction exacte, le prolongement systématique de ce qui l'a précédé, parce qu'une œuvre de création compose à partir d'une réalité changeante. Mais à y regarder de plus près, les films québécois s'inscrivent dans un imaginaire qui représente à la fois une continuité et une rupture avec le passé. Il nous dit que le passé est encore dans le présent et qu'il a un avenir, même si, au regard de plusieurs, cette préoccupation a tendance à s'essouffler, à s'effacer au profit de l'industrialisation et de la production à grande échelle de la cinématographie.

²⁶ Fernand Dumont, *Raisons communes*, *ouv. cité*, p.79.

TROISIÈME PARTIE
DE LÉOPOLD Z À LA NEUVAINÉ :
UNE MÉMOIRE QUI SE CHERCHE

Qui donc démêlera la mort de l'avenir

Gaston Miron

CHAPITRE 1

CONSTRUCTION DU MODÈLE D'ANALYSE DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Dans sa théorie de la culture, fondée sur le concept de dédoublement, Fernand Dumont a mis en lumière le processus de mise à distance de la culture par elle-même¹. La culture est première quand elle offre aux individus des modèles de conduite dans lesquels ils se reconnaissent spontanément. Elle est seconde quand « les personnes humaines ont la faculté de créer un autre univers que celui de la nécessité² ». Mais elles constituent toutes deux un construit de l'homme qui lui permet de faire société et d'interpréter son existence :

La culture première donne d'emblée une signification à nos rapports avec le monde [...]. Quant à la culture seconde, elle n'est pas simplement une explication de ce donné : l'œuvre d'art et de littérature comme les constructions scientifiques constituent une contestation de la culture première. Pour être vu, le sens de nos rapports avec le monde doit être mis à distance, incarné dans de nouveaux objets³.

Dans son ouvrage intitulé *Une société, un récit, discours culturel au Québec (1967-1976)*⁴, Micheline Cambron, dans le sillage de Fernand Dumont, fait de la distance l'objet même de son analyse du récit commun québécois. Cette analyse subtile et pertinente servira de guide à notre propre approche du cinéma québécois.

¹ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme, ouv. cité*, 274 p.

² Fernand Dumont, *Raisons communes, ouv. cité*, p. 99.

³ Fernand Dumont, *Un témoin de l'homme, ouv. cité*, p. 86.

⁴ Micheline Cambron, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, 1989, 201 p.

1.1 Le récit commun québécois de 1967 à 1976

L'analyse de Micheline Cambron porte sur des discours qui « ont jou[é], selon elle, un rôle de cristallisation ⁵ » entre 1967 et 1976. C'est l'époque de la mise en œuvre des grands projets collectifs où le présent est porteur de belles promesses⁶. Cambron montre pourtant qu'un « récit de l'immobilité » traverse le discours culturel de ces années-là, un « récit immobile [qui] a de solides ancrages dans le discours québécois antérieur⁷ ». Mais il demeure que ce « récit de l'immobilité » fait l'objet « d'une sorte d'interrogation », d'une mise à distance par laquelle celui-ci se trouve contesté.

À la faveur de l'analyse de six récits de genres différents, Cambron soutient qu'il existe de profondes affinités entre les histoires que nous nous racontons. Ces six récits sont : 1) les quatre albums de Beau Dommage enregistrés entre 1974 et 1977 ; 2) une série d'articles sur l'enseignement du français que Lysiane Gagnon a fait paraître dans *La Presse* en avril 1975 ; 3) les monologues d'Yvon Deschamps réalisés entre 1968 et 1976 ; 4) la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, dont la première lecture a eu lieu le 4 mars 1968 ; 5) le roman *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, édité en 1973 ; 6) *L'homme rapaillé*, le recueil de poèmes de Gaston Miron paru en 1970. D'un récit à l'autre, les mécanismes de mise à distance pour parler de la société québécoise varient. Ils peuvent être de l'ordre de la nostalgie, de l'ironie ou du tragique, mais ils nous

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ En faisant pourtant abstraction de la crise d'Octobre de 1970. Micheline Cambron inscrit le choix de son corpus d'analyse dans la période de ce qu'elle appelle les « fruits » de la Révolution tranquille. Elle omet cependant de mentionner que ce temps est aussi marqué par de profondes désillusions, la crise d'Octobre en étant la manifestation la plus dramatique.

⁷ *Ibid.*, p. 75.

conduisent, chez Ducharme et Miron, à une distance proche de la rupture totale, c'est-à-dire au silence.

Beau Dommage : de la fusion à la distance

Du premier album de Beau Dommage, intitulé *Beau Dommage* (1974), au dernier, *Passagers* (1977), les changements spatio-temporels sont nettement perceptibles. En gros, le récit de Beau Dommage met en scène un sujet qui passe de la maison familiale, rassurante – « la transparence du beau souvenir d'enfance » –, à la ville, puis au vaste monde. Alors que les chansons du premier disque valorisent le temps passé en une sorte de nostalgie, celles des disques suivants mettront de plus en plus ce passé à distance, le souvenir d'hier s'estompant et le narrateur se retrouvant dans un ailleurs où il s'interroge sur lui-même. En outre, tandis que le premier disque révèle une solide complicité entre le narrateur et les auditeurs, connivence dont le « caractère [est] spéculaire et fusionnel », les autres albums manifestent une rupture dans « la construction du sujet, la conception du temps et de l'espace, la logique des actions⁸ ». Enfin, le dernier disque offre « une façon de voir l'univers à distance, comme si les divers récits n'avaient plus guère d'importance en eux-mêmes, mais plutôt dans le rapport éphémère que l'on entretient avec eux⁹ ».

⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁹ *Ibid.*, p. 65.

Le drame de l'enseignement du français selon Lysiane Gagnon

Dans ses chroniques sur *Le drame de l'enseignement* du français, Lysiane Gagnon confère à l'institution scolaire le rôle suprême de protecteur de la langue française et compare l'enseignement du français d'autrefois (celui de sa jeunesse) à celui d'aujourd'hui. Selon Cambron, il se dégage des chroniques de la journaliste une certaine survalorisation du passé par opposition à un présent qui se détériore et à un avenir où se trouve compromise la maîtrise de la langue française. Ainsi, « l'action est vidée de toute fonction transformatrice¹⁰ » avec le risque de perdre l'élément fondateur de la culture : la langue. Quoique les textes de Lysiane Gagnon semblent se dissocier du récit commun en le critiquant, celle-ci cherche à créer un consensus national autour de la langue et de la fonction de l'école. Les mécanismes de mise à distance que déploie le procédé d'écriture relèvent de la nostalgie, un peu comme dans le premier disque de *Beau Dommage*.

Ironie et tragédie chez Deschamps et Tremblay

La mise à distance à laquelle renvoient les monologues d'Yvon Deschamps et la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay fait ressortir la « mauvaise conscience ». Deschamps use d'un « je » innocent, auquel le monologuiste s'identifie, et d'un « nous » englobant et culpabilisant qui s'adresse aux spectateurs. Quant à Michel Tremblay, qui utilise la langue vernaculaire d'un milieu populaire, il s'adresse principalement, voire

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

uniquement, à des gens éduqués et scolarisés. L'auteur fige ses héroïnes dans un présent immuable. Sans dévaloriser le passé, les femmes de Tremblay sont incapables de donner un avenir à leurs rêves. Les histoires ironiques de Deschamps, tragiques de Tremblay, peuvent être lues comme une allégorie de la culture populaire montréalaise, où l'individu, étranger au monde qu'il habite, semble aussi tout aussi dépossédé que le « passager » de Beau Dommage. L'impuissance des belles-sœurs et des personnages de Deschamps symbolisent l'aliénation collective. En même temps, l'image de la société québécoise ainsi métaphorisée témoigne du décalage entre deux cultures et de l'incapacité à les raccorder.

« *La mise à distance paradoxale* » chez Miron et Ducharme

Les deux dernières œuvres du corpus de Cambron prennent la distance elle-même pour objet : *L'homme rapaillé* appelle de ses vœux le début d'un temps nouveau, alors que le couple de *L'hiver de force* refuse d'appartenir à tout système d'identification. La mise à distance qui s'accomplit dans les poèmes entraîne Miron dans une utopie du futur – l'homme est à rapailler –, alors que le roman de Ducharme consacre la marginalité :

[Ces œuvres] témoignent de l'éclatement de la culture et du langage : le premier [Miron] en pratiquant une écriture dans laquelle le sujet se découvre Autre et, de ce fait, éprouve l'impossibilité de l'adéquation à une culture ; le second [Ducharme] en présentant sur un mode hyperréaliste une culture dont le caractère désarticulé rend toute appropriation absurde¹¹.

¹¹ *Ibid.*, p. 150.

Une œuvre n'a pas de signification unique. Le sens herméneutique que donne Serge Cantin aux poèmes de Miron et au roman de Ducharme diffère quelque peu de celui de Micheline Cambron. Cantin écrit que l'œuvre mironnienne est « "une poésie de la distance" qui est en même temps une poésie de la réconciliation et de l'espérance ».

Quant à *L'Hiver de force* de Ducharme, il l'interprète comme « un commencement » :

Mais s'il n'y a pas d'issue à l'hiver de force, il reste un avenir pourtant, qui ne cesse de recommencer pour ceux qui, depuis trois siècles, s'achament à vivre dedans l'hiver [...] cet avenir n'est pas sans évoquer l'image que se donnait traditionnellement d'elle-même la société québécoise : celle d'un peuple dépossédé, mais trouvant dans l'acceptation résignée et mythifiée d'une situation sans issue sa raison d'être et la figure de son destin. En ce sens, *L'Hiver de force* est peut-être (la rédemption en moins) beaucoup plus en continuité avec le récit hégémonique québécois que ne le suggère Micheline Cambron, la "distance de la distance" que pratiquent les héros ducharmiens réitérant, sous d'autres conditions et sous d'autres motifs, le refus de la modernité qui constituait le leitmotiv de l'idéologie traditionnelle québécoise¹².

Quoi qu'il en soit de cette divergence, l'analyse de Cambron attire l'attention sur la complexité du récit commun québécois qui découle de la présence d'une dualité paradoxale qui lui est intrinsèque. Au Québec, le pacte narratif se noue autour d'un passé auquel les auteurs veulent à la fois s'identifier, et duquel ils veulent aussi s'éloigner, mais sans pouvoir le dépasser ni le réactualiser. Cette double impossibilité enferme les discours culturels de cette époque dans les limites d'un présent dont, par ailleurs, le sujet littéraire cherche à s'échapper. Cela dit, et aussi heuristique que soit le résultat de l'analyse de Micheline Cambron sur le récit commun québécois, l'auteur a limité son investigation au premier temps de l'affirmation identitaire québécoise et a laissé en friche tout un champ d'études, à savoir celui du récit cinématographique. Aussi notre thèse entend-elle s'inscrire dans la continuité de la recherche de Micheline

¹² Serge Cantin, *Ce pays comme un enfant*, 1997, p. 53.

Cambron, en prenant pour objet un corpus de six films dont la chronologie s'échelonne sur une période de cinquante ans, soit de 1960 à aujourd'hui. Aux fins de son analyse, Micheline Cambron avait formulé l'hypothèse de « la possibilité de recomposer un récit commun caractéristique d'un discours culturel particulier grâce à l'analyse comparée d'œuvres singulières¹³ ». Tout en nous appuyant sur les résultats de sa recherche, notre projet se concentre davantage sur le cinéma québécois comme lieu de mémoire. Nous chercherons à comprendre le rapport que celui-ci entretient depuis les années soixante avec le passé canadien-français. Nous verrons que les films du corpus en présentent une image changeante qui oscille entre deux extrêmes : celui de la continuité et celui de la rupture. Notre prétention est donc de poursuivre le travail amorcé par Micheline Cambron, mais en prenant pour objet un genre absent de son analyse et une période plus longue et qui nous est plus contemporaine.

1.2 Les critères d'analyse

Notre projet d'étude ne vise pas l'analyse exhaustive de tous les films de fiction produits au Québec depuis cinquante ans. Une tâche quasiment impossible et, de surcroît, non souhaitable, car elle risquerait de nous entraîner dans une approche strictement quantitative ou dans une histoire des films ou de ses thématiques et du cinéma au Québec, comme l'a fait, il y a une dizaine d'années, Christian Poirier¹⁴. L'étude de cas nous est apparue plus appropriée. Ce qui caractérise notre analyse filmique, c'est l'intérêt qu'elle porte au rapport que le cinéma québécois contemporain

¹³ Micheline Cambron, *ouv. cité*, p. 181

¹⁴ Christian Poirier, *Le cinéma québécois à la recherche d'une identité?*, tome 1 et 2, 2004.

établit avec le passé canadien-français, quelle que soit la nature de ce rapport. À cet égard, certains films sont plus révélateurs que d'autres quant à la construction de la conscience historique. Nous les considérons comme des lieux de mémoire qui mettent les générations actuelles en contact avec leur passé, non pas en relatant les événements de l'histoire ou le mode de vie d'autrefois, mais, surtout, en rappelant que le passé s'est conservé dans le présent. C'est pourquoi nous avons exclu toutes les fresques historiques, aussi intéressantes soient-elles du point de vue de la reconstitution des mœurs, des coutumes et des mentalités du passé, comme peut l'être le film *Les Plouffe* (1981), un des plus populaires de Gilles Carle. Nous n'avons retenu que les films où ce sont les préoccupations du présent qui commandent l'attention au passé. Nous ne cherchons pas davantage à connaître ce que les réalisateurs modernes pensent du passé, comme dans la plus récente version du film *Séraphin : Un homme et son péché* (2002) de Charles Binamé, où l'intrigue est réaménagée au goût du jour. Ce film, qui exploite l'échec amoureux de Donalda (intrigue à peine esquissée, aussi bien dans le roman original que dans la téléserie diffusée à Radio-Canada entre 1956 et 1970 et dans le film de Paul Gury de 1949), propose au spectateur une opposition un peu simpliste entre le monde d'aujourd'hui et celui d'hier. Si nous excluons les films à caractère historique, c'est principalement parce que les événements qui y sont reconstitués sont généralement rattachés à une mémoire souvenir, celle qui se caractérise par l'activité volontaire de remémoration. Selon Alain Houziaux, cette mémoire sert à « cherche[r] son butin dans les replis de l'histoire ¹⁵ ». C'est dans cette perspective que se situent, par exemple, les réalisations de Pierre Falardeau, *15 février 1839* (2001) et de Michel Brault, *Quand je serai parti... vous vivrez encore* (1990); deux films qui ont l'histoire des Patriotes

¹⁵ Alain Houziaux, *La mémoire pour quoi faire? ouv. cité*, p. 15.

comme engagement politique pour la liberté et l'indépendance et qui ont aussi le pouvoir de médiatiser une leçon d'histoire. Or, ce qui nous intéresse davantage, c'est la représentation de traces ou, pour le dire autrement, une représentation de la mémoire considérée comme une part d'héritage intergénérationnel. En fait, notre analyse filmique cherche à saisir comment les cinéastes, qui interrogent la conscience historique québécoise, réactualisent les signes du passé. En d'autres mots, nous nous interrogeons sur ces signes qui révèlent la continuité – mais aussi la différenciation – du passé vers le futur. Alors que l'histoire ou le renvoi à des événements historiques insistent sur les liens de causalité entre le passé et le présent, la mémoire, elle, retient que « le passé existe encore dans le "temps feuilleté" du présent¹⁶ ». Inquiet du sort de la culture des sociétés modernes, Fernand Dumont pose le problème de la façon suivante : « [l]'humanité est-elle capable aujourd'hui de réactualiser [...] son héritage, c'est-à-dire ce qu'elle est? [...] Il ne s'agit aucunement de répéter le passé, mais de savoir si le passé de l'homme est mort ou s'il est vivant¹⁷ ». Ainsi, à travers les films, nous partons à la recherche du rapport que les cinéastes entretiennent avec le passé canadien-français en nous demandant quelles sont les traces du passé reconverties en travail de mémoire au sens où l'entend Fernand Dumont, celles qui participent d'une « mémoire d'intention¹⁸ ». À la différence de la « mémoire utilitaire », qui fournit des repères historiques, la « mémoire d'intention » génère des « impulsions à penser ». Cette façon de conduire l'analyse privilégie la valeur du témoignage quant au rapport avec le passé. « Les traces

¹⁶ François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Les impasses de la mémoire*, *ouv.cité*, p. 51-52.

¹⁷ Fernand Dumont, *Un témoin de l'homme*, *ouv. cité*, p. 110.

¹⁸ Fernand Dumont, *Le sort de la culture*, Œuvres complètes, tome II, 2008, p.570 -571.

du passé, il m'est loisible aussi d'y voir des témoignages, dont je me sente solidaire sans nécessairement m'y identifier tout à fait, et dont je témoignerai à mon tour¹⁹ ».

1.2.1 Le choix du cinéma d'auteur

Notre analyse porte exclusivement sur des films d'auteur qui, contrairement à ce que l'on peut penser, ne s'adressent pas exclusivement à des cinéphiles ou à un public d'érudits. En fait, le cinéma dit d'auteur est l'objet de quelques mystifications, la première étant qu'il ne devrait pas être commercial ou populaire. Comme le relève Faure dès les années trente, la réalisation d'un film dépasse les ressources financières d'un individu. Un réalisateur doit donc être supporté financièrement par des organismes privés ou publics, sans quoi le film risque de ne jamais être porté au grand écran²⁰. L'industrie cinématographique québécoise est composée de grandes boîtes de production publiques qui encouragent plutôt, mais non essentiellement, un cinéma commercial ainsi que de petits producteurs indépendants qui privilégient surtout le cinéma d'auteur. Populaires ou d'auteur, grand public ou public averti, certains films, qui ont été des succès commerciaux, sont considérés comme de petits bijoux d'originalité dont la valeur, reconnue par des festivals de renom, les distingue des autres réalisations²¹. En

¹⁹ Fernand Dumont, *L'Avenir de la mémoire*, *ouv.cité*, p.58.

²⁰ L'histoire du film de Pierre Falardeau, *15 février 1839*, est, à cet égard, exemplaire. Après avoir essuyé trois refus successifs de Téléfilm Canada, le film a finalement pu être réalisé grâce à une campagne de financement populaire. Georges Privest, « 15 février 1839. Un film contemporain », *24 Images*, n° 101, p. 5-9.

[<http://www.revue24images.com/ancien/encouv101.html>].

²¹ C'est le cas, par exemple, du film *C.R.A.Z.Y.* (2005) de Jean-Marc Vallée, neuvième au classement des vingt-cinq films du box-office québécois, onze prix Génie au Festival de Toronto de 2006; le cas aussi du *Déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand, dont les entrées de salle ont été inégalées pendant une douzaine d'années et qui a été récompensé en 1986 par le Festival de Cannes (prix de la critique internationale), par le New York Film Critics Circle

somme, ce qui apparaît important de retenir, c'est qu'une production cinématographique est par essence commerciale – comme l'est devenu tout autre objet culturel –, mais elle ne peut être réduite à ce seul aspect. Par contre, il y a lieu de tracer une nette distinction entre le commercialisable et le produit de consommation de masse, aussi qualifié d'anti-cinéma²², où, dans ce dernier, l'objectif de la production se résume au divertissement et à la valeur marchande du film.

Se situant dans l'ombre des films distrayants, le cinéma d'auteur a longtemps été associé à un cinéma de type expérimental d'art et d'essai. Considéré par certains spectateurs et certains médias comme un cinéma intellectuel peu divertissant, voire carrément élitiste et ennuyeux, on peut, sans rien exagérer, dire que le film d'auteur, a quelque peu souffert de cette seconde mystification, comme l'a démontré le public québécois à l'égard de son cinéma. Bien qu'un film d'art et d'essai soit réalisé par un cinéaste-auteur, il constitue aujourd'hui un genre cinématographique à part entière²³ et

(meilleur film en langue étrangère), par le Festival international des films de Toronto (meilleur film canadien et prix du public) alors que l'année suivante, le film raflait huit Génies, une Bobine d'or et était en nomination pour l'Oscar du meilleur film en langue étrangère.

²² Le terme anti-cinéma est emprunté à l'historien du cinéma Georges Sardou qui qualifie les méga-productions « d'opium ». Celles-ci n'ont pratiquement aucun rapport avec l'art du film, mais rassurent les financiers qui s'attendent à recevoir le prix de leur investissement. Georges Sardou, « Le cinéma et l'anti-cinéma », *Séquences*, n° 20, 1960, p. 26.

²³ La Fédération nationale des cinémas français définit l'œuvre d'art et d'essai de la façon suivante : « œuvre possédant d'incontestables qualités mais n'ayant pas obtenu l'audience qu'elle méritait ; œuvre Recherche et Découverte, c'est-à-dire ayant un caractère de recherche ou de nouveauté dans le domaine cinématographique ; œuvre reflétant la vie de pays dont la production cinématographique est assez peu diffusée ; œuvre de reprise présentant un intérêt artistique ou historique, et notamment considérée comme des " classiques de l'écran " ; œuvre de courte durée, tendant à renouveler l'art cinématographique. Peuvent également être comprises dans les programmes cinématographiques d'art et d'essai ; des œuvres récentes ayant concilié les exigences de la critique et la faveur du public et pouvant être considérées comme apportant une contribution notable à l'art cinématographique ; des œuvres cinématographiques d'amateurs présentant un caractère exceptionnel. Centre national de la cinématographie, *Classement art et essai*, 2005, p. 1. [www.fncf.org/updir/2/notice_art_et_essai.pdf]

ne peut être confondu avec la définition plus étroite du cinéma d'auteur. Depuis une dizaine d'années, les films d'art et d'essai sont reconnus et appréciés – confirmés en cela par plusieurs festivals de renom²⁴ – s'inscrivant donc eux aussi dans le même phénomène de la commercialisation de l'art sans pour autant qu'ils puissent se comparer à un cinéma de distraction.

Finalement, ces démystifications sur le cinéma d'auteur indiquent qu'il n'est pas si simple de le classer ou de le définir. La notion même d'auteur porte à confusion, car, au préalable, tout film est signé de la main d'un réalisateur-auteur, soit d'un cinéaste. En accolant le concept d'auteur à celui de cinéaste, l'expression cherche à faire reconnaître la légitimité culturelle du cinéma. « En parlant du cinéaste comme auteur, on emprunte le métalangage de la littérature pour permettre au cinéma d'accéder ainsi au statut des formes consacrées par la tradition culturelle : le roman, le théâtre...²⁵ ». Historiquement, le cinéma d'auteur fait partie d'un genre cinématographique amorcé dans les années cinquante avec la Nouvelle vague qui se définissait alors comme l'antithèse des mégas productions américaines. Selon François Truffaut, cette notion signifie :

Au fond, le cinéma d'auteur est une formule qui a été un petit peu lancé par les Cahiers du cinéma. Elle s'appliquait à des metteurs en scène européens [...] comme Rossellini et Bunuel, mais elle s'appliquait aussi à des metteurs en scène américains comme Hitchcock. [...] Le cinéma d'auteur, c'était l'idée de la personne responsable de tous les aspects du film à l'origine du scénario et qui met le film en scène. [...] Il n'y a pas de honte envers l'argent, les films sont faits pour constituer

²⁴ « La CICAIE [Confédération internationale des cinémas d'art et d'essai] regroupe 3000 écrans dans 29 pays (Afrique, Amérique, Asie et Europe), 15 festivals et plusieurs distributeurs ». [<http://cicae.org/membres>]

²⁵ Mohamed Bakrim, « Cinéma d'auteur et critique cinématographique. Essai de synthèse », *Cinéma populaire / cinéma d'auteur*, Dossier Africanité, n° 4, Le site de la fédération africaine de la critique cinématographique, 24 mai 2007 [<http://www.africine.org>].

un spectacle, ce spectacle peut être plus ou moins adulte, peut s'adresser à des couches différentes de la population, mais il y a l'idée qu'un film doit être remboursé et faire des bénéfices pour que tout ça puisse continuer. [...] C'est un show-business [...]»²⁶

Si tout film ressemble à celui qui en a signé la réalisation, le film d'auteur, lui, a ceci de particulier qu'il doit exprimer une subjectivité d'auteur. En fait, il se revendique comme tel. L'ambition du film d'auteur est d'amener de l'eau au moulin de la réflexion et cela même quand il emprunte aux genres dramatiques de toutes sortes²⁷. Dans les films rangés sous cette bannière, l'intrigue est moins importante que le message. Au Québec, ils sont souvent tournés dans des décors réels et ils traduisent aussi le parler populaire des gens. Dans ce sens, on peut dire que le cinéma d'auteur québécois se réclame du territoire et de la réalité culturelle et sociale. Ce cinéma est, en général, animé par le refus des effets spéciaux – trucages qui travestissent la réalité²⁸ – alors que

²⁶ François Truffaut, « À propos de la domination du cinéma commercial aux États-Unis », entrevue télévisée le 9 octobre 1977 [<http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/I00012851/francois-truffaut-a-propos-de-la-domination-du-cinema-commercial-aux-etats-unis.fr.html>]

²⁷ Un des meilleurs exemples à cet égard est le film de Michael Haneke, *Le ruban blanc*, récipiendaire de la Palme d'or du Festival de Cannes de 2009. Aux prises avec des tentatives de meurtres et d'incidents étranges, l'instituteur d'un village protestant du Nord de l'Allemagne se questionne sur l'auteur possible de ces forfaits. Plusieurs peuvent être soupçonnés tant il est vrai que dans chacune des vies familiales, il y a de terribles secrets et de durs affrontements. Mais la fin du film ne dévoile pas le meurtrier. Cela aurait même été à l'encontre de ce que le réalisateur cherche à démontrer. Le plus important est d'avoir fait le portrait de cette communauté d'avant la Première Guerre mondiale pour en dévoiler la mentalité qui « remonte aux racines du mal » du national-socialisme. Pour plus de détails, voir l'article de Thomas Sotinel, « Aux racines du mal », *Le Monde*, 20 octobre 2009 [http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/10/20/le-ruban-blanc-une-histoire-d-enfants-qui-remonte-aux-racines-du-mal_1256308_3476.htm]

forme d'une enquête policière. À la recherche des malfaiteurs qui ont fait exploser l'immeuble où il habite, le personnage principal, un ex-journaliste, lutte contre son alcoolisme et la déchéance. En une forme de critique sociale, le film présente également le contraste entre la classe aisée d'Outremont et celle des plus démunis du quartier Hochelaga-Maisonneuve.

²⁸ Les films d'auteur, qui ne se laissent pas facilement enchâsser dans une définition stricte et objective, laissent place à toutes sortes d'innovation. Prenons, par exemple, le film d'André Forcier, *Au clair de la lune* (1983), dont certaines scènes évoquent le pays imaginaire, l'Albinie, du personnage principal en le faisant flotter dans l'espace étoilé. Bien que ce film emprunte au

le style est souvent concret et épuré. Il peut aussi témoigner d'une sorte de savoir-faire antérieur en faisant des clins d'œil à des cinéastes dont les réalisateurs s'inspirent. Mais c'est surtout un cinéma subjectif capable d'atteindre une profondeur humaine. À l'occasion de la présentation des *Dernières fiançailles* au Festival de Cannes de 1977, Jean-Pierre Lefebvre, qui s'inquiétait du danger que le cinéma québécois soit uniquement un produit économique, définissait, plus ou moins consciemment, le sens à accorder au cinéma d'auteur :

Les dernières fiançailles n'est certes pas un film réaliste, il ne témoigne pas du sort généralement ingrat qu'on réserve aux personnes âgées. Mais c'est pourtant un film vrai. [...] Et pour moi, qui l'ai écrit à trente ans, c'est comme un souvenir du futur, celui, peut-être, de la vieillesse de mes parents s'ils eurent vécu au-delà de la soixantaine; celui, anticipé, de celle de ma femme et de la mienne, quand le silence sera devenu le plus profond dialogue. Les dernières fiançailles c'est en somme un film pour se rappeler qu'on vit en continuité avec la vie, le temps, la nature, la mort et les autres. [...] je voulais qu'au travers de valeurs [il s'agit en l'occurrence des valeurs religieuses] telles que je viens de les décrire, le spectateur puisse avoir conscience que l'on peut arriver à choisir sa mort, on est capable de choisir sa vie; on n'a une conscience révolutionnaire que quand on a, à mon avis, la conscience de sa mort et de ce qu'elle signifie par rapport à soi et par rapport à un groupe, à une société²⁹.

Le cinéma d'auteur est un témoignage du sens de l'expérience humaine, mais qui relève d'une subjectivité éclairée alors même que cette subjectivité est enracinée dans une culture. Comme c'est le cas pour l'essai, le film d'auteur représente le regard critique d'un observateur qui a le courage de la parole et qui, pour ce faire, garde dans sa ligne de mire une signature originale. Ainsi, le cinéma d'auteur s'est imposé comme corpus à cause de sa dimension réflexive et critique de la société québécoise. Pour nous, il s'inscrit dans le cadre d'un « art véritable », comme le laisse entendre Hannah Arendt

genre fantastique, toute la structure du film est inscrite dans le terreau culturel et historique du Québec.

²⁹ Jean-Pierre Lefebvre cité dans le dossier colligé par Gilles Marsolais, *Les dernières fiançailles*, 1977, p. 23.

au sujet de « l'artiste véritable » qui semble être « le dernier individu à demeurer dans une société de masse³⁰ ». Elle signifie par là que l'esprit artistique est affaire de témoignage dont le souci sous-jacent est de préserver une culture soumise aux impératifs de la consommation de masse. Loin de conforter les spectateurs dans une espèce d'inconscience bienveillante, le cinéma d'auteur est le lieu d'une introspection sociale dont la signification s'avère inépuisable quand l'œuvre parvient à transcender le temps.

Il faut dire également qu'au Québec, c'est ce genre de cinéma qui a donné naissance à un cinéma plus populaire et commercial. Dans le courant des années soixante et soixante-dix, le cinéma québécois de fiction en était à la recherche de son public. Quoique plusieurs films de cette période aient été reconnus à l'échelle internationale comme de grande valeur, ils appartiennent, selon Claude Jutra, à un cinéma de recherche. « Les cinéastes cherchent à dire quelque chose [et] le cinéma d'ici n'est pas un cinéma commercial », mais il a fini par déboucher sur un cinéma grand public dans les années quatre-vingt. « Sans de tels films, affirmait Claude Jutra, il n'y aurait pas de cinéma commercial ou populaire³¹ ». Aussi, pour nous, le choix du cinéma d'auteur relève en grande partie d'un souci de rendre hommage à ces réalisateurs qui, dès leurs premières incursions dans le domaine, ont contribué à l'éclosion d'un cinéma national typiquement québécois.

³⁰ Hannah Arendt, *ouv.cité*, p. 257.

³¹ *Supra*, note 44, p. 91.

1.2.2 Les autres critères de sélection des films

Évidemment, les films que nous avons choisis ont une dimension réflexive certaine. Ils sont, jusqu'à un certain point, des prétextes pour parler de la société et contribuer à son interprétation. C'est un cinéma qui, au-delà du spectacle et du divertissement, cherche à faire réfléchir le spectateur. Mais, deux autres critères se sont ajoutés au critère principal : 1) la légitimation par l'institution cinématographique et par la critique et 2) la représentativité.

Un film primé l'est souvent en raison de son caractère original et de sa valeur artistique lui conférant une légitimité certaine. Lorsqu'un film remporte du succès lors d'une compétition nationale ou internationale, il bénéficie aussitôt d'une attention de la critique, qui en fait en quelque sorte un événement d'intérêt public. En même temps, cette notoriété rappelle qu'un film d'auteur n'est pas réservé à un monde étanche et hermétique.

Notre dernier critère relève d'un souci de représentativité. Nous avons choisi six longs métrages de six réalisateurs différents et qui couvrent une période de cinquante ans. On peut considérer ces films et ces réalisateurs comme des « incontournables » de la filmographie québécoise, des classiques au sens où Gadamer l'entend : « [...] une œuvre classique communique directement son sens pour une durée illimitée³² ». Les six films sont regroupés par deux. Chacun des trois groupes correspond aux trois états de la

³² François Doyon, « Gadamer et le concept "classique" : l'actualité herméneutique de Herder », *Horizons philosophiques*, vol. 13, n° 2, 2003, p.30[<http://id.erudit.org/iderudit/801233ar>]

conscience collective qui feront chacun l'objet d'un chapitre : 1) la Révolution tranquille (les années 1960-1970) ; 2) le désenchantement identitaire (les années 1980-1990) ; 3) la crise de la mémoire collective (les années 1990-2000). Ces films sont aussi choisis en vertu de leur thème commun : le premier groupe met en scène l'hiver, le deuxième groupe filme l'enfance et le début de l'adolescence alors que le troisième groupe traite de la mémoire religieuse.

1.3 Le choix des œuvres cinématographiques

Si les films du premier groupe font écho à certaines inquiétudes en ce qui concerne la Révolution tranquille, ils témoignent néanmoins d'une certaine confiance en l'avenir. Intitulé « L'album de famille », le premier chapitre porte sur deux films des années soixante et soixante-dix. Il s'agit de *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) de Gilles Carle et de *Mon oncle Antoine* (1971) de Claude Jutra. Ces deux films évoquent un passé proche. On y retrouve la trace encore vivante du Canada français. Les deux cinéastes ont un parcours assez typique des années soixante, par leur formation au documentaire au sein de l'ONF ainsi que par leur volonté de libérer le cinéma des contraintes institutionnelles. Ils sont considérés comme deux figures de proue du jeune cinéma québécois. Le film de Carle, son premier long métrage de fiction, nous plonge au cœur de la vie canadienne-française urbaine. Au moment de sa sortie en salle, il fut accueilli par une presse enthousiaste. Celui de Jutra, l'un des films les plus célèbres du cinéma québécois, dresse le portrait du passé canadien-français rural. L'action se déroule dans les années quarante, tout juste quelques années avant l'importante grève d'Asbestos de 1949, qui marque un tournant dans l'histoire du Québec. Ces deux films représentent

un passé encore proche dans le présent ou un présent qui ne peut s'expliquer sans une vive conscience du passé. En fait, le film est la mise en scène de l'enfance de Clément Perron qui en a signé le scénario, mais comme nous le verrons plus loin, il est aussi le regard de Jutra sur ce passé. À l'exemple du film *Léolo*, qui fait partie de la sélection des films du second groupe, *Mon oncle Antoine* représente un passé vécu. Il représente en quelque sorte une réponse à la tourmente provoquée par la crise d'octobre de 1970.

Il faut dire également que la sympathie dont font preuve les deux cinéastes, Carle et Jutra, à l'égard de la société canadienne-française témoigne de la proximité de la culture populaire de la Révolution tranquille à l'égard de son passé. Les deux films ont l'hiver comme toile de fond. « L'hiver, a dit, Pierre Perrault, c'est le temps des récits », le temps en quelque sorte de nommer les choses. Pendant longtemps, l'hiver fut le signe du repos qui nourrissait le sentiment d'appartenance au territoire, alors qu'aujourd'hui, « l'importation de modes de vie issus d'autres latitudes a rendu les Québécois étrangers à leur propre hiver³³ ». La comparaison entre les deux films nous permettra notamment de voir la transformation du rapport à l'hiver, un changement de perspective radical depuis que l'homme moderne, par la machinerie et la technique, a dompté la saison morte.

Les films du second groupe sont marqués historiquement par un traumatisme, à savoir, le résultat référendaire de 1980, qui entraîne un certain désenchantement identitaire, comme en témoigne éloquemment *Le confort et l'indifférence* (1981) de Denys Arcand. En 1980, la réalité canadienne-française, faite de misères et de

³³ Bernard Arcand, « Mon grand-père aimait l'hiver », *Québec / Espace et sentiment*, *ouv. cité*, p. 122.

«résistance tragique », semblait révolue. Toutefois, la défaite référendaire semble réveiller de vieux démons. Traînant une mémoire blessée, les films de cette période vont se caractériser par une nouvelle forme de repliement sur soi. Le présent, équivoque, se referme sur lui-même en une sorte de piège d'où aucun héros n'arrive à se libérer. Cette période, que nous avons intitulée « Le miroir brisé de la mémoire », se distingue par l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes qui ne sont pas nécessairement issus de l'ONF. Deux films sont particulièrement représentatifs de cette période. Il s'agit du long métrage de Francis Mankiewicz, *Les bons débarras* (1980), et de celui de Jean-Claude Lauzon, *Léolo* (1992). Le premier film est le résultat d'une collaboration avec Réjean Ducharme (auteur de *L'hiver de force*, roman faisant partie du corpus de Micheline Cambron), qui en fournit le scénario. Le deuxième est une autobiographie, de facture un peu fellinienne, où Jean-Claude Lauzon expose à la face du monde le milieu d'où il vient et qui a failli le rendre fou. Séparés par un intervalle de douze années, ces deux films partagent néanmoins certains codes communs. En effet, dans les deux cas, le rapport problématique au passé prend la figure d'un adolescent qui ne veut pas devenir adulte. Prisonniers du temps, en un présent qui représente une finalité pour le personnage des *Bons débarras* et une fatalité pour celui de *Léolo*, les personnages principaux se réfugient dans le rêve. Dans ces deux films, ils choisissent de vivre le pays dans un non-lieu où règnent le silence et la nuit.

Les films du troisième groupe sont caractérisés par une sorte de remémoration. Le passé resurgit, obsédant, en une interrogation lancinante sur l'avenir de la culture québécoise. Nous avons intitulé cette période « Le retour du refoulé ». Y sont mis en parallèle les films *Jésus de Montréal* (1989) de Denys Arcand et *La neuvaine* (2005) de

Bernard Émond. Dans ces deux films, le présent semble à ce point « désymbolisé » que le seul choix possible consiste à revenir sur le sens du passé. Apparaît alors une nostalgie du sacré et du lien social à jamais perdus. *Jésus de Montréal* est le premier film de fiction qui porte explicitement sur l'héritage religieux du Québec et qui en fait le prétexte à une critique de la dérive moderne, thème que Denys Arcand, comme on l'a déjà noté, privilégie depuis *Le confort et l'indifférence* (1981), ce documentaire sur la campagne référendaire de 1980. Inquiet du « sort de la culture » québécoise, Bernard Émond, le réalisateur de *La neuvaine*, rappelle quant à lui le temps où la religion catholique était constitutive de la culture canadienne-française. Contrairement aux deux cinéastes de la période précédente, Arcand et Émond ne sont pas des nouveaux venus sur la scène cinématographique québécoise. Ils ont déjà à leur actif plusieurs courts et longs métrages qui s'inscrivent dans le prolongement d'un savoir-faire appris avec le documentaire. Chacun possède également une formation universitaire : le premier, en histoire, le second, en anthropologie. Sans s'en cacher, ils conservent de ce double parcours une approche d'essayiste qui relève à la fois de la sensibilité artistique et de la réflexion savante. Dans leur interprétation de la réalité québécoise moderne, ils revisitent le sens du passé. Dans le cas de Denys Arcand, il s'agit de dénoncer les effets pervers de la modernité alors que, chez Bernard Émond, le spectateur est convié à se réconcilier avec un héritage culturel qui a été rejeté dans les décennies précédentes. Ce dernier chapitre illustre la rencontre du cinéma et du sacré, un sacré que la mémoire collective a cherché à occulter.

1.4 La stratégie d'analyse

Un film – comme un roman avons-nous déjà évoqué – n'a pas de signification unique, car sa valeur peut changer selon la lecture qui en est faite ou selon l'époque où l'interprétation a lieu. Si le sens d'une œuvre, littéraire ou cinématographique, est singulier – sens originel –; la signification – sens en relation selon une situation –, elle, est inépuisable, car « sa pertinence [surpasse] son contexte d'apparition³⁴ ». La signification peut varier d'une génération à l'autre, d'une époque à l'autre en dehors de son contexte d'origine. C'est pourquoi certaines œuvres sont revisitées plusieurs fois, car « toute interprétation, nous dit Antoine Compagnon, est une assertion sur une intention³⁵ ». Au Québec, il s'avère que plusieurs interprétations du cinéma québécois ont assimilé celui-ci à la quête identitaire comme en témoignent l'essai de Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois*³⁶, et l'analyse, tant qualitative que quantitative, de Christian Poirier, *Le cinéma québécois – A la recherche d'une identité?*³⁷ D'autres, nombreuses, se sont attachées à différentes thématiques, que ce soit la représentation de la mort, de la famille, du rapport hommes/femmes (souvent posé en termes agonistiques), du religieux ou du sacré. Nous pensons principalement à

³⁴ Antoine Compagnon, "L'illusion de l'intention", *Qu'est-ce qu'un auteur?*, p. 4
[<http://www.fabula.org/compagnon/auteur/11.php>]

³⁵ *Ibid.*, p. 7.

³⁶ L'auteur a essayé de « comprendre le Québec en genèse, en gestation, fantasmatique d'abord, à travers son imaginaire, à travers son cinéma – l'image même du fantasme –, avant qu'il ne se concrétise politiquement et socialement. [Il a] voulu saisir sur le vif cette transmutation, relativement rapide, au cours de laquelle le Canada français se mue en Québec. Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois*, *ouv. cit.*, p. 12.

³⁷ Comme le fait remarquer Pierre Pageau, l'analyse de Christian Poirier sur la question identitaire québécoise, qui porte à la fois sur les films et les institutions, est ambitieuse. « Regar[dant] le réel cinématographique québécois à travers le "trou de la serrure" de la grille identitaire [...], il conclut que "la recherche de l'identité" s'applique partout. Pierre Pageau, « Recherche désespérément identité », *Ciné-Bulles*, vol 23, n° 1, 2005, p 61.
[<http://id.erudit.org/iderudit/30162ac>]

trois ouvrages : *Sang et Lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois* d'Étienne Beaulieu³⁸, *Le Cinéma québécois des années 80*³⁹, un collectif dirigé par Pierre Véronneau et « Imaginaires du cinéma québécois », publié dans la *Revue belge du cinéma*⁴⁰ sous la direction d'Yves Bédard et de Denis Bellemare. Un collectif dirigé par Stéphane-Albert Boulais, *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*⁴¹ regroupe, comme son titre l'indique, des hommages aux pionniers du cinéma des années trente, quarante (cinéma de l'oralité) et soixante (Jutra et Perrault), des textes sur le cinéma de la nouvelle génération (Denis Villeneuve, Philippe Falardeau, Denis Chouinard) influencés par le cinéma des années soixante et des textes thématiques (mémoire, pays ou territoire).

Notre approche est différente. Son originalité consiste à dégager la trajectoire mémorielle du Québec contemporain à partir de son cinéma. Autrement dit, le cinéma que nous étudions nous permettra de retracer une histoire, celle de notre mémoire

³⁸ S'appuyant sur les concepts de l'image-mouvement et de l'image-temps de Gilles Deleuze et s'inspirant des théories anthropologiques de René Girard, Christian Poirier dégage de la représentation tragique de la mort dans le cinéma québécois une sorte d'inconscient refoulé qui « répéterait la tragédie de la Passion [...] Un seul mourait pour racheter tous les autres, autrement dit, pour sauver la nation de la disparition » [...] La logique sacrificielle à l'œuvre dans le cinéma québécois aurait ainsi pour fonction d'éviter d'affronter la disparition, c'est-à-dire, tout simplement d'affronter le temps ». Christian Poirier, *Sang et lumière...*, *ouv. cité*, p. 16-21.

³⁹ Selon Pierre Véronneau, qui a dirigé l'ouvrage, les textes regroupés, « à l'exception de celui d'Ian Lockerbie qui voit dans notre cinéma une allégorie de la conscience collective [...], discutent peu de cinéma québécois des années 80 dans son ensemble. Les auteurs préfèrent des approches circonscrites qui s'appuient chacune sur un nombre restreint d'œuvres. C'est d'ailleurs là ce qui [lui] semble le trait marquant des textes; on s'intéresse aux films, on les analyse, on les discute, mais on les situe peu dans leur contexte cinématographique ou socio-culturel général ». Pierre Véronneau et al, *Cinéma québécois des années 80*, *ouv. cité*, p. 6.

⁴⁰ Dans ce numéro spécial de la *Revue belge du cinéma*, la parole est donnée à neuf chercheurs québécois, neuf cinéastes québécois et trois cinéastes belges. On y traite du caractère spécifique du cinéma québécois, documentaire et fiction, en abordant la question identitaire et son rapport à la culture, à l'industrie, au cinéma européen et américain. Yves Bédard, Denis Bellemare, « Imaginaires du cinéma québécois », *Revue belge du cinéma*, *ouv. cité*.

⁴¹ Stéphane-Albert Boulais (dir), *Le cinéma québécois. Tradition et modernité*, 2006, 349 p.

collective depuis la Révolution tranquille. Afin de mieux cerner le type de rapport que le Québec moderne entretient avec son passé, notre interprétation ne procèdera pas par un découpage méthodique d'une analyse de contenu, car nous ne cherchons pas la preuve objective du lien avec le passé. Ce que nous cherchons relève davantage d'une herméneutique au sens où l'entend Antoine Compagnon. Cela signifie actualiser la signification d'une œuvre en regard de notre intention qui est de dégager le rapport qu'entretient le Québec moderne à son passé canadien-français. Cela signifie également que notre analyse partira de l'œuvre elle-même et non pas d'un modèle conceptuel ou théorique préétabli, qu'il soit marxiste, psychanalytique ou structuraliste. « Ne serait-ce que pour savoir ce que masque le discours, il faut l'écouter patiemment⁴²».

Pour nous, écouter un film renvoie aux paradigmes associés au récit déjà mis en relief par Micheline Cambron, à savoir : un sujet, un temps, un espace, une action. Écouter un film, cela implique également de tenir compte des dimensions propres à la construction d'un film, soit les images et le procédé technique : le ralenti, l'accélééré, le gros plan, le retour en arrière, la plongée, la contre-plongée, la lumière, les couleurs. Écouter un film, c'est aussi être sensible à la parole dans son contenu (énoncé) et dans sa forme (acte d'énonciation). Au Québec, la parole, qui a déjà été « parlure », incarne la fidélité au réel. Pierre Perrault, comme nous l'avons vu précédemment, a d'une certaine manière fait école en tant que « cinéaste de la parole vécue ». Il laissait la parole devenir poésie : « Écoute ! Écoute le vent qui tempête. Une vraie dépouille, dirait Alexis [le personnage plus grand que nature dans *Pour la suite du monde*]. Il vente à Dieu

⁴² Fernand Dumont, *Le sort de la culture*, ouv. cité, p. 573.

miséricorde, qu'il disait aussi. Superbe superlatif ». « Mon maître, affirmait Perrault, c'est la parole populaire ».

En outre, parce que nous privilégions un cinéma d'auteur, l'intention des réalisateurs ne peut être évacuée du domaine de l'interprétation, car elle représente en quelque sorte un complément à ce que veut dire l'œuvre. On peut dire de l'intention qu'elle représente le sens premier (originel) de l'œuvre. Cette intention, comme le relève Antoine Compagnon, n'est pas automatiquement intentionnelle au sens de préméditée et de consciente. Ce qui est intentionnel, c'est « l'acte illocutoire », c'est-à-dire ce qui se limite aux dires de l'auteur-cinéaste, car « l'intention de l'auteur n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit⁴³ ». Ces « actes illocutoires », nous les retrouvons dans des articles écrits de la main de l'auteur, des entrevues transcrites dans des revues ou diffusées dans des émissions radiophoniques et télévisuelles. Intégrer l'intention des auteurs-cinéastes à l'interprétation des films est un moyen d'aborder l'œuvre dans son contexte historique, social et culturel. Mais bien que le retour à l'origine d'une œuvre puisse s'avérer riche en détail de toutes sortes, l'interprétation ne peut se réduire à l'acte illocutoire comme à la somme des interprétations qui ont déjà fait l'objet d'une publication. Si, comme l'affirme Antoine Compagnon, l'interprétation d'une œuvre « est justement d'échapper à son contexte d'origine », elle exige donc de s'en séparer et d'écouter le film différemment que de ce

⁴³ Antoine Compagnon, *ouv. cité*, p. 26. Il explique cette non-préméditation en détail : « "Intenter de dire quelque chose", "vouloir dire quelque chose", "dire quelque chose intentionnellement", ce n'est pas "préméditer de dire quelque chose", "dire quelque chose avec préméditation". Les détails du poème ne sont pas projetés, non plus que les gestes de la marche à pied, et le poète ne pense pas en écrivant aux implications des mots, mais il ne s'ensuit pas que ces détails ne soient pas intentionnels, ni que le poète n'ait pas voulu dire les sens associés aux mots en question ».

qui a déjà été fait jusqu'à présent. En d'autres mots, cela veut dire qu'il faut dépasser les choix délibérés des cinéastes pour se mettre en quête des traces mémorielles qui circulent sans que le cinéaste en ait nécessairement conscience. « Là où le réalisateur a voulu inscrire délibérément du sens se trouve souvent, de manière lacunaire, une échappée donnant lieu à un nouveau procès de signification⁴⁴ ». Selon cette perspective, écouter signifie aussi savoir écouter les signes du passé qui se sont transférés ou qui se sont perpétués dans le présent, comme une sorte d'héritage inconscient. Léopold, par exemple, personnage principal du film de Gilles Carle, *La vie heureuse de Léopold Z*, porte en lui le passé canadien-français : il s'agenouille devant l'agent de crédit (le nouveau maître du monde), comme il le ferait au confessionnal, il se rend, comme l'exige la tradition de Noël, dans une église (l'Oratoire Saint-Joseph) pour la messe de minuit et fait son signe de croix en passant devant l'autel. Peu importe dans quelle situation Léopold se retrouve, la filiation à ses racines, quoique modifiée par la vie urbaine, demeure.

Écouter, c'est également écouter le silence quand les mots s'avèrent superflus et regarder la personne dans sa totalité, c'est-à-dire, dans tout ce qu'elle dégage. À titre d'exemple, dans l'un de nos films à l'étude, Jeanne, un des deux personnages principaux de *La neuvaine*, se sent responsable de la mort de ses deux protégées (une jeune mère avec sa fille) même si elle n'en est pas la cause. La culpabilité la plonge dans une souffrance mortifère. Ici, c'est l'image plus que la parole qui témoigne de son désespoir. Le spectateur est immédiatement touché par la douleur de Jeanne qui se replie sur elle-

⁴⁴ Nous remercions Johanne Prud'homme, évaluatrice de notre thèse, pour l'éclaircissement de la démarche herméneutique. Nous avons reproduit textuellement un de ses commentaires.

même et à laquelle il s'identifie sans recul. Il voit un visage ravagé par la douleur et cette image, persistante, s'imprègne en lui. Enfin, écouter un film, c'est le voir et le revoir pour qu'à la fin on s'y sente presque chez soi.

Aussi souvent qu'il nous ait paru nécessaire, nous avons fait mention d'autres films de la même période que celle des films à l'étude : dans le premier chapitre, par exemple, nous recourons au film *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx qui, comme les deux autres (*Léopold Z* et *Mon oncle Antoine*), fait de son cinéma une tribune de réflexion sur la Révolution tranquille, la modernisation du Québec et la question identitaire en émergence. Dans le deuxième chapitre, aux côtés des films *Les bons débarras* et *Léolo* figure le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt, car ses deux personnages principaux (deux jeunes adolescentes) poursuivent la même quête que les protagonistes des films de Francis Mankiewicz et de Jean-Claude Lauzon. Dans ces trois films, on peut comprendre la quête individuelle comme une métaphore de la volonté de se libérer d'un monde désenchanté. Pour le troisième chapitre qui porte sur la dimension religieuse de la société québécoise, nous avons choisi *Pour l'amour de Dieu* de Micheline Lanctôt qui, à travers la passion amoureuse entre un prêtre et une sœur, traite de la piété et de la sincérité de la foi catholique à l'époque de la Grande noirceur.

CHAPITRE 2

L'ALBUM DE FAMILLE

*On a des murs psychologiques infranchissables :
l'appartenance à l'album de famille et l'appartenance au pays*

Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens!*

Les longs métrages de fiction des années soixante sont souvent expérimentaux, personnels. Ils expriment une quête artistique et identitaire et témoignent, comme le documentaire, de l'engagement des cinéastes à l'égard de leur société. La position intellectuelle des artistes nationalistes, comme le souligne Gilles Carle au moment de la fondation du mouvement de l'Hexagone, se résume d'abord à reconnaître le caractère populaire de la culture québécoise :

C'est vrai, on a de la marde après nos bottes ; c'est vrai, nos culottes sont déchirées, moi, je suis le fils d'un mineur de l'Abitibi et non pas celui d'un ministre français de la culture. On va donc s'accepter comme on est : on ne dira pas qu'on est meilleur que les autres¹.

Gilles Carle traduit ici la volonté du mouvement de l'Hexagone de dire la réalité canadienne-française sans faux-fuyant plutôt que de « s'exhiber en France en artistes incompris », ce qui avait été le lot d'un bon nombre d'entre eux. Tous les cinéastes du direct font partie de cette mouture. Il faut dire que, dans le domaine du cinéma, hormis

¹ Jean-Pierre Tadros, « Gilles Carle face à un Québec déchiré », *Cinéma/Québec*, vol. 1, n° 5, janvier-février 1973, p. 22. Avec Gilles Carle, les membres fondateurs du mouvement de l'Hexagone sont Gaston Miron, poète, Louis Portugais, cinéaste, Jean-Claude Rinfret, dramaturge, Mathilde Ganzini, graphiste et Olivier Marchand, journaliste poète. Site internet de L'Hexagone : <http://www.litterature-quebecoise.org/R-tran/Hexagone/hexagone.htm>.

Claude Jutra, issu d'une famille bourgeoise, les cinéastes québécois proviennent tous du milieu populaire rural ou urbain.

Au début des années soixante, le public québécois – et peut-être aussi la critique – n'a pratiquement pas connaissance de l'existence d'un cinéma national, même si les salles de cinéma sont, à cette époque, déjà très fréquentées. Disons qu'à l'inverse de la littérature, de la radio ou du théâtre, le cinéma québécois n'existe pas encore dans la conscience collective, pas plus qu'on ne lui reconnaît une tradition. Faire un film à cette époque constitue donc un véritable exploit. En songeant à son premier long métrage de fiction (*À tout prendre*, 1963), Claude Jutra a affirmé que, dans une sorte « d'attitude désespérée », les cinéastes ont quelquefois « risqu[é] le tout pour le tout² », allant jusqu'à hypothéquer leur compte en banque et leur avenir personnel. C'est dans ce contexte, qui tient à la fois de la contestation, de l'audace et d'un parti pris nationaliste, que s'inscrit le premier long métrage de fiction de Gilles Carle.

2.1 *Léopold Z* ou le Canadien français de la ville

La vie heureuse de Léopold Z (1965) de Gilles Carle échappe au schéma narratif traditionnel comportant un début, une intrigue conflictuelle et un épilogue. Sur un mode léger, sans tragédie ni fausse caricature, son propos s'apparente à celui de la chronique journalière. Il dépeint la nature du quotidien assez banal d'un milieu populaire. On y

² Entrevue avec Claude Jutra réalisée par Collette Devlin, « Faire des films au Québec », *Si femme savait*, 1^{er} novembre 1968, Archives Radio-Canada [http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/4587/]

raconte tout simplement une journée dans la vie de deux hommes, un 24 décembre, la veille de Noël, en pleine tempête de neige. Il s'agit d'une histoire qui n'en est pas une : il n'y a pas de trame dramatique, pas de véritable tension narrative ; on pourrait même dire qu'il ne se passe rien. La fin du film ne traduit aucune évolution chez les deux personnages principaux : Léopold Tremblay et Théophile Lemay sont demeurés identiques du début jusqu'à la fin. Ils travaillent au déneigement : Théo est le patron, un surintendant employé par la ville ; Léopold, un sous-traitant sans contrat fixe.

Le film est tourné dans le style d'un documentaire du direct avec la voix hors champ d'un narrateur qui explique ce que les images n'ont pu filmer : le passé de Léopold, son rapport au monde, quelques anecdotes de la vie de Théo. Nous retrouvons de longues prises de vue sur le déneigement, la circulation entravée par la tempête dans les rues de Montréal et le déversement de la neige dans le fleuve. Dans ce décor réel, la trame sonore fait entendre le bruit ambiant de la ville – voitures, souffleuses, chasse-neiges –, les refrains de Noël diffusés par un magasin à grande surface, la chanson du *Rapide blanc* interprétée par Josita (de son nom de scène), la cousine par alliance de Léopold, avant le spectacle du soir et un cantique de Noël chanté par les Petits chanteurs du Mont-Royal avant la grande messe de minuit. À cet environnement visuel et sonore emprunté au direct, le réalisateur ajoute un fond musical d'atmosphère dont la fonction principale est de souligner la légèreté de l'action ou le comique de certaines situations qui relèvent, somme toute, de l'ordinaire.

2.1.1 « La chronique d'une mort annoncée »

Tout en dressant le portrait du Canadien français citadin aux prises avec l'hiver, le film jette un regard critique sur un folklore usé. La saison n'appartient plus aux joies de l'enfance ni à l'histoire d'une lutte contre une force indomptable : pour Léopold et Théo, l'hiver représente du travail. C'est aussi un temps de l'année un peu frisquet et incommodant pour Catherine, la femme de Léopold, qui, après avoir refermé la fenêtre, s'installe confortablement dans la chaleur de son foyer. Pour Josita, de retour au pays après trois ans d'absence, la neige semble davantage une joie exotique, un plaisir d'enfant retrouvé. En somme, l'hiver a perdu son caractère hostile ou poétique. Plus la journée avance et plus la neige des rues devient encombrante et menaçante ; mais l'appareillage mécanique, « une armée motorisée », prend l'hiver d'assaut : « l'homme, par la technique, a remporté la victoire et il n'a plus peur³ ». Même quand les voitures semblent crouler sous la neige, les conducteurs réussissent à les dégager des bancs de neige ou de la « slush » et à rouler vers leur destination. En ville, rien n'arrête les déplacements. Mais l'hiver, c'est aussi les factures d'électricité ou de mazout pour le chauffage, de l'argent que Théo préfèrerait investir dans l'achat d'une piscine. Malgré ces inconvénients, Noël se pare finalement de son manteau blanc, tel un cadeau offert à l'imagerie traditionnelle.

Le rituel de la fête de Noël est lui aussi devenu démodé. La logique marchande a triomphé du sens religieux. Dans un magasin à grande surface, assis sur les genoux du

³ Thérèse Laforest, « L'hiver dans le cinéma canadien », *Séquences*, n° 51, décembre 1967, p. 11.

Père Noël, les enfants en quête d'étrennes adressent leur prière au rival du petit Jésus, pendant que deux jeunes femmes habillées en lutins féminins, jupette aux fesses, attirent le regard satisfait de Léopold et Théo. Si Léopold assiste à la messe de minuit à l'Oratoire Saint-Joseph, la cérémonie ne représente plus l'avènement de la naissance du Christ, pas plus qu'elle n'évoque son symbolisme. Dans ce lieu sacré, Léopold dépose fièrement sur le prie-Dieu le manteau de vison acheté à crédit, présent de Noël que sa femme attend ardemment. Dans la plus typique et sobre mise en scène de la séduction commerciale de l'époque, l'affiche du *Club Mocambo* – cabaret où Josette, alias Josita, prépare son tour de chant – invite au « Twist de Noël ». Pour Léopold, en revanche, la messe, tout comme le sacrement du mariage, continuent de commander le devoir d'obéissance. Il est catholique, répond-il par exemple à l'agent de crédit qui lui demande s'il est divorcé, sous-entendant, avec cette réponse, que ce choix s'avère impensable. Les deux personnages principaux « baignent corps et âme dans la tradition et les valeurs établies⁴ ». Un conformisme inconscient peuplé de demi-vérités et de cachotteries règne sur ce monde. N'osant pas défier ouvertement femmes et morale religieuse, Léopold et Théo assistent à la répétition de Josita, au beau milieu d'un après-midi d'une journée de travail. Ce qu'ils ne se permettent pas de transgresser une nuit de Noël est déjoué par ce subterfuge.

L'amitié entre les deux hommes est plutôt superficielle. Devançant le reproche que s'apprête à lui adresser Théo à propos de l'utilisation du crédit, Léopold lui assure avoir payé « cash » le manteau de vison, alors qu'en réalité il a emprunté de l'argent pour l'acheter. Quant à Théo, qui fait la leçon à Léopold sur sa position d'infériorité

⁴ Michel Houle, Carol Faucher, « Gilles Carle », *Cinéastes du Québec*, 2^e éd., 1976, p. 19.

dans son ménage, il affirme pour sa part dominer sa femme : « Sévérité extrême ! Contrôle absolu ! Et puis, une petite punition de temps en temps... juste pour lui montrer qui est le patron. À matin, je lui ai coupé son coiffeur! ». Pourtant, dans une séquence ultérieure, le spectateur entend la voix tonitruante du réceptionniste de la voirie municipale : « Théophile Lemay est prié de communiquer avec sa secrétaire et Mme Lemay, chez son coiffeur ». Le spectateur peut interpréter la scène de deux façons : ou bien Mme Lemay, en femme autonome, a passé outre à la directive de son mari ; ou bien Théophile, sous le couvert d'un paternalisme d'apparat, a tenté de cacher son caractère d'homme soumis. Au fond, les allées et venues des deux hommes expriment l'absence de choix, le poids de la contrainte, l'état de servitude. Cependant, malgré des situations qu'ils ne contrôlent pas, ils cherchent à sauvegarder un semblant de dignité.

Dans le film de Carle, les personnages masculins sont des êtres aliénés, dépossédés d'eux-mêmes. Jamais ils ne réfléchissent à leur condition, qu'ils ne font que subir. Selon le réalisateur, le film aurait pu s'intituler « La chronique de deux hommes désespérés », parce qu'en dépit de leur qualité et leur débrouillardise, ceux-ci sont placés dans une situation qui ne fait pas appel à leur responsabilité d'homme. On ne leur confie que de petites besognes faciles à exécuter, des tâches qui ne demandent aucune aptitude particulière. Théo, « fait pour commander », aux dires de Léopold, est, en réalité, un « patron-prolétaire ». Socialement parlant, il est sur un pied d'égalité avec son employé. Il ne peut prétendre dépasser son rang et n'y songe sans doute même pas. En apparence, Théo a bien réussi sa vie. Propriétaire d'un bungalow, il semble n'avoir aucune dette. Sa fonction est de coordonner le déneigement et, à ce titre, il donne des ordres à ses subalternes. Il est élégamment vêtu, respectant ainsi son image de marque légèrement

au-dessus de la moyenne. Il exprime habilement des opinions stéréotypées, profitant de l'évidente ignorance et de l'inculture de Léopold pour confirmer une supériorité intellectuelle qu'il ne possède pas. « Théo est bon, humain, instruit, intelligent, efficace, d'une grande droiture morale », affirme le narrateur qui formule en voix hors champ la pensée de Léopold. Mais il commet pourtant des écarts de conduite lorsqu'il recommande à Léopold, pour tout moyen de sauver son mariage, de devenir infidèle à sa femme (par ricochet, le spectateur comprend qu'il s'agit d'un conseil que Théo pratique ou qu'il s'en vante tout simplement) et en marchandant son silence en échange d'un service (Théo avait menacé Léopold d'écrire un rapport sur son absence non motivée au travail). Contrairement à ce que croit Léopold, Théo n'a visiblement aucune emprise sur son univers physique et matériel. Il est conditionné par un environnement qui le façonne à son gré. Le fait d'affirmer sa supériorité semble lui suffire et le satisfaire.

La naïveté de Léopold est sans faille, son inconscience totale. « Pas le moindre début de compréhension des forces qui jouent contre lui⁵ ». S'il n'a pu obtenir de contrat pour creuser le métro de Montréal, c'est qu'il est, selon l'explication qu'il fournit de cet échec, spécialisé dans la neige. De plus, le spectateur apprend que le personnage s'est fait arnaquer, d'abord en achetant une maison dont l'expropriation attendue devait lui rapporter un bon profit, puis par un employé de la ville qui lui a vendu au noir un vison dont la qualité discutable ne justifiait pas le prix. « Toute la vie de Léo se résume dans son portefeuille », explique le narrateur. Il possède peu : un vieux camion de déneigement qu'il répare lui-même, une maison dans l'Est de Montréal, près des raffineries de pétrole, une voiture aux serrures gelées, peu d'instruction et aucune

⁵ *Ibid.*, p. 32.

compétence particulière. Le personnage illustre la dure réalité canadienne-française, caractérisée par l'aliénation de la parole. Léopold sourit quand il est heureux, fait la moue pour souligner sa désapprobation ou opine du bonnet pour signaler son accord, grogne quelques mots quand il est contrarié et répond sommairement aux questions. Il ne sait exprimer ses émotions ni oralement, ni par écrit. Léopold est démuni, heureux, docile et résigné. Une figure de l'aliénation délirante, nous dirait Gaston Miron :

[...] tu te suicides sans mourir comme un lemming dans l'infini et la densité de l'inconsistance fluide et non caractérisée sinon par la négation de toute caractérisation et alors donnant naissance à une autre cellule en tous points pareille à ce que tu ne fus jamais et qui parcourra les mêmes états intermédiaires et tronqués sans vraiment se posséder et se concevoir et pouvoir se vivre comme expérience connaissance spécificité identité destinée et universalité tandis que tu t'avances titubant de plus en plus dans la plus gigantesque saoulerie d'irréel ô mon schizophrène dans le plus fantomatique des mondes et tu n'es plus qu'une fonction digestive à l'échelle de ta vie⁶.

Tout au long du film, Léopold tourne en rond et Théo, qui tantôt le suit, tantôt le poursuit, s'attache à ses pas dans un total état d'impuissance. La journée se termine sans qu'ils aient vraiment travaillé ni réfléchi aux gestes qu'ils posent. Leur existence est linéaire et statique. Pourtant, Léopold est actif, débrouillard, du genre besogneux, et ne se plaint pas. Il répare son camion avec les moyens dont il dispose (un marteau, un tournevis et une pince de serrage pour réparer la rupture du câble d'embrayage, un briquet et du papier journal pour chasser l'humidité du moteur), fait ses emplettes de Noël, va cueillir Josita à la gare centrale pendant ses heures de travail. Toutefois, le spectateur comprend que, sous des allures débonnaires, Léopold a intériorisé la soumission :

⁶ Gaston Miron, « Aliénation délirante – recours didactique », *L'homme rapaillé*, 1984, p. 122.

Lorsque Léopold va emprunter de l'argent... il est gêné, timide, humilié : il a peur. C'est qu'au fond, il retrouve à la compagnie de finance l'attitude du confessionnal ; il va chercher de l'argent de la même façon qu'il va chercher l'absolution⁷...

La contrainte et la déférence font partie de son quotidien. Léopold a intégré la morale religieuse dans ses habitudes de vie, sans pouvoir l'identifier, ni encore moins prétendre s'en affranchir. L'attitude qu'il adopte envers sa jeune cousine par alliance est caractéristique de ce type de comportement : il est flatté par sa présence, séduit par ses charmes, mais son désir, même dans ses rêves, demeure chaste.

L'extrême simplicité de la réalisation attire l'attention sur certains détails caractéristiques d'un homme résigné. Gilles Carle n'accorde à ses personnages qu'une seule audace : la signature de Léopold Tremblay en Léopold Z – Léopold s'appelle aussi Zénon – et, à la fin du film, la colère non retenue de Théo à l'encontre des automobilistes qui le forcent à travailler la veille de Noël. Cependant, si les situations prises une à une déclenchent le rire, elles n'en révèlent pas moins le tragique de l'existence. Incapable de reconnaître les différentes nuances des parfums, Léopold achète le modèle de fragrance choisi préalablement par Théo qui ne s'y connaît guère plus. L'un et l'autre font semblant, gênés par leur ignorance. Théo a le même comportement quand Léo examine les bâtons de hockey pour son garçon. Cette fois, Léo, qui a l'air d'un fin connaisseur, semble particulièrement fier de son choix. En somme, la trame du récit ne repose pas sur la mise en scène d'un drame. Au contraire, plusieurs séquences montrent des revirements cocasses où les hommes échappent à la monotonie. Mais l'ensemble du film raconte l'histoire d'une existence involontairement et irrémédiablement simple, dans laquelle les personnages n'ont aucune prise sur les

⁷ Jean-Pierre Lefebvre, « Entretien avec Gilles Carle », *Objectif*, n° 34, janvier 1966, p. 14.

événements de l'aventure humaine. C'est dans ce paradoxe que se situe la tragédie : le quotidien est acceptable – offre même des surprises –, mais la vie demeure insupportable.

2.1.2 Le récit de l'immobilité

Le sujet mis en scène dans *La vie heureuse de Léopold Z* est figé dans le temps et l'espace. Dans la ville de Montréal, l'une des rares étendues où l'horizon n'est pas obstrué par les rues ou les immeubles est le fleuve. Voie de communication et pôle de développement historiquement reconnu comme la « colonne vertébrale et [l'] âme d'un peuple », le Saint-Laurent a joué un rôle symbolique dans la perception de l'identité nationale⁸. Dans le film, le rôle du fleuve est réduit à une simple fonction utilitaire, celle du déversement de la neige. En hiver, le fleuve est gelé et se dissipe dans la poudreuse, bloquant ainsi la voie d'accès au reste du pays. Reste Montréal, qui possède sa propre histoire, et le trajet auquel Carle convie les spectateurs montre à quel point Léopold y est enraciné. Il traverse la ville avec une véritable connaissance spatiale du territoire urbain. La ville est en quelque sorte filmée en un lieu fermé d'où il lui est impossible de fuir.

Arrivé en ville on ne sait trop quand ou comment, neuvième d'une famille de onze enfants, Léopold, comme plusieurs Montréalais des quartiers défavorisés, a appris dans la rue la dureté de la vie : la pauvreté et le « cheap labor » ; les codes sociaux : la camaraderie, les règles de la communauté et les femmes. De l'école, il retient :

⁸ Voir, à ce propos, l'article de Stéphane Batigne, « Esprit du fleuve » dans *Québec – Espace et sentiment*, *ouv. cité*, p. 96 à 107.

« l'ignorance, c'est comme la science. Ç'a pas de bornes ». Sa condition sociale le fige dans l'immédiateté sans possibilité de mise à distance. Le monde est anecdotique. La logique de ses actions est commandée par des contraintes de toutes sortes, aussi bien économiques et professionnelles que matrimoniales et religieuses. Mis à part la relation entre Léopold et Théo, le lien social se résume à des rapports marchands, alors que le lien familial se réduit à de brefs échanges : « N'oublie pas les patins de Jacques... Mon parfum... Ma surprise... Et, n'oublie pas Josette », de rappeler Catherine à Léopold au moment de son départ pour le travail. La boucle de l'immobilité est bouclée quand, dans cet univers, les repères de la tradition canadienne-française n'apportent aucun secours. À cet égard, le film illustre bien ce que Fernand Dumont appelle « l'épuisement de la référence canadienne-française ». Ce qui est en quelque sorte projeté sur grand écran est le vide de l'existence et l'absence d'une conscience à elle-même, ou plutôt, pour reprendre les mots d'Hubert Aquin, il s'agit d'une « domestication de la conscience ». Autrement vécues, les valeurs traditionnelles reliées à la famille et à la foi sont reconduites comme un automatisme. Sur un plan identitaire, le spectateur peut se demander si les personnages principaux se sentent concernés par le passage, forcément laborieux, d'une société à une autre. Dans le film, il n'y a qu'une seule référence au phénomène de la Révolution tranquille : « la seule rupture que nous ayons à déplorer pour le moment, c'est la rupture du câble d'embrayage à une heure vingt-sept précise [...] », commente le narrateur au moment où Léopold répare pour une seconde fois son camion tombé en panne. En somme, pour la classe populaire canadienne-française, rien ne semble avoir changé depuis le début des années soixante. Le sujet canadien-français n'est pas encore devenu Québécois. En 1963, date de la réalisation du film, il semble bel

et bien prisonnier du présent, condamné toute sa vie durant à reproduire les vingt-quatre dernières heures.

2.1.3 La dimension critique du film

Ce que nous dit le film de Carle, c'est que la marchandisation de l'espace urbain est déjà menaçante. Elle a commencé à instrumentaliser les rapports sociaux alors que l'homme canadien-français n'est pas encore arrivé à la conscience de lui-même. Sans présumer de ce qu'il peut advenir de cette société, le film laisse poindre une inquiétude certaine face à un environnement culturel commercialisé, américanisé et anglicisé. Le crédit, la frénésie des achats de Noël, le rêve d'un voyage en Floride comme celui de posséder une piscine, le « White Christmas » lancé sur les ondes radiophoniques, tout rappelle aux spectateurs le danger des « invasions barbares », celles auxquelles l'homme moyen peut difficilement résister. Cela rappelle aussi que la référence à la France, qui occupait traditionnellement un espace dans l'imaginaire de la culture populaire⁹, est en voie de dissolution, ou encore réaménagée à la sauce américaine. Dans une séquence où Théo discute avec Léopold du pouvoir des femmes, il donne, à titre d'exemples, Mme Bovary, qui « a fait marcher son mari », « Mme Pompadour », qu'il nomme une

⁹ Fernand Dumont indique dans sa « mise en scène » de *Genèse de la société québécoise* que, « comme [pour] la plupart de mes compatriotes, mes parents, mes oncles, parlaient avec rancœur de la prétention des rares Français qu'ils avaient rencontrés ; mais ils aimaient la France dont ils ne savaient rien » (Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 11). Dumont n'est pas le seul à faire une référence au « vieux pays », pensons aussi au voyage d'Édouard à Paris dans le roman de Michel Tremblay, *Des nouvelles d'Édouard*, où il parle de « la ville [qui] a nourri son imaginaire pendant si longtemps, par les romans de Zola et de Balzac, par les chansons de Lucienne Boyer, par les films de Pierre Fresnay, [et qui] s'incarne dès son arrivée gare Saint-Lazare ». Quatrième de couverture, *Des nouvelles d'Édouard*, 2006, 321 p.

première fois « Pompidour », et qui « a fait râler son Louis XIV... à ses pieds... un Roi-Soleil ! », dit-il, ignorant de son erreur historique. Finalement, il enchaîne avec Cléopâtre en soutenant l'aberration suivante : « Elle l'a eu son petit Richard Burton... à genoux le petit Burton, à genoux ! », faisant ainsi référence au personnage de Cléopâtre interprété par Élisabeth Taylor en 1963. À cet égard, le film de Carle pourrait être considéré comme un lointain précurseur du personnage d'Elvis Gratton dans le film de Pierre Falardeau (1981). Peut-être aussi anticipe-t-il le comportement des adultes de la génération suivante, celle des années quatre-vingt, qui, selon le Denys Arcand du *Confort et l'indifférence* (1981), a la conscience ramollie par le bien-être matériel. Sorti en 1963, le film de Gilles Carle est représentatif de la critique que les cinéastes québécois des années soixante opposent à la fiction commerciale.

Ainsi le réalisateur invite le spectateur à réfléchir aux comportements induits par un système qui implique une déculturation. Une fois les repères de l'idéologie clérico-nationaliste repoussés dans le folklore, une nouvelle rationalité s'emploie à remplir le vide tout en abandonnant l'homme à lui-même, en le privant de son identité culturelle. « S'assimiler au Québec, écrivait Jean Bouthillette, ce n'est pas [seulement] perdre sa langue, c'est se perdre de vue : notre continuité psychique est brisée¹⁰ ». En même temps, le film dit que tout un cadre de référence a conduit le sujet canadien-français au renoncement total, à la dépersonnalisation, avec le sentiment de n'être plus que l'ombre de lui-même. La posture de Léopold rappelle l'infériorisation subie par la classe ouvrière, situation qui, chez les Canadiens français, a revêtu un caractère national. Historiquement colonisé par le régime britannique et culturellement intégré comme une « réserve

¹⁰ Jean Bouthillette, *Le Canadien français et son double*, 1972, p. 48.

française¹¹ », le Canada français a bâti son image à partir du regard de l'autre¹². Privé de paroles, le personnage principal de Carle ne sait pas se raconter – c'est le narrateur qui marque la distance entre le geste et sa signification – et ses actions expriment qu'il n'a pas le temps de s'interroger sur le sens de l'existence. Cependant, sa façon d'être, ses réactions face aux soucis du quotidien, sa débrouillardise – il finit toujours par se sortir du pétrin – et son petit bagage d'expériences témoignent malgré tout d'une certaine résistance. Il refuse en quelque sorte le destin que lui réserve sa condition sociale. Léopold n'a certes pas les moyens de la dépasser, mais il continue de s'acharner, sans relâche, avec tout ce que cela exige de concessions ou de compromissions pour ne pas affronter ses contradictions. Il ne possède pas davantage le pouvoir de changer sa société, il ne peut faire autrement que de l'accepter telle qu'elle est et de s'y mouvoir avec une espérance qu'il ne peut nommer.

Délibérément ou non, Gilles Carle dévoile le processus de dissolution de la culture populaire canadienne-française. Personne n'a envie de ressembler à Léopold ou à Théo, mais, pour le réalisateur, il s'agissait en quelque sorte de décrire un lieu, une

¹¹ « La métropole britannique a laissé se perpétuer des institutions françaises : le droit civil, la religion, la langue. En outre, elle a créé une Chambre d'assemblée que les Canadiens se sont, à toutes fins utiles, appropriée [...]. Mais si ce peuple conserve ses institutions, si elles sont même l'objet d'une consécration officielle, alors il en arrivera à former une société parallèle à celle du conquérant [...]. Au départ, on a permis à une communauté française distincte de subsister ; par la suite, la volonté d'assimilation est donc contrainte de consentir à des compromis. Il en ressort une représentation un peu floue, mais durable : celle d'une société canadienne (française) comme *réserve* au sein de la colonie britannique ». Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 128-129.

¹² L'infériorisation a débuté à la suite de la Conquête de 1760, où la population a dû « plaider la sauvegarde de son existence... Quand, de surcroît, les journaux et les élites du Canada anglais jetaient à la face des vaincus les qualificatifs d'ignorants, d'illettrés, d'incapables que Durham reprit dans son célèbre rapport, les francophones n'étaient-ils pas enclins, sinon à approuver ce portrait d'eux-mêmes, du moins à s'interroger sur sa ressemblance ? Un certain complexe d'infériorité s'est insinué dans le peuple et les élites, traduit dans les gestes de soumission ou de vaines colères dont la tradition ne s'est jamais perdue tout à fait ». *Ibid.*, p. 323-324.

réalité sociale et nationale plutôt que d'analyser une situation. Son intention a été de fixer la réalité québécoise, canadienne et nord-américaine vécue en terre de Québec. À cette époque, « pour beaucoup [de cinéastes], nommer la réalité québécoise, [c'était] l'approcher à ras le sol, sans créer de héros abstraits¹³ ». Selon le propos même du réalisateur, il s'agit d'un film « pré-révolutionnaire¹⁴ » parce que les personnages n'ont pas encore réussi à modifier leur quotidien et cette société qui ne leur a pas rendu justice. La fiction de Carle interprète un présent sans référence locutoire au passé. Celui-ci, en une sorte de représentation qui a perduré dans le présent, semble cependant avoir perdu son sens pour le futur. Ce film illustre en outre les conditions d'un peuple qui a appris à se résigner devant la fatalité, mais qui conserve son humour et une bonne dose de débrouillardise. Carle ne porte aucune accusation sur cet état de fait, pas même sur l'Église ou la foi catholique. *A posteriori*, on pourrait voir dans le film de Carle une conscience prémonitoire des lourds obstacles auxquels la Révolution tranquille allait faire face. Léopold demeure la victime d'un système qui a évolué à ses dépens. À travers lui, c'est la société nord-américaine qui est mise en cause, un modèle de développement qui continue à l'inférioriser. En même temps, le film pourrait être vu comme un hommage rendu à l'homme ordinaire : il fait ce qu'il peut avec ce qu'il a, aussi inconscient soit-il. Filmer le Québec de l'époque, c'est d'abord, pour Gilles Carle, ne pas se raconter d'histoires.

¹³ Robert Boissonneault, « Séquence du long métrage », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 5, janvier/février 1973, p. 16.

¹⁴ Gilles Carle, « Gilles Carle nous parle de *La vie heureuse de Léopold Z* », *Séquences*, n° 45, avril 1966, p. 44.

2.1.4 Peut-on changer son destin?¹⁵

Derrière ces images à la fois cocasses et tragiques de l'existence humaine, se dessine un goût pour la liberté, incarné dans le personnage de Léopold Z, car celui-ci ne cesse de s'éloigner du « droit chemin » et entraîne avec lui son ami Théo. Bien que, dès la première séquence du film, le téléphone, descendant du ciel comme une autorité suprême, apparaît pour rappeler à Léopold qu'il est en retard, celui-ci continue sa besogne sans crainte de la menace que lui profère son patron. Ainsi, sans en avoir conscience, le personnage, tout au long du film, se permet de plus en plus de libertés à l'égard de l'enseignement religieux traditionnel et de sa condition d'employé, mais celles-ci, à double tranchant, le conduisent finalement à l'errance.

La première forme de liberté qu'on peut remarquer est, sans doute, celle qui est associée à son prénom. Le Z permet à Léopold de se distinguer de son patron, car il rompt « l'interchangeabilité de leurs initiales (LT/TL) ». Alors que les deux hommes apparaissent, au premier coup d'œil, comme les deux faces d'une même pièce : patron/employé, savoir/ignorance, domination/soumission, la vérité est autre. C'est Léopold qui sait ou qui décide et c'est Théo qui est inculte ou qui suit. « Dans la scène muette » d'un grand magasin où Léopold et Théo achètent un équipement sportif comme cadeau de Noël, Léopold connaît son affaire et Théo l'imité gauchement. Théo est celui qui raconte des « énormités » au sujet de Madame « Pompidour » et de Cléôpatre,

¹⁵ Cette partie du texte fait suite au long commentaire rédigé par Johanne Prud'homme, évaluatrice de notre thèse en septembre 2012, qui, pour les besoins de l'évaluation, a pris soin de reVISIONNER le film en nous fournissant plusieurs pistes de réflexion. Les expressions ou phrases indiquées entre guillemets correspondent à ses remarques.

personnages historiques vus à travers le cinéma hollywoodien, alors que Léo donne des informations vraies à sa cousine Josette : la tour cruciforme de la Place Ville-Marie, l'information sur l'empire britannique sur lequel, dit-il, « le soleil ne se couche jamais », l'histoire du général Lévis qui, en 1760, a brûlé les drapeaux du régiment français à l'île Sainte-Hélène pour ne pas qu'ils tombent aux mains de l'ennemi. Ainsi, Léopold, prétendument ignorant, a conservé le lien avec l'histoire canadienne-française alors que Théo, qui s'est davantage américanisé, a perdu le contact avec ses racines. Enfin, quand Théo, le patron, réclame un service à Léo, il s'agenouille devant son employé, Après cette scène, c'est Léo qui semble choisir la ligne de conduite du jour. De fait, quelques instants plus tard, Léopold et Théo sont devant l'affiche de Josita où ils conviendront, après le commentaire ironique de Léopold sur le travail, de prendre quelques heures de liberté au club Moncambo. Malgré tout ce que Léopold sait et malgré son désir d'échapper au quotidien, il ne réussit pas, pour ainsi dire, à se soustraire à la nouvelle forme de servitude qu'annonce la société de consommation.

Lorsque Gilles Carle parle du confessionnal au moment où Léopold va emprunter de l'argent, il s'agenouille « métaphoriquement et littéralement » et il y a, de fait, « un lien, mais Léo, loin ici de confesser un péché, vient d'en commettre un ». Il a scellé un « contrat avec le diable » avec lequel il risque de perdre le peu de liberté qu'il s'octroie. Après le passage à l'agence de crédit, Léopold gare son camion dans une ruelle et, tel un coureur des bois urbain, traverse un stationnement, une ruelle et la salle du garage municipal à la recherche de l'employé qui lui remettra sa fourrure de pattes de vison, le corps complet coûtant trop cher, ce dont « le coureur des villes ne peut plus [en] reconnaître ni la forme ni la nature » ni la valeur. Dans cette scène, on entend, en

musique de fond, la première strophe d'*Un Canadien errant*. Même obstiné, « le comportement de Léo, si on l'envisage à la lumière des qualités associées autrefois au Canadien français (courage, vaillance, honnêteté, etc.) n'est ici pas très reluisant. En s'endettant, Léo erre ». Il erre encore quand, au rayon des parfums, les palettes des bâtons de hockey entrecroisés rappellent la croix du Christ et que « trône au-dessus de sa tête telle une épée de Damoclès, le texte d'une enseigne au contenu on ne peut plus évocateur: "My Sin" ».

Le dernier péché de Léopold, celui qui scelle son existence entre un passé aliénant et un avenir peut-être plus aliénant encore, se prépare au moment où le personnage décide de rejoindre sa femme à la messe de minuit. Alors qu'il s'apprête à partir avec sa pelleterie, on entend Josette fredonner *Un Canadien errant*. « Léo court, encore une fois, dans la neige, fait l'ascension des marches de l'oratoire » au comble de la félicité. À son entrée dans le lieu saint, les petits chanteurs du Mont-Royal entonnent *Les anges dans nos campagnes*, mélodie associée, cette fois-ci, à la gloire de Léopold. L'église est pleine et Léopold emprunte l'allée centrale de la dernière à la première rangée pour rejoindre sa femme, non pas avant d'avoir fait sa gémulation, comme à la banque, et son signe de croix devant l'autel. Après avoir déposé le vison sur le prie-dieu, il s'agenouille et, alors que toute l'assemblée reste assise, sa femme l'imité. « Avec un petit sourire qui laisse entendre qu'elle connaît le péché de son mari, [celui-ci] devient dès lors le sien ». Dans la dernière image du film, mari et femme sont agenouillés devant le veau d'or, heureux, alors que le reste de l'assemblée se lève.

On peut dire des personnages du film qu'ils ne se morfondent pas dans une crise existentielle. Apparemment, leur seule difficulté est matérielle. La vie se déroule sans complications, sans le remords ni la culpabilité autrefois associés à la notion de péché. En 1963, la tradition religieuse canadienne-française n'est plus vécue avec la même conviction. Elle investit de façon plutôt mécanique le sens de l'aventure humaine en fournissant encore quelques repères, mais en signalant par ailleurs la fin inexorable du Canada français (ou : la fin inexorable du religieux dans le Québec moderne). De même, on s'aperçoit que le désir de liberté appartient à une époque précédant la Révolution tranquille, car Léopold, homme ayant grandi en ville à l'époque de la Grande noirceur, ne correspond pas aux stéréotypes véhiculés par l'idéologie conservatrice. Six ans plus tard, le portrait que dresse Claude Jutra du Québec prérévolutionnaire insiste sur l'épuisement de la référence canadienne-française tout en esquissant une forme de promesse : mais en 1971, au moment où le film sortira en salle, cette espérance s'accompagnera déjà d'une critique de la Révolution tranquille.

2.2 *Mon oncle Antoine* ou du côté de la campagne¹⁶.

Le film *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra lève le voile sur le système économique qui brise la volonté des hommes. « Au pays du Québec, dans la région de l'amiante y a pas si longtemps », l'aventure canadienne-française débouche sur la mort. D'entrée de jeu, la mort apparaît sous l'évocation de la poussière d'amiante qui assassine les ouvriers à petit feu. Dans les premières séquences, le spectateur assiste aux

¹⁶ Tous les termes ou expressions langagières mis entre guillemets et qui ne font pas l'objet d'une référence spécifique sont tirés du scénario du film publié en 1979 et qui reprend textuellement les dialogues du film.

funérailles d'Euclide, un employé de la mine, couché dans un cercueil – vaincu par l'amiantose, sous-entend le film¹⁷. De même, le dernier regard du réalisateur – séquence sur laquelle nous reviendrons plus loin – cadre une ultime scène funéraire. Cette fois-ci, il s'agit d'un jeune homme, fils de Jos Poulin, décédé des suites d'une pneumonie. En fait, le spectateur devine la maladie qui n'est pas nommée, mais qui rappelle qu'en ces temps pas si lointains, la grande faucheuse frappait avec une singulière cruauté les plus pauvres de la terre.

Jutra a donné à voir l'arrière-pays : un village industrialisé avec la mine en arrière-plan, son magasin général, ses rues et sa population, mais aussi une terre insuffisante à assurer le pain quotidien. Derrière les apparences, les personnages souffrent. Jos Poulin abandonne son travail, sa femme et ses enfants pour le bois. Madame Poulin, impuissante à retenir son mari, emmurée dans sa mauvaise fortune, est enchaînée aux tâches de la ferme, rivée aux soins de sa famille. Antoine est alcoolique. Carmen, fille louée par son père, doit lui remettre la totalité de ses gages. Mis à part les personnages de Cécile, l'épouse d'Antoine, et de Fernand, le commis, les adultes expriment une sourde douleur. Personne n'est heureux de son sort.

¹⁷ « Claude n'est pas en pays étranger ici, commente Paule Baillargeon, En 1949, pendant la fameuse grève des mineurs de l'amiante, le jeune étudiant Claude Jutra est parmi ceux qui viennent manifester leur soutien ». Pour sa part, Claude Jutra affirme : « Je connaissais déjà l'endroit, c'était frappant : tout l'environnement était pétrifié dans l'amiante. C'était un paysage d'hiver même en été. Les feuilles des arbres étaient dures comme de la roche. Et vous saviez que les poumons des gens, surtout ceux des travailleurs, étaient affectées. La moyenne de vie des mineurs ? Eh bien, ils mouraient avant quarante ans ». Paule Baillargeon, *Claude Jutra, portrait sur film*, production O.N.F., 2002.

Dans *Mon oncle Antoine*, il y a trois voix autour desquelles se tisse l'histoire : celles de Jos Poulin, d'Antoine et de Benoît. D'abord, celle de Jos Poulin, avec qui l'intrigue prend forme. C'est l'automne, des enfants jouent et, au loin, « apparaît une étrange montagne au sommet de laquelle souffle une neige sale qui forme la montagne en question ». C'est la « dompe », lieu des rejets poussiéreux de la mine. Jos Poulin, couché sous un camion rouge – saisissant contraste avec la poussière grise d'amiante – tente de réparer la transmission encrassée de boue à grands coups de barre de fer. Première séquence, premier moment de tension : le contremaître, un Anglais, s'adresse à Jos en anglais et le menace de congédiement parce qu'il ne prend pas soin du matériel de la compagnie. Plus tard, à la taverne du village, après les funérailles d'Euclide, Jos décide de passer l'hiver au camp de bûcherons. « En tout cas, moi, j'finirai pas ma vie de même ». En vidant sa bouteille de bière et en la déposant sur la table, il poursuit : « Tiens, encore une que les Anglais auront pas non plus. Que l'diable les emporte ! Les Anglais, Euclide, l'embaumeur, le curé, le boss, toute la gang...! Moi, j'sacre mon camp ». À cette déclaration, la caméra dirige son œil vers la fenêtre, où l'on aperçoit le village et son église, tous deux désertés. La séquence suivante annonce son départ. Après qu'ils aient fait l'amour à la sauvette dans la grange, Madame Poulin, avec un regard dur, l'observe s'éloigner. Aux enfants, il fait un bref salut et, à son aîné, il explique : « Tu comprends, j'suis obligé de partir. J'en ai assez de la mine. Là-bas... c'est pas pareil. C'est tranquille. C'est le grand bois... la neige... T'as pas de patron sur le dos ». Le spectateur reverra le personnage de Jos au moment de son retour, le jour de Noël, où il fera une macabre découverte, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Changement de registre autour du personnage d'Antoine. Propriétaire du magasin général et embaumeur, Antoine s'affaire à ses tâches sans rechigner. Après le service funéraire religieux d'Euclide, on retrouve Antoine en compagnie de Fernand et de Benoît dans le salon de la maison familiale où le corps du défunt est exposé. Au moment où l'on dépouille le cadavre et que l'on s'apprête à refermer le cercueil définitivement, Antoine, respectueux du moment solennel, est énervé par l'attitude de Fernand, qui fredonne gaiement – aussi ne manque-t-il pas de le rappeler vivement à l'ordre. Au magasin général, plaque tournante du village, il paraît être un homme en pleine possession de ses moyens, enchanté par son travail et son milieu de vie. Il accueille les familles qui s'assemblent dans la rue pour admirer la crèche de Noël exposée dans la vitrine du magasin. À l'annonce de futures épousailles, il paie la tournée aux villageois rassemblés autour du comptoir. N'importe quel prétexte suffit pour fêter et déboucher la bouteille. Quand, à la veille de Noël, le père de Carmen vient réclamer les gages de sa fille, il ne lui remet qu'une partie de la somme, en réservant une petite part pour sa protégée. Sous des airs un peu grincheux, il a, comme on le dit dans le langage populaire, le cœur à la bonne place. Dévoué, indulgent et consciencieux, Antoine se prépare à accomplir sa triste besogne chez les Poulin et il accepte, à la demande de sa femme, de se faire accompagner, pour la première fois, par son neveu Benoît.

Visiblement, Antoine a de la tendresse et de l'affection pour tout le monde. Le ménage qu'il forme avec Cécile peut paraître vieillot, un peu usé et plutôt conventionnel, il se dégage tout de même au sein du couple un sentiment indéfectible d'attachement. Mais Antoine boit du gros gin dès le réveil. Malgré les indices annonciateurs – une

lampée le matin en cachette, une autre avec sa femme et encore d'autres, seul ou avec les clients et amis –, le spectateur n'a pas immédiatement conscience de son alcoolisme avant la séquence chez les Poulin. En effet, le fils aîné de Jos Poulin est mort et Antoine, en tant que croque-mort, s'en va, dans sa carriole tirée par un cheval, prendre possession du défunt à une vingtaine de kilomètres du village. Une fois sur place, il a déjà trop bu. En avalant sans aucune manière le lard préparé par Madame Poulin, il se verse du gin, rote et laisse tomber des miettes sur la table. L'ivresse lui fait perdre sa dignité. C'est avec dédain que Benoît regarde son oncle. Sur la route du retour, en pleine tempête de neige, Antoine, ivre mort, s'effondre et pleurniche. Sa détresse est lamentable, il gémit sans la moindre pudeur :

Veux-tu ben m'dire c'que j'fais icitte, moi, Benoît ? J'suis pas heureux, moi. J'suis pas fait pour la campagne. J'étouffe là-dedans. Moi, j'voulais acheter un hôtel aux États. Ta tante a pas voulu, elle veut jamais rien. J'ai peur des morts. Ça fait trente ans que j'ai peur des morts... J'travaille pour tout le monde. Ta tante, elle m'a jamais donné d'enfants. J't'obligé de m'occuper des enfants des autres. J'élève Carmen... pis toi, j'fais mon possible pour toi, non ?

Le drame d'Antoine fait écho à celui de Jos Poulin. Prisonniers de leur condition, les hommes sont malheureux. Quand ils n'en meurent pas, ils étouffent. À cet égard, le film présente un singulier paradoxe : il met en scène un territoire immense où hommes et femmes sont privés de liberté. Dans leur désespoir, ils laissent échapper des mots que les autres n'entendent pas. Ainsi, à l'annonce du départ de Jos Poulin pour le bois, sa femme y va d'un « comme d'habitude...! Toujours au même à partir », sans même regarder son mari, à qui pourtant le reproche est adressé. De même, un buveur de bière a graffité anonymement sur les murs des toilettes de la taverne, à côté d'une série de croquis obscènes : « Duplessis, mes fessent [*sic*] ». De même, quand le « big boss » anglais lance ses pacotilles dans les rues du village en guise de cadeaux aux enfants pour

Noël, on entend une femme murmurer : « Tiens... Le patron de la mine qui garroche ses bébèles... Y aura pas encore d'augmentation de salaire c't'année. La même chose que l'an passé ». Enfin, quand le contremaître anglais menace Jos Poulin de congédiement après qu'il eut tenté de rafistoler le camion de la compagnie à sa façon, ce dernier répond : « C'est peut-être plus vrai qu'tu penses », songeant déjà à quitter son emploi pour le bois.

Derrière ces anecdotes perce une fatigue endémique qui n'est pas sans rappeler, encore une fois, le propos d'Hubert Aquin : « La culture canadienne-française offre tous les symptômes d'une fatigue extrême : elle aspire à la fois à la force et au repos, à l'intensité existentielle et au suicide, à l'indépendance et à la dépendance¹⁸ ».

La mort, réelle ou symbolique, domine le récit du film. À y regarder de plus près, le spectateur y est sans cesse confronté, plusieurs séquences le ramenant à la finitude humaine : le tonneau à clous de cercueil obstrue le passage vers l'escalier ; le chassé-croisé amoureux entre Benoît et Carmen se déroule dans le grenier encombré de cercueils. Surtout, il y a cette scène spécialement forte, celle de la longue traversée dans la neige qui mène jusqu'au seuil de la famille Poulin, endeuillée. Mais le retour s'achève sans qu'on ait pu ramener le cadavre. En effet, Benoît n'a pu déplacer seul le cercueil de bois qui est tombé du traîneau. Il revient donc au magasin général avec Antoine, ivre mort, couché dans le traîneau à la place du cercueil laissé sur la route. Quelques instants plus tard, Fernand et Benoît ratisseront le chemin en sens inverse à la recherche du disparu, mais en vain. Ils retrouveront l'objet et son contenu dans la cuisine des Poulin,

¹⁸ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *ouv. cité*, p. 97.

agenouillés devant le cercueil ouvert. En voyant Jos Poulin penché au-dessus de la dépouille de son fils, le spectateur comprend que, de retour à la maison pour la nuit de Noël, le père a trouvé son fils mort sur sa route. Au matin de Noël – jour de la naissance du Christ –, toute une « sainte » famille s'est recueillie autour d'un enfant mort. Ce dénouement laisserait un « sentiment tenace d'amertume ¹⁹ » si ce n'était du regard extérieur de Benoît.

Le critique le moins éclairé sur l'œuvre de Jutra ne peut s'empêcher de faire le rapprochement entre Benoît et la vision du réalisateur²⁰. C'est en effet son propre regard que Jutra projette dans celui de l'adolescent. D'ailleurs, tout le récit film est perçu à travers le regard de Benoît et le spectateur assiste à sa prise de conscience. Benoît est le messager de l'espoir, celui par qui passeront le refus, le désir du changement, la contestation et la révolte. Dès le début du récit, Benoît fait offense. Enfant de chœur, il boit du vin de messe à même la bouteille et croque à belles dents une hostie. Durant la célébration matinale, il répond distraitement aux incantations du prêtre et, dès que celui-ci a le dos tourné, il s'amuse avec un bout de ficelle ou entaille la surface de la balustrade avec un canif. Au sortir de l'église, il saute de banc en banc jusqu'au portail. Plus loin, dans une séquence magistrale du film où tout le village est figé devant les « cadeaux de pacotille » jetés en pâture aux enfants par le patron de la mine, Benoît, accompagné de Maurice, un copain de son âge, lance des balles de neige sur le cheval

¹⁹ Mario Patry, « De la couleur et de la neige pour Michel Brault », *Séquences*, n° 187, novembre/décembre 1996, p. 22.

²⁰ « Je suis un enfant perpétuel. Je m'identifie à l'enfance », disait Claude Jutra de lui-même. « Claude protégeait beaucoup son côté enfant. Il voulait rester enfant », disait de son côté Saul Rubinek, qui a bien connu Jutra pendant son exil à Toronto. Paule Baillargeon, *Claude Jutra, portrait sur film*, 2002, production Office national du film du Canada.

qui se cabre. Affolé, le patron s'enfuit. Fiers de leur fait d'armes, les deux compères se rendent compte que la rue se vide à leur approche. Les portes se referment, les gens rentrent chez eux. Seule Carmen, qui le regarde au loin, lui fait un signe de tête et un sourire en guise d'approbation. « Pour Benoît, a noté Jutra dans le scénario, c'est l'ultime récompense. Il rayonne de joie ».

C'est la profonde désillusion d'un monde qui s'achève que nous livre le regard de Benoît. S'il paraît désabusé du sens sacré, il n'est pas le seul. Ainsi, il aperçoit le prêtre qui, à son tour, après la cérémonie matinale, boit le vin de messe à même la bouteille. Il découvre sa tante en flagrant délit d'adultère et qui, cherchant à sauver la face, s'embrouille dans un invraisemblable mensonge dont Benoît n'est pas dupe. Il traite son oncle, celui qui l'a élevé, d'ivrogne. À travers la vitre givrée, dernière image du film, le regard de Benoît se fige sur la scène mortuaire. Le spectateur peut croire que l'adolescent fera de la conscience de cette journée un contre-modèle. Les masques sont tombés et la scène annonce le changement à venir, inévitable.

2.2.1 « L'hiver de force »

L'enfance de Clément Perron²¹, le scénariste de *Mon oncle Antoine*, a servi de toile de fond à l'histoire. Au départ, le film a eu pour titre *La nuit blanche*, puis *Silent Night*, un bon titre, admettra Claude Jutra, sauf qu'il était en anglais²². Alors que le premier titre suggère une nuit sans sommeil, le second évoque un cantique de Noël²³ ou une sainte nuit. Quant au titre retenu, *Mon oncle Antoine*²⁴, il évoque l'oncle de Benoît, ce qui indique que l'adolescent est bien le personnage central du film, celui auquel le spectateur s'identifie. Quand ce dernier prononce le titre du film *Mon oncle Antoine* (« mononcle », selon la langue parlée), l'oncle en question devient aussi le sien. Le processus d'identification au Canada français est quasi immédiat.

Sous l'œil attentif de Benoît, Claude Jutra fait comprendre que l'apparente passivité canadienne-française relève non pas d'une tare culturelle, mais d'une patience qui a épuisé ses dernières forces. Tourné à Black Lake avec les gens du village dans le style du cinéma direct, le film expose en raccourci les raisons sociales, économiques et

²¹ Clément Perron est le scénariste. Il a commencé à travailler à l'ONF en 1957. Le film *Mon oncle Antoine* lui « vaut ses heures de gloire ». Michel Coulombe, Daniel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 579. Quand Claude Jutra filme *Mon oncle Antoine*, le village y participe comme si c'était son propre film, nous dit Paule Baillargeon. Paule Baillargeon, *ouv. cité*.

²² Claude Jutra, « Le cinéma et rien d'autre », *Archives Radio-Canada*, 11 juin 1970.

²³ Dans une des rares envolées négatives sur le film – sinon la seule – éminemment incisive, Dominique Noguez affirme qu'avoir changé le titre pour *Mon oncle Antoine* constitue une aberration. « En vérité, souligne-t-il, *Silent Night* était un beau titre, qui fait penser à un cantique de Noël, et il s'en faut de peu que le film n'en ait été pleinement digne ». Dominique Noguez, « Le cinéma », *Études françaises*, vol. 7, no. 2, 1971, p. 220-221.

[<http://id.erudit.org/iderudit/036489ar>]

²⁴ « En l'appelant « mon oncle », le Canada français/Québec rappelle les liens d'affection qui se sont tissés entre l'enfant et l'oncle ». Heinz Weimann, *Cinéma québécois de l'imaginaire...*, *ouv. cité*, p. 71.

psychologiques qui ont entraîné tout un peuple dans ce que Fernand Dumont a appelé « l'hiver de la survivance²⁵ ». Jos Poulin voulait envoyer son fils aîné poursuivre des études au collège, l'oncle Antoine aurait aimé vivre aux États mais il n'en a pas eu les moyens... : autant de rêves avortés. La vie se déroule alors selon les règles d'un interminable compromis où règnent encore les automatismes d'un passé agonisant. Si la longue et lente traversée de nuit entre le magasin général et la ferme des Poulin, la veille de Noël, peut évoquer une accalmie bien méritée, elle n'en annonce pas moins le dénouement tragique de l'histoire et de la condition canadienne-française.

Il est frappant que les élites canadiennes-françaises, qui sont en général présentes aux côtés de la population rurale dans les documentaires de l'abbé Proulx ou dans les films de fiction qui précèdent la Révolution tranquille, soient ici indifférentes au sort du peuple. À cet égard, l'entrée en scène du personnage d'Alexandrine, la femme du notaire, est révélatrice du fossé qui s'est creusé entre les élites et la classe populaire. Admirée et suscitant la concupiscence des hommes, Alexandrine gêne et trouble les esprits. Elle ne laisse personne indifférent, mais elle demeure inaccessible aux habitants du village. En ouvrant la porte du magasin général, l'explosion de la mine retentit derrière elle. La vitrine et les décorations de Noël tremblent, mais, malgré le bruit assourdissant, tous les yeux se tournent vers elle. La belle dame, consciente de l'effet qu'elle produit, est seule. Il s'en trouve plusieurs qui aimeraient bien la « désennuyer ». On entend quelqu'un murmurer que son mari, le notaire, est parti en voyage. Non seulement le notaire est-il absent, mais ce qu'il représente ne fait plus partie du décor.

²⁵ Quoique l'expression « l'hiver de la survivance » soit nommée et identifiée dans *Genèse de la société québécoise* comme la période comprise entre la Confédération canadienne et la Révolution tranquille, Fernand Dumont n'en explique pas plus précisément les pourtours.

L'atmosphère s'alourdit quand le spectateur comprend qu'aucun villageois n'adresse la parole à Alexandrine, qu'aucun homme n'a l'audace de l'approcher et que les femmes, jalouses, « ne cachent pas leur hargne » dans le murmure de leur conversation. Du haut de son statut social, sans daigner s'abaisser aux salutations d'usage, Alexandrine est tout simplement apparue pour prendre possession d'un corset qu'elle a commandé par catalogue, un dessous féminin aguichant pour l'époque, mais réservé aux notables. Le lien entre Alexandrine et la femme d'Antoine relève strictement du rapport marchand, ce qui fait contraste avec l'ambiance conviviale qui règne dans le magasin général.

Parmi les élites, il y a aussi et surtout le curé, personnage déconnecté de la réalité et qui indique que la place du religieux dans l'espace public est appelé à disparaître. À la mort d'Euclide, l'homme d'Église signe le dernier sacrement en agitant « mécaniquement » le goupillon au-dessus du cadavre. Après avoir offert, selon le rituel d'usage²⁶, ses condoléances à la veuve, il se retire. Le spectateur l'apercevra une seconde et dernière fois, au moment de la cérémonie religieuse du matin à laquelle n'assiste aucun paroissien. La nef de l'église est vide. La crèche de Noël est exposée dans la vitrine du magasin général où tout le village, mis à part le curé et la belle Alexandrine, attend son dévoilement avec impatience. Cet incroyable tableau trouve son aboutissement dans la scène où, après avoir constaté le décès de son fils, Madame Poulin, plutôt que d'appeler le curé à l'aide, téléphone au croque-mort :

- Mme Poulin : C'est Marcel... vous savez, mon plus vieux, là. Celui qui était malade... i'est mort à matin.

²⁶ Le curé : « Madame Vachon, Euclide était un bon chrétien, tout le village le savait. Ils ont offert quinze grand-messes et vingt-cinq messes basses. Avec ça, vous pouvez être tranquille ».

- Fernand : Quoi ? ... Ah ! Je suis ben triste d'apprendre ça.
- Mme Poulin : Monsieur Antoine, i'pourrait pas venir...? M'entendez-vous ? Allô !...
- Fernand : J'suis ben triste d'apprendre ça, Madame Poulin.
- Mme Poulin : C'est parce que mon mari est pas là, i'est au chantier. Je voudrais que quelqu'un... Monsieur Antoine pourrait-i'venir ?
- Fernand : Bon, inquiétez-vous de rien, là... On s'occupe de toute, pis on y va tou'suite.
- Mme Poulin : Bon, c'est correct... Merci... J'vous attends... Bonjour là !

Jutra a complètement désacralisé l'image de cette époque. Il nous montre que le lien entre les hommes d'Église et les gens du peuple s'est dissous bien avant la Révolution tranquille. La défection des élites traditionnelles, cléricales et laïques témoigne ici du déclin de la société canadienne-française. Le film révèle une crise profonde de la culture traditionnelle. De même en était-il du film de Gilles Carle, où les référents traditionnels et les anciennes solidarités étaient de peu de secours pour donner sens à l'existence. Dans *Mon oncle Antoine*, l'univers de la ruralité apparaît tel un monde schizophrénique, coupé du monde extérieur. Mis à part le téléphone, les moyens de communication et d'information ne font même pas partie du décor : il n'y a pas de journaux, pas de radio, pas d'étranger qui, comme le Survenant dans le roman de Germaine Guèvremont, apporterait un peu de connaissances nouvelles à ce monde. Le modèle canadien-français est dans l'impasse, la cohérence sociale n'est qu'une façade et personne n'est heureux de son sort, bien que rien ne soit dit à voix haute. Seul Antoine réussit à communiquer son drame, mais c'est parce qu'il est saoul. En une nuit, Benoît perd ses dernières illusions. Le système de référence qui a perduré pendant près d'un siècle vient de s'effondrer de lui-même, de l'intérieur. Les yeux de Benoît voient s'éteindre la culture canadienne-française, qui a perdu sa légitimité. Au son d'un roulement de tambour, Benoît s'avance vers la maison des Poulin qui abrite l'ultime vérité. Quand il regarde par la fenêtre la

triste scène mortuaire, c'est la mort qu'il contemple. Le film se termine sans qu'il pose le moindre geste pour redresser l'ordre des choses, mais le dénouement laisse croire qu'il a triomphé de l'inconscience générale. Par ailleurs, cette dernière image peut également suggérer un « Benoît capable d'agir²⁷ ». Bien que le film ait exploré un monde en déperdition, il laisse Benoît seul devant l'avenir. L'espoir appartient à la jeunesse, même si l'histoire racontée ne donne pas de réponse sur les options qui s'offrent à elle.

2.2.3 L'arrière-fond sociopolitique de *Mon oncle Antoine*

Le contexte social et politique du début des années soixante-dix est mouvementé et les réformes de la Révolution tranquille n'ont pas des retombées suffisamment rapides pour le peuple canadien-français : les conditions de vie et celles du travail ne se sont guère améliorées et l'accès à l'instruction demeure limité. Dans *Mon oncle Antoine*, qui sort en salle en 1971 – mentionnons que le film a été tourné en mars, en juin et en décembre de l'année précédente²⁸, et donc avant et après la crise d'octobre de 1970 – on peut penser que Claude Jutra, en véritable intellectuel conscient de son temps, reflète la remise en question ambiante, tout comme Félix Leclerc dans sa chanson *L'alouette en colère*²⁹. Jutra était « convaincu que la connaissance de la réalité n'est possible que si

²⁷ Ian Lockerbie, « Regarder la mort en face », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 2, 1996, p. 46-49 [http://id.erudit.org/iderudit/33745ac].

²⁸ Yves Laberge, « Un témoin privilégié du cinéma québécois : entrevue avec Michel Brault », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 38, 1994, p. 40-43 [http://id.erudit.org/iderudit/8624ac].

²⁹ « J'ai un fils révolté / Un fils humilié / Un fils qui demain / Sera un assassin ». La chanson, qui présente un Québec dépouillé, humilié, abandonné de Dieu ou du diable et de ses pères, a été écrite peu après la crise d'octobre de 1970. Sans évoquer directement les enlèvements perpétrés par le Front de libération du Québec, l'avant-dernier couplet évoque l'occupation militaire du Québec, alors que la dernière strophe rappelle l'emprisonnement des kidnappeurs.

l'artiste entreprend une psychanalyse collective des Canadiens français en retournant à son enfance³⁰ ». Ainsi, tout comme un individu, une société réussirait à surmonter ses contradictions en puisant, à même les traces de son passé, une signification pour aujourd'hui. C'est ce que Fernand Dumont mettait en lumière dans son article « De quelques obstacles à la prise de conscience chez les Canadiens français³¹ », paru dans *Cité libre* en 1958.

Dans son documentaire sur Claude Jutra, Paule Baillargeon écrivait : « Avec *Mon oncle Antoine*, le chant de l'homme, le chant du poète devient le chant de tout un peuple³² ». En effet, le réalisateur met en scène la « représentation symbolique de l'oppression³³ » tout en posant la question de l'avenir de la société québécoise. On retrouve certes dans le film le conformisme associé à la société traditionnelle canadienne-française, mais comme atténué par l'ambiance chaleureuse du magasin général. Quant à la sexualité qu'on suppose généralement brimée et refoulée dans cette société, elle apparaît sous les traits d'un couple d'adolescents, Benoît et Carmen, qui s'éveillent au désir de la chair. On peut même affirmer que le désir sexuel, en une sorte de rival de la mort, se fait sentir partout : entre Cécile, qui a raccourci sa jupe aux genoux, et Fernand, qui lui chante la pomme dès le petit matin ; chez les hommes qui convoitent la femme du notaire alors qu'elle-même essaie un corset qui met en valeur ses attributs féminins ; entre Jos Poulin et sa femme qui font l'amour dans la grange ;

³⁰ Mario Patry, « Avez-vous vu mon oncle Antoine ? », *Séquences*, n° 187, novembre-décembre 1996, p. 20.

³¹ Fernand Dumont, « De quelques obstacles à la prise de conscience des Canadiens français », *Cité libre*, 1958.

³² Paule Baillargeon citant un critique du film à l'époque de sa sortie en salle. Paule Baillargeon, *ouv. cité*.

³³ Mario Patry, *ouv. cité*, p. 25

entre Antoine et sa femme, même si leur union a perdu de ses ardeurs après des décennies de vie commune. Jutra s'est éloigné du folklore cinématographique de l'époque précédente : l'hégémonie religieuse n'existe plus, la ruralité s'est industrialisée, la fécondité légendaire des Canadiennes françaises ne donne plus que cinq enfants à Madame Poulin. Reste que les rapports d'entraide et de solidarité entre les membres de la communauté participent toujours de la culture traditionnelle canadienne-française. Les signes de rupture avec celle-ci sont cependant nombreux : absence ou désengagement de la figure paternelle et de l'autorité ecclésiastique ; le curé de campagne semble indifférent au sort de ses fidèles, etc. L'autorité familiale traditionnelle est elle-même disloquée. Le rapport d'obéissance et de subordination de la femme au chef de famille, son mari, se trouve contredit par le personnage de Cécile, la femme d'Antoine, mais aussi par le personnage de Madame Poulin, consciente de sa sujétion. En somme, il s'agit d'une culture à l'agonie. Dans le film, il n'y a pas de naissance, seuls les morts font avancer le récit et annoncent la fin de la société traditionnelle.

Cependant, le passé dont Jutra rappelle le souvenir n'est pas honteux. Le cinéaste s'applique plutôt à comprendre ce qui se cache derrière les apparences et la cohérence factice d'un monde épuisé. Si d'épuisement, « l'hiver de la survivance » s'achève, il est toutefois encore présent dans les consciences, mais celles-ci ne trouvent plus dans la survivance le sens que la religion catholique lui avait donné. En réalisant ce film, Jutra ne nous convie-t-il pas à faire le deuil du Canada français tout en rappelant aux Québécois d'où ils viennent ?

Toutefois, comme nous l'avons mentionné précédemment, le film n'est pas sans espoir, même si l'avenir demeure incertain. Par ailleurs, ce que le film suggère, c'est que cet avenir ne pourra pas se faire sans le recours à la mémoire, sans que le Québec ne se soit réconcilié avec son passé canadien-français. Dans une séquence où il voit en rêve les seins nus d'Alexandrine sortant d'un cercueil, le sommeil de Benoît est brusquement interrompu par Cécile, la femme d'Antoine. Cette séquence s'achève sur un fondu au blanc, ce qui, dans le langage cinématographique, évoque la transition d'un état à un autre, de l'inconscient au conscient. Le rêve, qui entremêle la mort (Thanatos) et le désir (Éros), marque le lien entre le passé et le présent. Dans la séquence suivante, Benoît est victime d'une sorte d'amnésie momentanée. Il doit reprendre le chemin jusque chez les Poulin, mais il ne se rappelle plus du trajet. Ce que suggère peut-être cette séquence, c'est le désir inconscient d'en finir avec un passé mortifère, symbolisé par le cercueil. Pourtant, dans la toute dernière scène du film, l'image de la famille endeuillée devant le cercueil de l'enfant mort le ramène à la réalité. Tout à coup, le temps s'immobilise, comme pour donner à Benoît l'occasion de saisir le sens et la portée de ce qu'il voit. Du dehors, à travers la fenêtre, Benoît prend conscience d'un monde qui se meurt. Jusque-là, dans les autres scènes du film où l'on regardait au travers d'une fenêtre, cela se faisait du dedans vers le dehors, un dehors familier. Benoît, lui, porte un regard extérieur et comme étranger sur le dedans de ce monde en train de disparaître. Il a « surmonté la peur face à sa propre conscience [et] gagné la bataille de l'existence. L'espoir, comme toujours, surgit au fond du désespoir dans "ce voyage au bout de la misère"³⁴ ». La fin

³⁴ Mario Patry, « Un paquet de notes pour... Jean Cousineau », *Séquences*, n° 187, novembre-décembre 1996, p. 25.

du film engage la jeunesse à imaginer « la suite du monde » en libérant le présent de cette misère.

2.3 La mémoire au présent

Au cinéma, comme dans certaines des œuvres analysées par Micheline Cambron, l'image de la réalité canadienne-française est de l'ordre de la représentation populaire et, comme elle-même l'a constaté, le temps semble au premier abord figé parce que toute possibilité de dépassement s'avère impossible. En d'autres termes, l'univers du Canada français a épuisé ses signes et symboles. Selon la représentation qui se dégage de *Mon oncle Antoine*, cet épuisement apparaît dès la fin des années quarante et se poursuit jusque dans les années soixante, comme le montre *La vie heureuse de Léopold Z*, tourné en 1963. Bien que plusieurs années les séparent, les personnages d'Antoine et de Léopold se ressemblent, tous les deux étant des figures canadiennes-françaises résignées à leur sort.

Toutefois, si l'on regarde *Mon oncle Antoine* du côté des autres personnages, le temps, ponctué par les pendules, annonce la révolte. Bien que, dans son analyse de *Mon oncle Antoine*, Heinz Weinmann³⁵ décerne à Benoît le monopole de la contestation, il n'est pas le seul. Certes, celui-ci bat « en brèche toutes les autorités parentales, civiles et religieuses qui demandent du "respect", qui étouffent, écrasent, tuent le "petit" »³⁶. Ainsi, dix ans avant le personnage insoumis de Manon du film *Les bons débarras*, que

³⁵ Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois...*, *ouv. cité*, pp.67-88.

³⁶ *Ibid*, p.88.

nous verrons au prochain chapitre, Benoît incarne, le premier, la revanche d'Aurore l'enfant martyr³⁷. S'il ne se laisse ni intimider ni manipuler, d'autres apparaissent aussi comme des objecteurs de conscience.

Étrangement, dans la séquence où Benoît et Maurice affrontent le patron de la mine à coups de balles de neige, on ne voit que le geste de Maurice, Benoît restant caché derrière la balustrade du balcon, on n'aperçoit que sa tête. Ce n'est même pas lui qui, le premier, prend l'initiative, peut-être à cause, comme il l'explique, de son bras dans le plâtre. Pourtant, Maurice lui a suggéré d'utiliser sa main gauche en le traitant gentiment de « maudit niaiseux ». Mais, c'est à lui, que va toute la gratitude de Carmen, le sourire de Benoît, en gros plan, en faisant foi. Et que dire de l'un des badauds – l'un des rares à ne pas se réfugier dans son logis – qui, cigarette au bec, esquisse un sourire à la suite du départ affolé du patron? La révolte sourd également dans le personnage de Jos Poulin qui, tel un coureur des bois, n'est jamais bien là où il est, tandis qu'il cherche un territoire libre de contraintes.

De même, dans le paysage gris de la mine ou blanc de l'hiver, le spectateur attentif peut remarquer les taches de couleur rouge disséminées tout au long du film. Camion de la première séquence, manteaux, chemises à carreaux, tuques et quelques portes peintes en rouge pourraient évoquer le rouge de la colère et de la révolte. Certes, il y a peu de teintes de rouge, mais elles existent comme une tentative pour illustrer une

³⁷ Heinz Weinmann, qui saisit bien l'importance de Benoît à l'égard de toutes les formes d'autorité, attribue cependant la « véritable revanche d'Aurore » à Manon.

autre facette des racines québécoises. En d'autres mots, le film nous dit qu'une résistance couvait au cœur de plusieurs Canadiens français.

On peut également considérer ces deux films comme la critique d'une Révolution tranquille qui se fait sans la classe populaire. Chacun à leur façon, Gilles Carle et Claude Jutra nous rappellent qu'on ne peut comprendre le présent en faisant abstraction du passé et que l'avenir ne peut se faire qu'avec ceux à qui la parole a été confisquée. À cet égard, les deux cinéastes ont littéralement engagé un dialogue avec le Canada français.

Bien que la Révolution tranquille semble en rupture totale avec le Canada français, le cinéma québécois de ces années-là se montre sensible à la continuité entre le passé canadien-français et l'avenir du Québec. Derrière les vastes chantiers entrepris par l'État québécois (« l'âge de béton », écrivait en 1963 Pierre Bourgault³⁸), le Canada français demeure présent dans le cinéma québécois des années soixante, non pas tant sur le mode de la nostalgie – le beau souvenir d'enfance tel qu'interprété par Micheline Cambron à propos des chansons de Beau dompage – que sur celui d'un passé qui hante la mémoire collective, mais dont on ne sait trop quoi faire. Si le temps filmé par Carle et Jutra est celui d'un quotidien sans horizon – et qui n'est pas sans rappeler le « récit de l'immobilité » que met en évidence Micheline Cambron dans les *Belles-sœurs* de Michel Tremblay –, des différences notables apparaissent toutefois. Car, quoique prisonniers de

³⁸ Face aux immenses constructions mises en branle par l'État québécois sous Jean Lesage, Pierre Bourgault, alors chroniqueur à *La Presse magazine* écrit le 16 novembre 1963 (p. 8) un article titré « Des ponts et merveilles » dans lequel il affirme que : « Le Québec est entré dans l'âge du béton, cela est certain [...] Des ponts, des églises, des gratte-ciel en béton. La plus belle matière inventée par l'homme donnera bientôt au Québec l'allure d'un pays construit, humanisé, habité ». Jean-François Nadeau, *Bourgault*, 2007, p. 137.

leur condition, les personnages principaux des deux films ont une véritable conscience spatiale du territoire, l'un urbain, l'autre rural, tandis que les femmes de Tremblay sont enfermées dans la cuisine à coller des timbres. La nuance est importante en ce qu'elle souligne l'appartenance au territoire comme l'un des traits de l'identité culturelle québécoise. En outre, Léopold n'est pas en conflit avec les membres de sa tribu, il est intégré à un univers dont les mécanismes lui échappent. Ce même aspect est aussi présent dans le long métrage de Claude Jutra, mais à la différence de celui de Carle, l'avenir est personnifié, sans pour autant être balisé, par la présence de Benoît. Quoiqu'il en soit, dans les deux films, on ne se complaît pas dans la mauvaise conscience ou la honte, on cherche plutôt à comprendre et à exorciser les démons. On y parle certes d'oppression, mais en dévoilant la mécanique.

Le pacte qui se noue à l'époque entre les réalisateurs et le Québec relève de l'engagement social. En campant l'intrigue dans l'histoire même de la survivance, époque où « la société francophone est vouée à l'immobilisme³⁹ », le cinéma québécois semble s'être engagé dans un rapport au réel qui est différent de celui que Micheline Cambron a mis en évidence dans le cas du récit québécois des années 1967 à 1976. En effet, pour les cinéastes québécois de la même époque, la distance par rapport au passé semble moins nette. Dans son long métrage intitulé *Le chat dans le sac* – dont nous avons parlé brièvement au chapitre précédent et que nous examinerons maintenant plus en détail –, le portrait que Gilles Groulx trace de la jeune génération des années soixante est encore habité et même empoisonné par le passé.

³⁹ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 127.

Bien que Gilles Groulx ait campé l'intrigue de son film au cœur de la problématique identitaire québécoise de la Révolution tranquille – « Je suis Canadien français, donc je me cherche », dit le personnage principal au début du film –, il reconduit le vécu d'hier dans le comportement de son personnage. On pourrait dire ici qu'il s'agit d'une mémoire atavique, celle qui caractérise un « héritage que l'on porte en soi⁴⁰ » plus ou moins consciemment. L'action du film est construite autour de l'échec d'une relation amoureuse entre un jeune Canadien français et une Juive anglophone. On comprend que le personnage principal, Claude, n'a pas les mêmes outils que Barbara pour affirmer son identité. Alors qu'il hésite constamment, son amie, elle, se réalise pleinement⁴¹.

Entre Barbara et Claude, il y a deux visions, deux façons d'être en relation avec le monde qui sont incompatibles, deux solitudes qui se confrontent dans un dialogue de sourds. Barbara est sûre d'elle-même, consciente de son potentiel. Elle n'a pas les mêmes antécédents culturels ni le même bagage historique. Elle est responsable de ses choix. Elle « veut être une intellectuelle », dit-elle au tout début du film, elle étudie à l'École nationale de théâtre. Claude, quant à lui, est le portrait inversé de Barbara : celle-ci se dit qu'« il a peur de la vie ». Le personnage de Claude incarne la figure d'un révolté de salon. Il lit *La révolte noire* de Louis E. Lomax, journaliste afro-américain, *La révolution cubaine* de Claude Julien, rédacteur aux services étrangers du *Monde*, *Les damnés de la terre* de Frantz Fanon, *Plaidoyer contre la censure* de Maurice Garçon,

⁴⁰ Alain Houziaux, *La mémoire pour quoi faire ?*, *ouv. cité*, p. 15.

⁴¹ « L'autre société, a ajouté Fernand Dumont, est créditée d'une vocation au dynamisme [...] ». *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 187. Barbara est la digne représentante de cette société qui n'a pas à s'excuser d'exister.

juriste français du début du siècle. Il « vénère » Jean Vigo, apprend les proverbes du dictionnaire *Larousse*. Ses lectures québécoises se résument à *Parti Pris* et aux quotidiens montréalais *La Presse* et *Le Devoir*, dont certains articles et photos tapissent le mur de son appartement, épinglés à côté d'une image représentant son idéal féminin. Il lit aussi *L'Express*. « En fait, dit-il avec hésitation, en regardant la roue d'un vélo, je cherche une porte de sortie. Je pratique fréquemment le cyclisme. J'aimerais faire de la boxe ». En voix hors champ, on l'entend penser : « Je me suis acheté un vélo italien chez Baggio [que le spectateur ne le verra jamais enfourcher] et puis j'ai déjà un nez de boxeur. Alors, euh... ». Puis, il formule à voix haute, tête baissée : « à la vérité, je suis un peu perdu ». Après un moment de silence, il poursuit : « On croit de moins en moins à [il hésite...] son destin ». « Je voudrais [en voix hors champ, hésitant une nouvelle fois]. Non! Au fond, je ne veux rien ». Vers la fin du film, Claude se retrouve seul à la campagne, à Saint-Charles, lieu de la première défaite des Patriotes contre les troupes britanniques, le 25 novembre 1837. Il tire – dans un geste mémoriel salvateur ou destructeur ? – plusieurs coups de carabine dans le vide. Un peu plus tard, marchant sur un chemin de campagne à la rencontre de Barbara qui vient le voir pour une dernière fois, il se dit, en voix off : « maintenant, je peux commencer à partir de rien ». S'agit-il ici d'un refus de son passé et de son identité canadienne-française ou une façon de se libérer des entraves léguées par le passé ? En fait, cette réflexion représente en quelque sorte l'aboutissement d'une profonde remise en question de la Révolution tranquille et de l'impossibilité de s'y inscrire.

Gilles Groulx, comme ses collègues cinéastes, a mis en scène un sujet incapable de s'épanouir. Pourtant, Claude est un personnage scolarisé, dans la jeune vingtaine, cultivé

et éminemment critique, non seulement à l'égard du passé religieux canadien-français, mais surtout par rapport à la Révolution tranquille, où apparaît une nouvelle intelligentsia, celle des quarante ans bien intégrés au nouveau système qui se met en place. Ses commentaires sont acerbes. Après un entretien avec le journaliste Jean V. Dufresne concernant la possibilité qu'offre le journalisme de communiquer la révolte, Claude est déçu, choqué de l'embourgeoisement de son interlocuteur qui lui parle de compromis et de planification. Il affirme en voix hors champ :

Je le savais. Ça s'appelle le planisme. Ça consiste à mettre de l'argent de côté pendant dix ans pour finir par s'acheter une automobile. Si on vit, nous les jeunes dans un monde idéaliste et belligérant, eux entretiennent des non-sens avec les anges et les démons, tout en attendant des miracles. Au fond, conclut-il, ils s'accommodent du présent. Ils ne préparent en aucune façon les voies de l'avenir. Ils sont bien plus préoccupés de s'assurer le repos de la quarantaine que d'un nouveau dynamisme.

Quand il réalise un reportage dans un aréna où des majorettes et des musiciens de fanfare répètent leur numéro, Claude, atterré, se dit à lui-même : « j'ai vraiment l'impression d'assister à la naissance d'un nouveau folklore de l'aliénation [...] », comme s'il venait nous rappeler qu'entre le documentaire *Les raquetteurs* (1958) et le *Chat dans le sac* (1964), rien n'a vraiment changé. Il n'en accuse pas pour autant les gens du peuple : « Je vois une fois de plus, poursuit-il, que les prédicateurs du système contribuent à maintenir la médiocrité dans une société qu'eux-mêmes n'habitent pas ». Pour Claude, c'est l'histoire d'hier qui se répète sous un nouveau vernis : « Quand je pense à moi, dit-il, je retrouve un sujet voué à l'échec ». *Le chat dans le sac* représente un sujet inachevé, incapable de se libérer dans une « révolution » qui a donné le pouvoir à une nouvelle élite. Le personnage représente le cri d'un des laissés-pour-compte de la modernisation québécoise.

Ainsi, « on peut légitimement reconnaître que Gilles Groulx suggère au spectateur que les changements provoqués par le gouvernement de Jean Lesage, au début des années 1960, n'ont pas toujours répondu aux attentes de la population⁴² ». On peut dire également que Claude porte en lui les nombreux complexes du peuple canadien-français : de la volonté de communiquer sa révolte sans pouvoir y parvenir à son impuissance politique et son repli sur soi. Quant au rapport au passé, qui semble relever dans le film du mal-être canadien-français, de sa « fatigue culturelle », on pourrait voir dans l'épilogue une tentative de dépasser ce rapport mortifère. En effet, c'est à la campagne – symbole du passé où la vie est demeurée somme toute assez simple, avec, comme nous le dit le personnage, « [...] l'impression de vivre à l'écart de tout », au contact de la forêt, d'un champ, d'une rivière (symboles de l'enracinement au territoire) et d'une femme qu'il voit patiner sur la rivière gelée – qu'il recommence à espérer.

Quand on regarde les films des années 1960-1970, il semble que le recours à la mémoire soit encore possible. Le passé se rappelle au présent pour dire qu'il n'a pas complètement disparu et qu'il peut encore inspirer le devenir. Cette conscience de la temporalité sous-entend que, même dans les moments de rupture, comme l'a été la Révolution tranquille, le passé doit être préservé de l'oubli.

On verra dans le chapitre suivant que le cinéma québécois des années quatre-vingts prendra une autre direction que celle dans laquelle s'était engagé le cinéma de la décennie précédente. Apparaîtra en effet une sorte de malaise des origines, un refus du Canada français, ou du moins, l'impossibilité de le dépasser. Cependant, comme pour la

⁴² Paul Beaucage, *ouv. cité*, p. 109.

période que nous venons d'analyser, le cinéma québécois continuera de rappeler que « l'agonie [de la culture canadienne-française] n'[a] épargn[é] que les nantis⁴³ ».

⁴³ Fernand Dumont, *Raisons communes*, *ouv. cité*, p. 94.

CHAPITRE 3

LE MIROIR BRISÉ DE LA MÉMOIRE

*Tout m'avale. [...] Je suis avalée par le fleuve trop grand,
par le ciel trop haut, par les fleurs trop fragiles, par les
papillons trop craintifs, par le visage trop beau de ma
mère.*

Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*

Quand, dans les années soixante et soixante-dix, on a vu les personnages de Léopold et Théo, d'Antoine et de Jos Poulin, les lieux qu'ils habitaient, on a eu l'impression de bien les connaître. Le Canada français n'a pas encore disparu. Dans la mouvance de la Révolution tranquille, montrer la culture populaire canadienne-française semble avoir servi d'argument cinématographique contre une modernisation qui cherchait peut-être à la liquider un peu trop rapidement. Du moins est-ce là l'interprétation que nous en avons tirée : car si les institutions du Canada français étaient dépassées, tout indique que la compréhension du présent était restée fidèle à cette culture populaire dont les cinéastes s'étaient réapproprié les images. Dès la fin des années cinquante, et jusqu'au début des années soixante-dix, ce cinéma « a contribué à l'affirmation de la thématique du pays, de l'enracinement et de la fondation¹ », selon ses propres codes culturels, c'est-à-dire en commençant par rejeter l'image folklorisante, à se défaire d'une figure passiste des Canadiens français, lesquels s'étaient historiquement définis par le regard de l'Autre. Pendant ces années d'ouverture à leur propre culture, les créateurs ont interrogé le présent à partir d'une mémoire encore

¹ Michèle Garneau, « Du pays rêvé au Québec prêt-à-porter », *24 Images*, n° 52, novembre/décembre, 1990, p. 32.

vivante. Perçu comme une période historique à dépasser, le passé revisité ne relève pas pour autant d'une mémoire honteuse. Pour la plupart des cinéastes pionniers du direct, l'exigence identitaire relevait d'une réconciliation avec soi-même. Le présent prenait la forme d'une revanche sur l'histoire et le passé légitimait la « suite du monde ».

Or, à la différence de ceux qui faisaient du cinéma un levier d'émancipation nationale, où « les problèmes individuels devenaient l'affaire de tout un peuple² », les cinéastes des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix vont se tourner vers la vie privée des pauvres gens et de leurs rapports affectifs marqués par la passion et la violence. C'est le cas des deux longs métrages de fiction réalisés par Francis Mankiewicz, *Les bons débarras* (1980) et *Les beaux souvenirs* (1981) ; de celui de Micheline Lanctôt, *Sonatine* (1984) ; de *Léolo* (1992) de Jean-Claude Lauzon ; de *Requiem pour un beau sans-cœur* (1992) de Robert Morin ou du film *Le confessionnal* (1995) de Robert Lepage. Ces films ressemblent pourtant à ceux de la période précédente : ils sont comme eux tournés dans des décors réels, les personnages proviennent toujours de la classe populaire et ils sont des marginaux, des incompris, des exilés de l'intérieur. Toutefois, en un contraste saisissant avec la période précédente, l'indignation, autrefois contenue, est pleinement assumée, entièrement dévoilée, révélant le passage d'un état à un autre.

Par ailleurs, avec la naissance de l'industrie cinématographique québécoise, la production de films grand public prend le dessus sur le cinéma d'auteur. En fait, du début des années quatre-vingt à aujourd'hui, les organismes subventionnaires facilitent le tournage de films plus commerciaux, négligeant le cinéma d'auteur et sa façon de

² *Ibid.*, p. 33.

faire. Durant ces mêmes années, la relation entre le cinéma et la télévision (*Le matou*, 1985, et *Les tisserands du pouvoir*, 1988, ont aussi été des séries télévisées) devient plus étroite. Or, le média cinéma, qui permet entre autres les plans larges, n'a pas les mêmes caractéristiques que la télévision, qui, elle, favorise le gros plan. C'est ce genre de contraintes télévisuelles qui va dorénavant s'imposer au cinéma, le but visé étant de rejoindre un maximum de spectateurs.

Répondant à une logique mercantile, l'industrie cinématographique québécoise va chercher à conquérir une place sur le marché international. L'heure sera à la visibilité et à la rentabilité. Ce contexte, où le succès au box-office prime sur la valeur des films, va contribuer à marginaliser le cinéma d'auteur au profit d'un mode de production qui s'inspire davantage du modèle de l'industrie cinématographique hollywoodienne. Il en ressort un cinéma de compromis où la loi du marché décide ce qui sera ou non produit et diffusé en salle :

Le cinéma québécois des années 80, c'est un cheval dessiné par un comité, dirait Prévert [...]. C'est un cinéma de compromis, de consensus, un cinéma poseur qui met la volonté de plaire ou d'arriver (culturellement, financièrement, individuellement, professionnellement, politiquement) au-dessus de l'œuvre et de la substance. Il est l'aboutissement d'une politique cinématographique nationale aberrante et sans vision qui, victime de sa position géographique, prend le pire modèle, celui des Américains, et l'instaure de force dans une industrie à peine structurée qui n'arrivera jamais à s'en accommoder, faute d'un marché domestique suffisant³.

³ Micheline Lanctôt, « Nenni, vous n'y êtes point M'y voilà donc ? Pas encore », *Imaginaires du cinéma québécois, Revue belge du cinéma, ouv. cité*, p. 29. Micheline Lanctôt a connu un premier revers avec son film *Sonatine* : Lion d'argent au Festival international du film de Venise, Prix Génie (Académie canadienne du cinéma et de la télévision) de la meilleure réalisation, son long métrage a été boudé par les salles du Québec. Ce que la réalisatrice a subi, d'autres avant elle l'avaient connu. L'histoire, sans doute la plus célèbre, est celle de Claude Jutra qui, après *Kamouraska* (1973), n'a plus tourné au Québec jusqu'en 1983. Aucun organisme québécois ne voulait financer ses films. Ce qui est arrivé à Jutra s'est aussi produit pour Gilles

Il faut également mentionner que ce contexte va permettre l'éclosion de plusieurs genres cinématographiques. Le cinéma québécois se diversifie : comédies, longs métrages tirés de romans, films pour enfants, docu-fiction⁴, etc. Toutefois, peu importe le genre, certains films innovent alors que d'autres véhiculent de vieux clichés ressassés. En fait, la marchandisation de l'objet culturel ouvre la porte au pire comme au meilleur, pour autant que la rentabilité du produit soit assurée. De plus en plus à la remorque de cette logique marchande, le cinéma québécois – contrairement à celui de la période précédente – contribue, jusqu'à un certain point, à l'américanisation de la société québécoise⁵.

Cette conception du cinéma, qui module la production cinématographique sur les recettes, se développe dans un contexte où l'engagement social et politique connaît son pire revers depuis le début de la Révolution tranquille. L'imaginaire des cinéastes est marqué par le défaitisme qui a suivi les résultats du référendum de 1980. Pourtant, les réalisateurs ne ruminent pas la défaite du projet indépendantiste, ils refoulent plutôt l'échec politique dans une forme de repli de la conscience individuelle. Un des rares documents cinématographiques⁶ sur le référendum, *Le confort et l'indifférence* (1982) de

Carle, Gilles Groulx et Pierre Falardeau, qui, tous, ont connu des difficultés quant au financement de certains de leurs films.

⁴ Le documentaire répond dorénavant aux mêmes critères de séduction que le cinéma de fiction. On ajoute des vedettes, une tension dramatique, une posture personnelle plutôt qu'analytique ou critique, des gadgets et des effets spéciaux pour que le compte rendu de la réalité devienne spectacle. Yves Lever, « Les mélanges documentaire-fiction : un point de vue critique », *Le Cinéma québécois des années 80, ouv. cité*, p. 62-63.

⁵ Michel Brûlé, « Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise », *Sociologie et sociétés*, vol. 8, n° 1, avril 1976, p. 25-41 [<http://id.erudit.org/iderudit/001110ar>].

⁶ Le film est tellement connu et reconnu par le milieu du cinéma et les intellectuels québécois qu'il est souvent présenté comme l'unique document cinématographique sur la question

Denys Arcand, oppose les déclarations et les stratégies du camp fédéraliste à celles du camp souverainiste. En interprétant la campagne référendaire à partir du *Prince* de Machiavel, le réalisateur souligne que le rêve du réformateur était dès le départ voué à l'échec. « Gouverner, conseillait Machiavel dès le XVI^e siècle, c'est mettre [les] sujets hors d'état de nuire ou même d'y penser. Ce qui s'obtient soit en leur ôtant les moyens de le faire, soit en leur donnant un tel bien-être qu'ils ne souhaitent pas un autre sort⁷ ». Le constat d'Arcand renvoie à l'impossibilité d'être, suggère que le revers historique est irrévocable en vertu d'un verdict populaire qui, pour l'heure, semble sans appel⁸. Le regard qu'il porte sur le peuple québécois dans la deuxième partie du film, où l'on voit le confort engendrer l'indifférence, est impitoyable, comme si les Québécois avaient vendu leur âme au rêve américain.

Ce non-avènement politique du Québec aura des conséquences sur la conscience cinématographique. La tendance sera au repliement sur soi. C'est à partir de leur territoire intérieur que les personnages filmiques tenteront de se bricoler un petit bonheur à la pièce⁹. Le pessimisme baigne dans l'atmosphère d'un vide identitaire où il est davantage question de suicide (*Sonatine*, *Au clair de la lune*, *Les beaux souvenirs*), de folie (*Léolo*), de quête du père (*Un zoo, la nuit*) ou de la mère (*Les bons débarras*, *Les portes tournantes*). Pourtant, les thèmes et les lieux de la fiction cinématographique

référendaire. Or, il en existe un second : *Le choix d'un peuple* d'Hugues Mignault, réalisé en 1985.

⁷ La citation du *Prince* de Machiavel est tirée du film de Denys Arcand.

⁸ La déception du cinéaste est si profonde qu'il abandonne toute réalisation à connotation politique. « Le soir du référendum, dit-il, il n'existait plus à mes yeux de lutte collective ». Il ajoute un peu plus loin : « ... j'ai compris que de mon vivant, la situation ne changerait pas... Ce qui fait qu'aujourd'hui, le sort de la nation québécoise, c'est le dernier de mes soucis ». Entretien avec Denys Arcand, *24 Images*, n^{os} 44-45, automne 1989, p. 50.

⁹ Il y a bien sûr des exceptions, dont Pierre Falardeau, qui demeure un des réalisateurs les plus constants dans son engagement politique.

demeurent sensiblement les mêmes que ceux d'avant. Ce sont les thèmes du monde de l'enfance ou de la jeunesse, de la famille urbaine ou rurale, de la mort ou du rapport des vivants à la mort qui sont exposés sur grand écran. Le propos demeure habituellement centré sur la vie quotidienne des petites gens, des laissés-pour-compte ou des gagne-petit. La caractéristique commune de ces films est celle de la déchirure que vivent les personnages, et dont seulement un petit nombre parvient à guérir. Dans une perspective plus sociologique, les films témoignent d'un refus du progrès moderne et de ses conséquences, dans un esprit qui ressemble à ce que Jean-Jacques Simard a écrit à propos des Amérindiens :

Je ne crois pas au "Progrès", si on entend par là que l'Humanité ait « avancé » sans cesse depuis 1 000 000 ans, donc que le présent soit le meilleur des mondes en attendant encore mieux. Techniquement, matériellement ce n'est pas faux. Moralement, ou en bonheur, c'est une autre affaire¹⁰.

Dans une analyse du film *Kalamazoo* (1986) d'André Forcier, Denis Bellemare¹¹, qui s'appuie sur l'ouvrage de Fernand Dumont *Le sort de la culture*, affirme que le mouvement de fond qui traverse la société québécoise est celui de la mélancolie. Ce qui se serait joué dans les années quatre-vingt, c'est la répétition du traumatisme originaire, celui de notre abandon par la mère patrie¹². Alors que l'échec référendaire incite à renouer avec un nationalisme défensif, le sujet politique aménage son destin dans une nouvelle position de repli. Dans ce contexte de traumatisme collectif, la posture du sujet

¹⁰ Jean-Jacques Simard, *La réduction. L'autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, 2003, p. 17.

¹¹ Denis Bellemare, « Genre et abandon : l'exemple de *Kalamazoo* », *Le Cinéma québécois des années 80*, *ouv. cité*, p. 120-132.

¹² « Une rupture est très tôt intervenue dans la projection du rêve européen [construire à l'aide des missionnaires une société nouvelle] sur la Nouvelle-France. De sorte que l'origine nous apparaît moins comme un commencement que comme un avortement ». Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 55.

cinématographique se révèle d'une extrême fragilité. Par personnages interposés, les films montrent l'impossibilité de se donner un avenir. Aussi, c'est à cette époque que le temps se trouve à être figé dans un présent dont la compréhension débouche soit sur le rejet (que nous verrons avec le film *Les bons débarras*), soit sur la folie (l'objet du film *Léolo*). Du moins est-ce là le constat que l'on peut tirer des figures d'adolescent qui sont au centre de ces deux films.

3.1 *Les bons débarras* : à cœur perdu¹³

Réalisé à partir d'un scénario de Réjean Ducharme, le film *Les bons débarras* invite le spectateur à percer le mystère d'une réalité familiale dysfonctionnelle au fond de l'arrière-pays. Par un zoom avant, la caméra s'approche lentement d'un village perché dans les montagnes des Laurentides, loin de la fureur des villes, des autoroutes, de l'achalandage marchand ou touristique. S'amorçant comme une belle histoire renouvelée des pays d'en-haut – dans laquelle on pourrait croire au premier abord qu'« il était une fois des gens heureux ¹⁴ » –, le récit fait surgir le drame dès le premier virage qui conduit un véhicule de police vers une bicoque construite dans le bois. Sirènes

¹³ Dans l'histoire de la scénarisation et de la réalisation du film, le premier titre proposé a été *À cœur perdu*. Selon Francis Mankiewicz, il fallait éviter de projeter une image trop négative, ce premier choix a donc été rejeté pour adopter *Les bons débarras*, qui, ajoute-t-il, « prend toute sa signification quand on a vu le film ». Entrevue avec Francis Mankiewicz, *Séquences*, n°100, avril 1980, p. 13.

¹⁴ Les paroles appartiennent au thème musical principal du film *Les Plouffe* (1981) de Gilles Carle.

tonitruantes, un policier, comme un prince charmant¹⁵, vient sauver Cendrillon (Michelle) de son dur labeur quotidien. Son arrivée déclenche spontanément la colère de Manon, la fille de Michelle, qui, de son côté, sourit devant l'extravagance du geste. « Tu vas encore passer la nuit, pis j'vais rester avec l'autre mongol », vocifère Manon à la vue du policier. Ce à quoi la mère répond en montrant une main prête à frapper : « Si tu veux en manger une autre, j'ai ça dans main ». Dans ces premières minutes, l'échange a de quoi surprendre par la violence du ton. Le spectateur peut dès lors anticiper le drame explicitement annoncé dans la relation mère/fille. L'histoire débute ainsi sans aucun antécédent explicatif permettant de comprendre la raison de ce déchaînement verbal. L'échange suivant en rajoute même un peu plus : « Grouille la mère, grouille », renchérit Manon alors que Michelle, qui a rejoint le policier, vient d'accepter le rendez-vous proposé par son amoureux.

C'est le rapport cruel et destructeur entre les personnages qui compose le récit du film. Manon vit avec sa mère et son oncle Ti-Guy, un simple d'esprit qu'elle baptise le « mongol ». Répétée à plusieurs reprises, l'insulte ne peut que renforcer sa marginalité et son exclusion. Manon tente d'abord par la flatterie de convaincre sa mère qu'elles vivraient mieux, seraient plus heureuses sans la présence de son oncle, au point de proposer carrément de s'en débarrasser : « t'es pas tannée d'avoir soin des malades ? », lui demande-t-elle sans gêne. Visiblement incapable de convaincre sa mère de laisser son frère, elle tente de le dominer comme le ferait un maître vis-à-vis de son chien : « Ti-Guy, ici... Ici, Ti-Guy... j't'avertis, ici... – [et la menace] – Tu vas payer pour ».

¹⁵ L'analogie au prince charmant a été évoquée par Marie-Claude Loiselle, « Une fleur dans l'asphalte, pas écrapoutissable... », *24 Images*, vol. 70, décembre 1993-janvier 1994, p. 20.

Les larmes aux yeux et bouillant de colère, elle fait une dernière tentative : « Reviens ici tout de suite ». Elle souhaite le voir disparaître et s'y acharne sans retenue : « Si i peut se paqueter comme i faut, dit-elle à sa mère, si i peut frapper le bon poteau, si i peut se péter la fiole à mon goût, moi, j'commence à être écœurée des mongols ». Michelle est la sœur de Ti-Guy. Elle éprouve pour son frère un attachement sans borne. Elle le protège et lui porte secours dans ses frasques éthyliques. Depuis qu'il a contracté une méningite en bas âge, l'homme est complètement démuni et dépendant de sa sœur. Sa seule activité en dehors de ses quelques heures de travail quotidien à bûcher du bois et à le livrer, c'est la beuverie. Il boit tous les soirs à s'en rendre malade. Michelle se conduit comme une mère à l'égard de l'adulte resté enfant, et comme une enfant à l'égard de sa fille qui parle et agit comme un adulte. Tout juste avant son rendez-vous avec le policier, Maurice, qui est son amant, la réaction de Michelle face au mécontentement de sa fille ne laisse planer aucun doute sur son absence d'autorité : « Tu ramasses pas tes traîneries ? », lance Manon à sa mère. Michelle s'exécute. « Si t'es pas revenue à minuit, je barre la porte ». « Oui, boss », réplique la mère. « As-tu lavé ton cerne autour du bain ? » « Oui, boss », répète-elle d'une voix blasée.

Dans sa relation avec sa mère, Manon est excessive. Comme chez n'importe quel enfant, ses paroles peuvent être aussi dures et méchantes qu'empreintes de débordement amoureux. À un autre « oui, boss » à la fois fatigué et chaleureux, énoncé comme un mot d'amour, Manon embrasse plusieurs fois la main de sa mère. Un peu plus tard, dans la même séquence :

Maman ? Maman, j't'aime. Maman, j't'aime tout le temps, tout le temps... même quand j'en ai pas l'air. Je te trouve fine, belle. J't'aime assez des fois que j'rève qu'on fait naufrage. On se retrouve toutes les deux, toutes seules, comme sur une île déserte. Loin, loin. T'aimerais pas ça ?

Cette confiance affectueuse, tendre, conduit sa mère à lui fait part à son tour d'un secret : elle est enceinte et heureuse de l'être. La riposte de Manon est cinglante : « Écœure-moi pas. Un petit ? Un petit quoi ? Un petit Maurice, une petite police ? Après tout ce que je viens de te dire. Écœure-moi pas ». L'amour de Manon est si possessif et intransigeant qu'elle propose à sa mère de l'enlever, de la sortir de son trou, de la cacher, de s'en occuper et, pour ce faire, de voler s'il le faut. Plus tard, pendant que Michelle se prépare pour conduire sa fille à l'école contre son gré, Manon lui fait la morale et lui assène au passage quelques reproches. Sur la route, dans le vieux camion de la famille Desroches, elle rêve tout haut et sur le ton de la connivence, elle lui propose :

T'aimerais pas ça toi ? Un beau char sport... On sortirait ensemble, toutes les deux. On ferait nos fraîche. On passerait à cent mille à l'heure, pis on aurait un accident. Un gros. On perdrait beaucoup de sang. Ton sang se mélangerait avec le mien, dans l'asphalte. Pis y pousserait une fleur, dans l'asphalte. Pas arrachable, pas cassable, pas érapoutissable. T'aimerais pas ça toi ?

Manon joue sa place avec tous les moyens dont elle dispose : la provocation (« J'aime mieux être baveuse qu'être plate ») ; la culpabilité (« Si tu m'aimais, tu m'enverrais pas à l'école ») ; le remords (« j'suis pas une ben bonne petite fille, hein ? M'aimes-tu pareil ? ») ; l'apitoiement et la compassion (dans une scène où la mère excédée par le comportement de sa fille fond en larmes, Manon rétorque : « Pleure pas maman, pleure pas... Arrête maman, je te ferai plus jamais de peine ») ; et enfin le mensonge, terrible, spontanément proféré à la suite d'une ixième altercation avec sa mère. À mots couverts, Manon accuse Maurice, l'amant de Michelle, du pire péché qu'un homme puisse commettre à l'égard d'un enfant... La réaction de Michelle est immédiate : elle renvoie

à grands coups de pelle et de cris un homme innocent qui fuit, sans comprendre ce qui vient de lui arriver. Dans une autre séquence, alors qu'elle est chargée par sa mère de ramener son oncle à l'aréna, Manon accule Ti-Guy au suicide après l'avoir accablé de son mépris : « pourquoi tu t'en vas pas ? T'as peur ? T'as la chienne, hein ? T'es brave juste quand t'es saoul... Va-t-en. Va-t-en maudit chien, tu m'écœures ». Parti au volant de sa camionnette, Ti-Guy se tue sur la route. De son côté, Manon dira à sa mère qu'elle ne l'a pas trouvé à l'aréna, qu'il était déjà parti. Plus tard, quand Maurice téléphone durant la nuit pour annoncer le terrible accident de Ti-Guy, Manon ne réveille pas sa mère endormie et répond à son interlocuteur que celle-ci ne veut plus lui adresser la parole. Tout en laissant le combiné décroché, elle s'en retourne auprès de sa mère. Désormais délivrée de Ti-Guy et de Maurice, plus rien ne viendra troubler l'exclusivité tant désirée depuis le début de l'histoire. Le titre du film trouve ici une première signification. Manon s'est débarrassée des obstacles, des deux hommes qui l'empêchent de vivre seule avec sa mère. Bons débarras !

Comme on l'apprend de la bouche de Michelle, cet univers désarticulé s'inscrit dans une misère atavique, pratiquement héréditaire : « Tout ce que mon père m'a laissé moi, c'est une charrue à neige pis une maison à moitié finie pis à moitié payée. Pis la Caisse populaire se retient à deux mains pour pas me saisir ». Michelle a repris le commerce du bois de chauffage de son père, matière qu'elle vend à ceux qui ont les moyens de payer sans se salir les mains. Ce qui est le cas non pas des habitants du village, tous contraints, plus ou moins, de se débrouiller avec le strict nécessaire, mais celui des petits bourgeois qui font de la campagne leur lieu de villégiature. C'est ainsi que le spectateur fait la rencontre de Madame Viau-Vachon : elle habite seule dans sa

demeure, véritable château de verre qui fait contraste avec la misérable bicoque où vivent les membres de la famille Desroches, entassés les uns sur les autres. Du haut de son statut social, elle règne tel un seigneur sur son domaine¹⁶. Grandeur d'âme oblige, elle daigne accorder à ses vassaux quelques rafraîchissements dans le confort de son foyer. Durant ces brèves rencontres, la distance entre les classes sociales est saisissante. La communication qui se chargerait de rapprocher les êtres est impossible. La bourgeoise Viau-Vachon échange des banalités avec Michelle ou Manon. Avec Ti-Guy, la conversation est exclue, tout rapport étant réduit au contact visuel. La première fois que Ti-Guy l'a rencontrée, il ne l'a pas lâchée des yeux, la suivant du regard, l'imitant quand elle portait le verre à ses lèvres. Dans une séquence, il l'observe à travers la fenêtre de sa piscine intérieure. La vitre qui sépare deux mondes, symbole de l'obstacle impossible à franchir, fait monter d'un cran le sentiment de sa solitude et de son exclusion. À ce moment, la division des classes sociales atteint son paroxysme. Avant son suicide, il revoit la scène de la piscine où, contre toute vraisemblance, la femme lui sourit et l'invite à s'approcher d'un geste de la main. C'est cette image que Ti-Guy, au moment où il se donne la mort, voit apparaître dans le pare-brise de la camionnette, qu'il fracasse à coups de hache afin d'aller la rejoindre.

Chacun est fatalement resté dans son rang : d'un côté, la misère qui s'extériorise dans la parlure populaire, les hardes, la gêne et la déficience ; de l'autre, l'apparat fièrement affiché dans le geste altier, le vocabulaire précis et le choix musical (du

¹⁶ « Mme Viau-Vachon représente ironiquement la châtelaine de Val-des-Vals (ce que souligne la répétition onomastique du double V) ». Stéphane Cuiერი, « "Les bons débarras", une tragédie sous les haillons du réalisme social », *Séquences*, n° 239, septembre-octobre 2005, p. 29.

classique) de la Viau-Vachon. Elle est polie avec sa main-d'œuvre, mais condescendante, sans empathie ni sollicitude à l'égard de ceux qui vivent dans le besoin. Elle se montre par exemple sans pitié avec Ti-Guy, dont le comportement l'effraie. Alors qu'il lui rapportait le collier du chien que Manon avait volé, sa fascination pour la belle dame l'a empêché de frapper à la porte-fenêtre où il l'aperçoit nageant dans sa piscine. Il se réfugie derrière un muret au bord de l'eau. Quelques séquences plus tard, le spectateur retrouve Ti-Guy ivre-mort, allongé sur la pelouse du jardin, sans défense. Il fait nuit. Quand Madame Viau-Vachon l'aperçoit, elle lui demande ce qu'il fait là. Pour lui rendre le collier qu'il tient toujours entre ses doigts, il se lève, s'approche de son interlocutrice et, d'une voix pâteuse, on l'entend dire un « Madame », mâchonné à quelques reprises. Il chancelle jusqu'à elle, qui court se réfugier dans sa maison. Dans la séquence suivante, on voit Michelle répondre au téléphone. C'est la Viau-Vachon qui lui annonce son intention de dénoncer son frère auprès des forces de l'ordre. « La police, mais pourquoi la police ? », répond Michelle qui enchaîne : « i' est pas méchant, c'est comme un enfant ». Mais Michelle échoue à la convaincre. Sans aucune colère, elle finit par accepter telle une fatalité la décision de Madame Viau-Vachon. Le caractère de Manon est aux antipodes de celui de sa mère. Le luxe ostentatoire et le snobisme de la Viau-Vachon la révoltent. Elle est la seule à les ressentir comme une insulte : « la grosse amour, la grosse musique, la grosse peinture, la grosse lecture. Sont gras durs, ça pas d'allure ». Dans le contraste des deux modes de vie, le personnage de Madame Viau-Vachon incarne l'image d'une société moderne embourgeoisée et insensible à cette « race de monde », tous des bons à rien nés pour un petit pain et dont il faudrait débarrasser le paysage quand ils ne sont pas là pour servir. Là est le second sens qu'on peut tirer du titre du film. Bon débarras !

3.1.1 Un passé occulte

Les thèmes des blessures inguérissables, de l'enfance et du rejet du monde des adultes sont récurrents dans les romans de Réjean Ducharme, qui, avant l'écriture du scénario des *Bons débarras*, avait signé *L'Avalée des avalées* (1966), *Le nez qui voque* (1967) et *L'océantume* (1968). Chez Francis Mankiewicz, le réalisateur des *Bons débarras*, on note un intérêt marqué pour les êtres souffrants. Dans son premier long métrage, *Le temps d'une chasse* (1972)¹⁷, un enfant assiste à une partie de chasse qui implique trois chasseurs, dont l'un, qui est son père, trouvera la mort vers la fin du film. C'est après avoir vu ce premier film que Réjean Ducharme songera à Mankiewicz pour la réalisation du scénario des *Bons débarras*¹⁸. Vu au premier degré, ce film offre un portrait misérabiliste d'un milieu où les gens n'ont aucun moyen de guérir de leur blessure ou d'échapper à leur condition sociale. En fait, le réalisme cru dont le film fait preuve – cruel, même pour ceux qui sont plongés dans cette situation depuis l'enfance – démontre que cette « race de monde » affronte les difficultés avec leur cœur, et que

¹⁷ Le film présente des personnages en quête d'identité autour du rituel de la chasse. La partie de chasse met en scène trois mâles qui cherchent désespérément – à défaut de rencontrer l'animal à tuer – à montrer qu'ils sont des hommes. Un enfant assiste à la dérive qui les conduira, par accident ou par stupidité, à tuer l'un d'entre eux. « Même si mon portrait a pu paraître dur ou cruel, j'avais de la sympathie pour tous les personnages, je ne les méprisais pas. J'ai voulu montrer des êtres qui souffraient parce qu'ils n'arrivaient pas à être eux-mêmes ». Propos de Francis Mankiewicz recueillis par Nathalie Petrowski, « Le tendre cinéma de Mankiewicz », *L'actualité*, vol. 7, n° 1, janvier 1982, p. 38.

¹⁸ Selon Mankiewicz, Ducharme a songé à lui après avoir vu son film et il « s'était dit qu'avec ce scénario, il trouverait peut-être un partenaire, un répondant, en un mot, quelqu'un qui pourrait s'identifier à son sujet. Réjean a fait quelques corrections qui, pour moi, ont été tout à fait bénéfiques pour le scénario. Et nous nous sommes rencontrés... Nous avons passé plusieurs jours à travailler ensemble ». Entrevue avec Francis Mankiewicz, *ouv. cité*, p. 14. Cette première rencontre entre le scénariste et le réalisateur a donné lieu à une seconde collaboration pour la réalisation du film *Les beaux souvenirs*, en 1981.

celui-ci inspire l'action¹⁹. La démarche de chacun se résume à être heureux, à rechercher la plénitude, le bonheur. Pour Manon, le personnage principal du film, cette quête se négocie sans compromis. Ce qui, nous le verrons plus loin, mettra paradoxalement son bonheur en danger et mènera à une souffrance plus grande encore. Pour Ti-Guy, l'impossibilité de toucher, même du bout des doigts, l'objet de son désir autrement que dans l'imaginaire, le conduira à sa perte. Plus terre à terre et plus maternelle, Michelle trouve du réconfort à s'occuper des autres. Avec la révélation de sa grossesse, elle dit à son amant : « Je suis pas contente, je suis heureuse ». Maurice, contrarié, lui suggère d'avorter. Devant le refus de Michelle, il l'accuse d'avoir manigancé le coup derrière son dos, à ses dépens, de façon calculée. Dans une dernière tentative pour la convaincre de se débarrasser d'une responsabilité dont il n'a cure, il insiste : « T'es pas sérieuse ? Penses-y deux minutes là. Trois, quatre ans encore, pis tu vas être libre. Manon va pouvoir se débrouiller, pis Ti-Guy ? Tu peux pu le porter longtemps sur ton dos. Ça l'aide pas ». À quoi Michelle répond : « C'est ça être libre ? C'est un drôle de party. Y a pas grand invités ». Au fond, tous les personnages manquent d'amour. Il n'est jamais suffisant pour Manon, qui exige de sa mère l'exclusivité de son affection. Il est exclu pour Ti-Guy, alors que, pour Michelle, il se réalise dans le lien maternel et fraternel. Son amant, Maurice, passe au second plan.

Le drame qui nous est raconté dans *Les Bons Débarras* se décline exclusivement au présent : en effet, le film donne fort peu d'indications sur les motifs qui ont amené les

¹⁹ Contrairement au personnage de Madame Viau-Vachon qui, en conversation téléphonique avec son ex-amant, incarne froideur et détachement sentimental.

cœurs blessés à se perdre dans un rapport d'amour/haine²⁰. Et s'ils courent tous après le même idéal, les moyens pour y arriver diffèrent. Paradoxalement, le même idéal les éloigne les uns des autres. L'explication de cette incommunicabilité réside dans l'histoire à la fois personnelle et familiale de chacun, une histoire parsemée de secrets qui soulève plus de questions qu'elle n'apporte de réponses.

Il y a d'abord le secret entourant la conception de Manon. Qui est le père? À sa mère, elle demande qui elle fréquentait à cette époque : « Avec qui tu sortais quand tu m'as eue ? » « Je sortais pas, répond Michelle, je prenais soin de ta grand-mère ». Le père pourrait-il être son oncle ? L'attachement entre Manon et Ti-Guy peut suggérer l'inceste, une réalité souvent suggérée dans l'œuvre de Réjean Ducharme, où les relations entre les personnages masculins et féminins sont souvent entourées de mystère²¹. Quand Ti-Guy, par exemple, fouille dans le portefeuille de Michelle, il découvre quatre photos prises dans une cabine photographique. Il les déchire violemment, rageusement, comme si ce temps rappelait à sa mémoire un sentiment éteint ou malheureux (une frustration ?) dont il ne veut pas rappeler le souvenir. Plus tard, c'est au tour de Michelle de trouver dans la chambre de Ti-Guy une photographie enfouie sous les couvertures de son lit. La photo représente Michelle. Elle est insérée dans un encadrement double en forme d'étui où la seconde photographie est

²⁰ Dans le film, il y a vingt-cinq occurrences linguistiques relatives à l'amour et quatre sur le thème de l'écœurement. Sylvie Brassard, *Les bons débarras : analyse filmique*, mémoire de maîtrise présentée au département d'Études littéraires de l'UQAM, 1987, p. 40-42. En ce qui concerne les insultes qui tournent autour des termes mongol, malade, police ou plate, l'étude ne précise pas le nombre d'occurrences, mais même sans cette donnée, l'auteur signale que le système de la parole est axé sur un lien sémantique de possession et de rejet.

²¹ Voir l'analyse de Renée Leduc-Park, « Les romans » (dossier Réjean Ducharme), *Québec français*, n° 52, décembre 1983, p. 40-42.

manifestement absente. Celle-ci représentait-elle le frère ? Est-il possible qu'il l'ait déchirée ?

Quoi qu'il en soit, le silence entourant la paternité ne sera pas élucidé et Manon ne cherchera pas plus loin. À Gaétan (un ancien amant de sa mère, avant Maurice, et le seul homme avec qui Manon partage une joyeuse complicité) qui lui demande, après s'être informé de sa mère : « Pis ton père ? », Manon répond : « on n'a pas besoin de ça nous autres ». Dans cette séquence, l'inceste est sous-entendu. Logiquement, on peut penser que la question aurait dû porter sur Ti-Guy plutôt que sur le père. La question est d'autant plus étrange que Gaétan, qui a côtoyé de près la famille Desroches et qui connaît tout le monde, jusqu'au chien Princesse, ne peut ignorer ni la présence de Ti-Guy, ni l'absence du père. La suite de l'échange est également intéressante. À la réponse de Manon, Gaétan réplique : « Ouais ! On a pu les opérations du Saint-Esprit qu'on avait ». De plus, dans le mystère entourant le père de Manon, que signifie exactement « prendre soin de sa mère » ? Où était le père de Michelle, qui lui a légué la vieille cabane où la famille Desroches habite ? Vivait-il en dehors du foyer familial, ou était-il simplement un parent irresponsable, un mari indigne ? Le père de Michelle peut-il être aussi le père de Manon ? Si le père a été absent, Michelle travaillait-elle pour assurer le revenu familial ? Selon ce qu'elle raconte, elle n'a pas fréquenté longtemps l'école, peut-être même n'y a-t-elle jamais mis les pieds. À quoi alors pouvait-elle occuper ses journées ? Quel est le drame qui entoure l'attachement profond de Michelle à Ti-Guy et qui, inversement, dénature le rapport à sa fille ? Autre mystère entourant cette fois l'enfance de Manon : pourquoi Michelle est-elle sur la défensive, incapable de répondre ou de parler à Manon, incapable même de tendresse manifeste dans le geste ou le

regard? Michelle n'embrasse jamais sa fille, ne l'enlace pas non plus, s'adresse rarement à elle avec gentillesse, sauf à deux reprises. La première concerne la scène de la baignoire, où Manon savonne le dos de sa mère. L'autre séquence est celle où, inquiète pour sa fille, Michelle l'attend pendant que Ti-Guy pleure comme un enfant en songeant peut-être à Manon, qu'il a abandonnée sur la route (le fait est qu'après avoir frôlé un accident mortel, Manon avait hurlé à Ti-Guy de la laisser au bord de la route. Il est revenu seul au volant de la camionnette, alors qu'elle est rentrée à pied). Cherchant à consoler Ti-Guy, Michelle dit : « Aie pas peur, a va revenir ». Car il est tard, la nuit est tombée, et Manon n'est pas toujours pas revenue à la maison. À son retour, Michelle, en bonne mère contente de voir qu'il n'est rien arrivé de fâcheux à sa fille, lui prépare un bon bain chaud. Hormis ces deux séquences, Michelle est plutôt discrète, voire embarrassée lorsqu'il s'agit d'exprimer ses émotions. Quand, par exemple, Manon lui fait une de ses grandes déclarations d'amour, Michelle répond : « J'suis toute mêlée ». Cette gêne ne traduit-elle pas un trait culturel canadien-français? Au Québec, on exprime souvent ses sentiments par des litotes ou d'autres formes d'euphémisme : un « j't'haïs pas » pour dire « je t'aime. Dans le film, on entend un « je suis pas une ben, ben bonne fille », un « Qu'est-ce que je t'ai faite pour que tu me haïsses de même ? » ou encore, « un j't'aime à mort ». Dans ces expressions, le sentiment d'amour est associé à la peur du rejet, comme une incapacité à s'affirmer et à se faire accepter. L'absence du père est un thème récurrent de la cinématographie québécoise, comme celui de la faiblesse ou de la mollesse des figures masculines. Dans l'imaginaire québécois, la figure du simple d'esprit est largement exploitée. Elle renforce le sentiment de la fragilité humaine tout en permettant à la compassion pour autrui de s'exprimer sans l'usage de la parole. Dans *Les bons débarras*, c'est Michelle qui trime le plus fort. Elle

bûche le bois, gagne de quoi vivre, s'occupe du quotidien, alors que les hommes, tournant le dos à leur responsabilité d'hommes, jouissent du moment présent. Maurice refuse l'enfant dont il est le géniteur. Il s'amuse comme un gamin avec la bicyclette offerte à Manon pour son anniversaire. La même candeur lui fait déclencher la sirène et les gyrophares de son auto-patrouille pour annoncer son arrivée. Lui aussi, « i est comme un enfant, i est pas méchant », mais tout aussi immature que Ti-Guy. De Michelle, il dit qu'elle a « une belle face et de belles fesses », son seul compliment à l'égard de la femme qu'il est censé aimer. Gaétan, qui a l'allure d'un grand adolescent attardé, ne pense qu'à reconquérir le cœur (ou le lit) de Michelle. Pour ce faire, il ne regarde ni à la dépense ni aux conséquences. Lâches ou irresponsables, niais ou grands enfants attardés, les hommes n'ont pas le beau rôle dans le film de Mankiewicz. Cette situation peut-elle expliquer le débordement émotif de Manon envers sa mère, véritable héroïne du quotidien et modèle de survie ? L'amour exclusif voué à sa mère pourrait-il s'expliquer par le manque d'amour paternel, comme une façon de combler un manque ? À cet égard, un indice suggère la douleur d'être orpheline de père. Alors que Manon est seule dans la maison, attendant le retour de sa mère, elle lit à voix haute un extrait du roman *Les hauts des Hurlevent* d'Emily Brontë :

Les trois jours que dura son absence nous parurent à tous bien longs. Cathy demandait quand son père rentrerait. Mrs Earnshaw l'attendait pour le souper et elle retarda le repas d'heure en heure. La nuit vint. Leur mère aurait voulu les coucher. À onze heures, le loquet de la porte se souleva doucement et le maître entra.

Pour Manon, le père ne rentrera jamais et cette absence, occultée, sera cependant évoquée en une occasion, celle, comme on l'a vu, où Manon demande à sa mère : « Avec qui tu sortais quand tu m'as eue ? » Mise à part cette réplique, les origines de Manon ne sont jamais évoquées. Ainsi, en entendant sa mère parler (pour la première

fois ?) de sa grand-mère, Manon réplique : « Ma grand-mère ? Quelle grand-mère ? Qu'est-ce que j'ai à voir là-dedans, moi ? ». Manon ne (re)connaît aucun lien filial, sauf celui qui le rattache à sa mère. Ce comportement équivoque trouve-t-il sa logique dans le désir d'écarter tous les hommes qui pourraient tenir symboliquement le rôle de père ? Le silence autour de la naissance de Manon et de ses antécédents familiaux pourrait relever d'une honte des origines en deçà de celles de la jeune fille. Il semble que la source du mal (du péché ?) et des blessures soit antérieure à sa naissance.

Dans le film s'impose l'idée de la hiérarchie inversée. Elle est une autre façon de symboliser l'échec du monde des adultes : le film nous les présente tels des êtres immatures, face à une adolescente qui porte en elle une cruelle détermination. Manon choisit de bâtir un avenir à son goût, selon son désir d'amour total. L'enfant-adulte réussit là où les grands ont échoué. Ne sachant trop quel trouble moral et psychologique peut être à l'origine de la souffrance des adultes, Manon atteint son rêve en brisant tout lien avec le passé. Son action a une valeur transformatrice, car une fois Ti-Guy chassé du paysage, elle s'unit enfin à sa mère, qu'elle possède pour elle seule. L'histoire pourrait bien finir s'il n'y avait dans le ventre de Michelle le bébé à naître. Le bonheur de Manon est précaire, lié à l'instant qu'elle voudrait immobiliser dans un présent perpétuel. Mais la lutte pour préserver ce bonheur risque d'être encore plus acharnée. À moins de sombrer dans une totale inconscience jusqu'à la nuit des temps – la dernière scène présente Manon qui rejoint sa mère, endormie dans l'ignorance du suicide de Ti-Guy –, le repos de Michelle risque d'être temporaire ; il s'achèvera au petit matin. Et c'est alors que la fin du film laisse présager une douleur sans fin dans des lendemains totalement désenchantés.

3.1.2 L'impossible présent

Manon souffre d'un manque d'amour, d'une absence qui n'est pas mentionnée explicitement et qui prend la forme d'une dépendance affective. Son comportement manifeste une volonté acharnée à vaincre les obstacles qui se dressent devant l'objet de son désir. Ne pourrait-on voir dans le personnage de Manon l'allégorie d'un Québec impuissant à passer à l'âge adulte, à accéder à la maturité, et où, le rêve collectif s'étant éteint, la quête de sens devient de plus en plus une affaire individuelle ? On peut aussi y voir, à l'exemple de l'interprétation de Heinz Weinmann, que « Pour que le Québec soit, parle, vive, reconnaisse où se trouve le véritable amour de sa vraie mère, il fallait que meure l'enfant-infans [Ti-Guy] en lui. Il fallait que Manon l'élimine... ». Weinmann ajoute que Manon, c'est la revanche *d'Aurore l'enfant martyr*²², c'est-à-dire la revanche du Québec moderne sur le Canada français, alors que nous y voyons plutôt la revanche du Québec post-référendaire sur un passé encore présent, représenté dans le film par Ti-Guy et Maurice, comme les deux facettes archétypales (des pères manqués) du Canadien français qui ne devrait exister que dans le souvenir d'une histoire vécue. Car, on peut ajouter que Manon, qui se débarrasse de ses deux rivaux, accepte pourtant l'ancien amant de sa mère, Gaétan. Il partage avec Manon le pouvoir du langage. « La langue que parle Gaétan est ludique, pleine de jeux de mots, de rimes. Son comportement très spontané fait de lui une sorte de feu-follet, tout le contraire de Ti-Guy et de Maurice, et

²² Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois...*, *ouv. cité*, p. 91-105. C'est parce que le film est sorti en salle deux mois avant le référendum de 1980 que l'auteur suggère cette interprétation.

c'est pourquoi il ravit Manon²³ ». C'est une revanche de la parole sur le silence. À ces interprétations, on peut aussi joindre celle de Stéphane Cuierrier qui, se rapportant à un passé antérieur, ramène le spectateur à la mythologie de la Grèce antique. Dans ce film, nous dit Stéphane Cuierrier, le drame familial est celui de la « plus puissante des tragédies : celle d'Oedipe²⁴ ». Selon cette interprétation, le meurtre de Ti-Guy serait donc celui du père et le film *Les bons débarras* aurait réactualisé (québécoisé) l'une des plus anciennes sources de l'imaginaire occidental. Ainsi Cuierrier pose-t-il la question de l'origine du malheur de l'homme : « vient-il de la place [qu'il occupe] dans la société (ses origines, sa classe sociale), de sa nature propre (ses pulsions, son inconscient) ou des forces qui lui échappent (le destin)²⁵ ? ».

Toutefois, il ne suffit pas de refuser la présence du passé pour le voir totalement disparaître. Les questions d'hier, qui se posent encore au présent, révèlent une certaine ambiguïté. Le personnage de Michelle est, à cet égard, significatif. « Elle est chaleureuse, aimante, courageuse; sa détermination et sa force tiennent la famille ensemble²⁶ », mais elle est faible devant Madame Viau-Vachon, faible aussi devant sa fille. Dans certains événements auxquels elle est associée, on la voit réparer une crevaison, pousser son camion enlisé dans la boue, démontrer une certaine rage, mais elle demeure impuissante. Selon Ian Lockerbie, Michelle s'enlise littéralement, en glissant de tout son long dans la boue, et métaphoriquement²⁷. Jamais elle ne maîtrise le

²³ Ian Lockerbie, « Les bons débarras ou l'état d'une nation », *Ciné-Bulles*, vol. 14, no 1, 1995, p. 38-39 [<http://id.erudit.org/iderudit/33819ac>]

²⁴ Stéphane Cuierrier, *ouv. cité*, p. 28.

²⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁶ Ian Lockerbie, « Les bons débarras ou l'état d'une nation », *ouv. cité* p. 37.

²⁷ *Idem.*

destin, elle le subit (comme Antoine et Léopold Z) et ne peut prétendre se libérer de ses chaînes qu'elle ne considère pas comme telles. Dans les années quatre-vingt, la classe populaire est tout aussi démunie qu'avant devant les nouveaux maîtres et, malgré la disparition de Ti-Guy et Maurice, Manon protège Michelle et Gaétan

Quoique les adultes soient des enfants et les enfants, des adultes immatures, il faut dire qu'en renversant les rôles, le film produit une survalorisation de la jeunesse, sinon de l'enfance qui est porteuse de rêves. Arrêter le temps à l'adolescence, c'est faire de cette période le lieu d'une répétition perpétuelle de la révolte. Comme si Réjean Ducharme, l'auteur du scénario, voulait nous dire que la Révolution tranquille est inachevée, ou qu'il cherchait à démystifier le progrès qu'elle est censée représenter. Si l'on compare Michelle à Léopold Z, on peut dire que les deux personnages sont en mode de survivance. Leur manière d'être est défensive, ils subissent le quotidien comme une fatalité. Paradoxalement, le film présente des personnages qui refusent de négocier avec le passé, tout en rappelant les conditions de vie d'un passé proche, canadien-français : dans cette anamnèse se transmet l'idée que le présent n'est pas plus heureux que le passé.

Rapidement évacué par Manon, le passé la rattrape cependant dans une sorte d'effet pervers. Sans en prendre conscience, elle reproduit le comportement que Michelle entretient à l'égard de son frère. À sa manière, Manon prend soin de sa mère et plusieurs séquences la montrent dans un rôle d'adulte et de mère à l'égard de son enfant. Ainsi voit-on Manon savonner le dos de sa mère, l'aider à s'endormir, la veiller, l'aimer tendrement et la réprimander durement. Elle voudrait même – nous l'avons vu – en

prendre soin encore davantage. Manon, qui peut pourtant se conduire d'ignoble façon, demeure la figure la plus consciente de ce monde. Elle aspire à mieux, à l'absolu ; elle rêve et poétise. « À côté de toi, c'est assez loin », répond-elle à sa mère qui pense que l'école, que Manon veut désertier, peut la mener loin dans la vie. Mais son « amour est trop grand pour elle [sa mère] qui n'a jamais cultivé de rêves²⁸ ».

Parmi les éléments les plus frappants des *Bons débarras*, le film montre rarement les trois personnages principaux réunis. Le film montre la difficulté, voire l'impossibilité d'être en groupe autour de « raisons communes ». À plusieurs reprises et de façon constante, les personnages sont cadrés à hauteur du visage, en plan rapproché, comme pour mieux en dégager l'émotion et le sentiment de solitude de chacun. Plusieurs séquences à deux personnages se terminent parce que l'un d'eux a quitté la scène. De même, il est frappant de constater que tout le film est éclairé d'une lumière bleutée, comme une opposition aux couleurs vives²⁹. En elle-même, c'est cette lumière sombre qui permet de faire le lien entre le passé et le présent, tant elle ressemble à l'image feutrée d'une réalité sans éclat. *Les bons débarras*, qui est fait d'oppositions et de contrastes (entre les scènes de jour et de nuit, entre les figures masculines et féminines, entre les adultes et les enfants, entre les « simples d'esprit » et la conscience), présenterait une allégorie de ce qui est à rejeter ou à dépasser. Le film peut également être perçu comme une critique à l'endroit d'une modernisation qui voulait résoudre les

²⁸ Yves Rousseau, « Mankiewicz téléaste », *24 Images*, n° 70, décembre-janvier 1993, p. 22.

²⁹ Selon le réalisateur, il n'y a ni couleurs vives, ni de teintes éclatantes, l'accent étant mis sur les interactions entre les personnages. Entrevue avec Francis Mankiewicz, *ouv. cité*, p. 21-22.

problèmes du passé. Le Québec qui aspire à grandir, à s'élever pour enfin sortir de « sa p'tite misère ordinaire », n'a pas gagné sa liberté³⁰.

Si la solidarité d'autrefois n'est plus, la quête du bonheur individuel témoigne d'une telle souffrance qu'elle semble impossible. Ne retrouve-t-on pas le même drame dans le film *Léolo* de Jean-Claude Lauzon ?

3.2 *Léolo* : la confrontation avec le passé

Léolo est le portrait de famille du réalisateur Jean-Claude Lauzon³¹. Sans pour autant s'apparenter aux formes du documentaire ni à celles du docu-fiction, le film repose sur « un grand mensonge basé sur un fond de vérité³² ». En effet, le réalisateur nous communique l'essence de son souvenir et des émotions qui s'y rattachent. L'histoire de Léolo, personnage principal du film, se présente comme celle d'un patient sur le divan d'un psychanalyste³³. L'ordre chronologique est transgressé au profit de scènes thématiques d'où le spectateur tire une compréhension d'ensemble grâce à la voix hors champ d'un narrateur. Celui-ci incarne un Léolo plus âgé que celui qui est mis

³⁰ *Idem*. Le film, explique Yvan Rousseau, est sorti trois mois avant le référendum de 1980. « La coïncidence est belle ! Trop belle pour ne pas être tenté d'y lire une superbe métaphore du Québec et de son peuple ; aussi risqué que puisse être ce genre d'interprétation ».

³¹ Le projet du film a d'abord porté le titre de *Portrait d'un souvenir de famille*. Jean-Claude Lauzon, « Entrevue avec Jean-Claude Lauzon », *Séquences*, n° 158, juin 1992, p. 32.

³² Jean-Claude Lauzon, cité par Louis Bélanger et Isabelle Hébert, *Lauzon Lauzone*, 2002, p. 17.

³³ Le film peut être considéré comme l'équivalent d'une thérapie pour Lauzon. Il lui a « enlevé beaucoup d'agressivité [Lauzon étant considéré comme l'enfant terrible du cinéma au Québec]... C'est sûr, dit-il un peu plus loin, qu'un artiste réussit à faire des choses que beaucoup de gens font sur le divan d'un psychiatre ». Jean-Claude Lauzon, « Entrevue avec Jean-Claude Lauzon », *ouv. cité*, p. 44.

en scène dans le film, car la narration est postérieure aux événements filmés³⁴. Le commentaire sert de fil conducteur à des fragments de souvenirs chronologiquement désordonnés, mais reconstruits, comme en psychanalyse, par association d'idées. Il évoque également des épisodes inconnus de Léolo enfant. *Léolo* est donc une histoire à double, voire à triple niveau de narration : celle du jeune garçon pubère quand l'action se déroule de son vivant ; celle du narrateur qui commente cette action ; et celle du réalisateur qui fait le montage, les choix sonores et visuels³⁵. Au fond, ces trois narrations renvoient à une seule et même personne, à savoir Jean-Claude Lauzon.

Le film présente Léolo à l'âge de deux, six et douze ans et son frère Fernand à l'âge de seize et vingt-deux ans. Les sœurs, Nanette et Rita, ont en règle générale dix-huit et douze ans, sauf dans une seule séquence où elles ont respectivement douze et six ans. Le rappel de l'enfance s'échelonne donc sur plusieurs années et se déroule sur plusieurs saisons. À l'action filmée se superpose le temps descriptif et narratif du sujet parlant. En somme, le narrateur relate sa propre histoire à partir d'anecdotes dont certaines – de même que les images qui les évoquent – sont répétées à quelques reprises.

³⁴ Jean-Claude Lauzon a introduit dans la bouche de Léolo de longs passages (70%, a-t-il affirmé) d'un roman inachevé qu'il a écrit plus jeune, à l'âge de 23 ans. *Ibid.*, p. 41.

³⁵ Le film est constitué de séquences qui alternent le dramatique et le comique, la clarté et l'obscurité. Choisie pour alimenter l'action, la trame musicale anticipe un événement ou marque l'émotion du moment. La musique tibétaine aux chants de gorge annonce l'angoisse. On l'entend au générique du début, dans les corridors de l'hôpital psychiatrique, au moment où Léolo suffoque sous l'eau. La chanson italienne est toujours associée à Bianca, son amour impossible. La chanson de Tom Waits, *Cold, Cold Grown*, transmet l'humeur des mauvais jours et celle du compositeur argentin Ariel Ramirez, *Misa Criolla*, accompagne la première sortie de Léolo avec le dompteur de vers. Au total, il y a douze pièces musicales différentes qui rappellent la variété des références culturelles du réalisateur.

D'entrée de jeu (après le générique), LéoLo rejette la filiation canadienne-française. La caméra plonge au cœur d'un logement situé dans le Mile End – quartier ouvrier et multiethnique montréalais –, et le spectateur voit le jeune garçon alors âgé de six ans assis sur les marches d'un escalier extérieur, puis à douze ans, accoudé à la table de la cuisine en train d'écrire. Le narrateur commence ainsi l'histoire : « Ça c'est chez moi dans le quartier Mile End à Montréal au Canada... Tout le monde croit que je suis un Canadien français... Parce que moi je rêve, moi je ne le suis pas... [cette dernière partie de phrase est répétée plusieurs fois tout au long du film]... Les gens qui ne croient qu'à leur vérité m'appellent Léo Lozeau ». L'instant suivant montre un ouvrier obèse accablé par le poids d'un lourd sac qu'il transporte sur son dos : « on dit de lui qu'il est mon père. Mais moi je sais que je ne suis pas son fils parce que cet homme est fou. Et que moi je ne le suis pas ».

Annoncée dès le départ, la folie va frapper tous les membres de la famille (comme nous le verrons plus loin), sauf la mère. Pour échapper à cette tare génétique, LéoLo, lui, s'éloigne de son univers physique et matériel grâce à la lecture du seul livre qui ait pénétré dans la maison. Il s'agit de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme³⁶. L'écriture d'un journal et le rêve, où il s'invente un géniteur italien, lui servent aussi d'échappatoires. Dans un village de montagnes en Sicile, en 1953 (année de naissance du réalisateur), un paysan – dont LéoLo, pas plus que le spectateur, ne peuvent distinguer le visage –, tout excité par les fesses rebondies et grassouillettes d'une

³⁶ Jean-Claude Lauzon aurait commencé à lire les romans de Réjean Ducharme au contact d'André Petrowski, son mentor, en même temps qu'il s'appliquait à l'écriture. Jean-Claude Lauzon, *Jean-Claude Lauzon le poète/André Petrowski, Nathalie Petrowki*, 2006, p. 10. Notons que le film est dédié à André Petrowski.

mamma sicilienne, se masturbe en pleine nature sans aucune gêne. Il éjacule dans un des cageots de tomates en partance pour l'Amérique. Quelques jours plus tard, au marché public, la mère de Léolo, penchée au-dessus de la cargaison de tomates, se fait renverser par un camion qui recule. Elle hurle à fendre l'âme jusque chez le médecin, qui tente de la calmer. Là, dans son cabinet, il extirpe de son vagin, une tomate contaminée. « Depuis ce rêve, dit le narrateur, j'exige qu'on m'appelle Léolo Lozone. Personne n'a le droit de dire que je ne suis pas Italien. L'Italie, c'est trop beau pour n'appartenir qu'aux Italiens ».

Le plus lointain souvenir de Léolo, commente le narrateur, se rapporte aux odeurs et à la lumière. Assis sur un pot de chambre, l'enfant a deux ans et il pleure à chaudes larmes³⁷. Sa mère, elle-même assise sur la cuvette, une lampe de poche à la main à cause d'une panne de courant, l'encourage à l'imiter. La merde, chez les Lozeau, a la valeur d'un rituel sacré. Tous les vendredis, dans un moment solennel rappelant celui de la communion, le père, convaincu par la grand-mère de Léolo que « la santé venait en chiant », distribue aux membres de la famille un laxatif. Le grand-père a beau grogner, il obéit comme les autres à ce rituel familial. Mais pas Léolo. En cachette, le petit dernier refile sa dose de laxatif, plus un petit montant d'argent (une seule pièce de monnaie), en échange de la merde de sa sœur Rita. Il faut dire que le père surveille et vérifie rigoureusement le petit tas lâché dans la cuvette des toilettes. Cette ruse, qui consiste pour Léolo à jeter les excréments de sa sœur à la place des siens, fait suite à

³⁷ Le spectateur reverra la même scène une seconde fois, mais alors l'enfant arrêtera de pleurer en apercevant dans la baignoire une dinde vivante gagnée par sa mère au cinéma. Les larmes aux yeux, l'enfant arrêtera définitivement de pleurer quand il découvrira, fasciné, l'entre cuisse de sa mère assise sur la cuvette.

une scène épique où, remontant ses pantalons à grande vitesse, il s'esquive à l'arrivée de son père et court se réfugier dans le hangar qui sert aussi de poulailler. Pantois, mais tenace, le père poursuit son fils en l'appelant comme s'il était un petit animal apeuré qu'il ne veut pas effrayer. Le spectateur comprend pourquoi Léo se terre derrière les cages à poule, lorsque la caméra montre une poire à lavement cachée derrière le dos du paternel. L'histoire ne dit pas lequel des deux a gagné à ce jeu du chat et de la souris. L'importance de ces séquences est de rappeler, sans doute, la vie de merde dont le réalisateur est issu.

L'imaginaire du cinéaste plonge en effet ses racines dans l'humiliation. Les images d'un pauvre logement, presque un taudis, montrent des rats dans la baignoire et le lavabo de la cuisine. Le voisinage est composé de ruelles sales, de commerces crasseux et d'usines, dont quelques-unes sont désaffectées. Les sorties hors du quartier sont rarissimes. Une seule fois par semaine, le dimanche, le père de Léo amène les quatre enfants faire un pique-nique dans ce qui peut ressembler à un petit coin de campagne, aux limites de la ville. Pour se rendre à l'île Sainte-Hélène, la famille doit prendre l'autobus sous le pont Jacques-Cartier. « On s'ennuie près des quais à voir passer des bateaux qu'on ne prendra jamais », dit le narrateur. En même temps, la scène montre des enfants qui s'amuse sans avoir l'air ni d'attendre, ni de s'ennuyer. Rita et Léo font des culbutes en appuyant leur tête sur la grosse bedaine de leur père. Pourtant, celui-ci représente tout ce que le jeune garçon semble avoir en aversion. À propos de l'homme qui travaille à la sueur de son front dans une fonderie pour faire vivre sa famille, Léo écrit dans son journal : « Mon père était un homme comme tant d'autres. Un chien qui mordait dans sa chienne de vie ». Quand la dignité humaine est rabaissée à ce point, on

comprend que l'humiliation engendre la peur. Le grand frère Fernand, victime lui aussi d'un univers qu'il ne contrôle pas, se fait tabasser par un Anglais³⁸ plus grand qui veut arracher à Léolo et à son frère le petit contrat de vente de vieux journaux qu'ils possèdent. Pendant que les deux frères déchargent leurs piles de papier au pied de la porte arrière du commerce, l'Anglais, un petit truand des ruelles, apostrophe Fernand, le nargue et lui casse le nez d'un solide coup de tête. Cette expérience, où Fernand ne s'est même pas défendu, le convainc de devenir une « montagne de muscles ». Depuis ce jour, préparant avec l'aide de son jeune frère ses poids et haltères, il s'entraîne sans relâche. « Plus jamais Fernand n'aurait peur de personne », écrit Léolo dans son journal. Plus tard, à l'âge de vingt-deux ans, le grand frère, roulant à bicyclette en compagnie de Léolo, revoit l'Anglais. Le spectateur s'attend, comme l'indique l'image, à ce que Fernand prenne sa revanche, qu'il puisse rétablir son honneur bafoué. L'Anglais, qui est exactement le même personnage (au même âge, avec les mêmes habits) qu'une dizaine d'années auparavant, est maintenant beaucoup plus petit que Fernand. « Viens-t-en Fernand, Viens-t-en. Viens me battre », lui lance-t-il ironiquement. Alors, contre toute vraisemblance, Fernand s'écroule sous les coups du truand, ce qui démontre que la peur est plus grande que la colère ou la vengeance. Une fois l'Anglais parti, il reste couché au sol, pleurnichant comme un enfant. Fernand est définitivement vaincu par son adversaire et en restera traumatisé au point d'être interné à son tour. Symboliquement, les deux séquences de la confrontation entre un Anglais et un Canadien français sont chargées d'un sens non équivoque, celui du rapport dominant/dominé. Et dans ce rapport,

³⁸ Le réalisateur a affirmé en entrevue que le choix d'un anglophone pour tabasser un francophone est un pur hasard. « Je n'avais pas pensé comme ça... Je n'avais pas pensé à ça du tout. C'est sincère, je ne suis absolument pas politique. Je ne pense pas politiquement ». Cependant, le réalisateur convient que les séquences, une fois le film fini, ont un caractère « explosif ». Jean-Claude Lauzon, « Entrevue avec Jean-Claude Lauzon », *ouv. cité*, p. 34.

[l]e Québécois ou le Canadien français n'a pas appris à haïr. Quand cela compte vraiment, il recule et s'effondre [...]. La peur intérieure, et les Québécois en savent quelque chose, c'est le repliement sur soi, le refus du combat pour sa survie, l'attente de la mort³⁹.

Cette attente de la mort est comme la suite logique, et peut-être réconfortante, d'une histoire collective marquée par la défaite.

Dans le film, il semble que ce défaitisme se transmette également par l'institution scolaire qui va à l'encontre de sa fonction en brimant les esprits créateurs, comme celui de Léolo, qui trouve dans la lecture de *L'avalée des Avalées* un moyen d'échapper à son quotidien. Contribuant à entretenir l'habitus de classe (selon la conceptualisation de Pierre Bourdieu), l'école perpétue, sans le remettre en question, le sentiment d'infériorité, les attitudes et les manières de penser propres à la soumission. Dans une séquence où Fernand, en colère contre son jeune frère qui poursuit des études – Léolo en est à sa dernière année du primaire ou à sa première année du secondaire –, lui apprend que s'il n'a pas longtemps fréquenté l'école, c'est parce qu'il avait été intégré dans une « classe d'attardés qui regroupaient des schizophrènes, des psychopathes, deux jumeaux épileptiques, un travesti et un albinos ». Dans une séquence antérieure, on voit Fernand, qui a échoué trois fois sa cinquième année, accompagner sa mère lors d'une rencontre avec un orienteur. Après une heure de concentration, Fernand présente une feuille blanche censée représenter un lapin blanc dans la neige blanche. Décontenancé, l'orienteur se lève et dit : « Je suis désolé Madame Lozeau, ça ne pourra pas continuer comme ça », et il quitte la pièce. Ce sera sa dernière journée d'école. Plus tard, embauché par la Dominion Glass (une usine d'embouteillage de la Pointe-Saint-Charles

³⁹ Dominic Desroches, « La quête imaginaire des origines. Hommage à Jean-Claude Lauzon », 15 janvier 2009 [www.vigile.net].

qui exploite les travailleurs tout autant que les patrons de la mine d'amiante de *Mon oncle Antoine*), ses quarante-deux dollars hebdomadaires couvriront les frais de ses petits loisirs (un cinéma, un sac de chips) sans pour autant lui donner beaucoup d'autonomie – ce qu'il ne recherche sans doute même pas. Dans une autre séquence, le dompteur de vers – personnage incarnant l'influence qu'a exercée André Petrowski sur Jean-Claude Lauzon⁴⁰ – rencontre le titulaire de la classe de *Léolo* pour tenter de le convaincre de lire les compositions du jeune garçon, ou encore de le guider dans ses lectures. La réponse de l'enseignant est sans équivoque. Son refus est ferme et catégorique. Il n'a ni le temps ni le désir de venir en aide à un petit gars qui, de toute façon, va devenir un ouvrier⁴¹.

Le milieu ressemble à une sorte de « Tiers-Monde culturel », laissait entendre Lauzon à Nathalie Petrowski. « Quand tu verras *Léolo*, tu comprendras tout », lui avait-il dit. « Comprendre quoi ? », rétorqua-t-elle. « Comprendre d'où je viens, comprendre où j'ai failli rester⁴² ». Milieu d'autant plus éprouvant que l'enfant baigne dans un univers de folie. Les membres de la famille où le réalisateur a grandi sont instables et plusieurs

⁴⁰ Ce personnage est une forme d'hommage à André Petrowski, qui, en tant que directeur à l'ONF de 1966 à 1986, a encouragé Jean-Claude Lauzon dans la voie cinématographique. C'est grâce au dompteur de vers que le roman de Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, est introduit dans la maison des Lauzon. Le personnage est le seul à encourager Léo dans ses rêves.

⁴¹ C'est consciemment et à partir de son expérience personnelle que Jean-Claude Lauzon a introduit cette séquence au film. « J'écrivais, j'avais beaucoup d'imagination, mais j'avais une grammaire complètement pourrie, et personne ne m'a encouragé à m'améliorer. Si j'avais à donner un conseil, un seul message dans *Léolo*, ce serait de dire aux enseignants d'aider et d'encourager vraiment leurs élèves... J'avais des professeurs de français qui lisaient mes textes, mais personne ne m'a dit que j'avais un talent particulier pour l'écriture et qu'il fallait que je l'utilise. C'est cette forme d'ignorance que j'ai essayé de résumer... J'étais un fils d'ouvrier. Personne n'a mis en doute l'idée que je serais plus tard un ouvrier moi aussi... Si j'avais un bon comportement et de bonnes notes, le plus beau métier qu'on me proposait c'était typographe ou pompier... », Jean-Claude Lauzon, « Entrevue avec Jean-Claude Lauzon », *ouv. cité*, p. 42.

⁴² Nathalie Petrowski, « Lauzon by Petrowski », *L'Actualité*, vol. 17, n° 11, juillet 1992, p. 92.

d'entre eux font de fréquents séjours à hôpital psychiatrique. Le film s'attarde assez longuement, à plusieurs reprises, sur cet aspect de la vie familiale. Il traite de la peur du cinéaste de sombrer lui aussi dans la démence⁴³. La première séquence où le spectateur est amené à découvrir l'asile psychiatrique commence avec le grand-père. Madame Lozeau et son jeune fils (Léolo a douze ans) marchent dans un corridor sombre, on entend des plaintes et la musique introduit le caractère angoissant du prochain épisode. Le narrateur explique : « Mon grand-père qui n'était pas un homme méchant a quand même déjà essayé de me tuer. » Dans une pataugeoire installée sur le parterre asphalté au-devant du logis, des enfants barbotent et arrosent malencontreusement le grand-père qui, manifestement irrité, est bien près d'éclater. Resté seul à s'amuser – à l'invitation de Madame Lozeau, les autres enfants sont entrés pour collationner –, Léolo éclabousse « pépère » de la tête aux pieds. Fou de rage, celui-ci se lève et tente de neutraliser l'impertinent en lui maintenant la tête sous l'eau. C'est la mère de Léolo qui, d'un coup de poêle à frire, assomme l'aïeul et délivre son fils. Dans la séquence suivante, le grand-père a un bandage qui lui recouvre le crâne et une camisole de force que deux préposés lui retirent avant de l'asseoir dans un fauteuil. La suite se poursuit dans le tragique. Le spectateur sait que Léolo n'en est pas à sa première visite à l'hôpital, sa mère lui ayant demandé d'être gentil « cette fois » avec le docteur, pendant que le narrateur explique « qu'à l'hôpital, il y avait aussi ma sœur Nanette, ma sœur Rita, mon frère Fernand et

⁴³ André Petrowski confirme : « À 20 ans, Jean-Claude était sans doute le plus équilibré des quatre enfants, mais c'est évident que tôt ou tard, il aurait pâti de la tare familiale. Il n'avait pas le choix. Il avait hérité de la pathologie mentale familiale. Il ne le savait peut-être pas à ce moment-là, mais très vite il a compris qu'il s'en allait vers ça. D'où sa hantise et son épouvante face à la folie. *Léolo* ne parle que de ça, et quand il disait qu'il s'agissait d'un film très personnel, il savait exactement ce qu'il en était. » Jean-Claude Lauzon, *Jean-Claude Lauzon le poète...*, *ouv. cité*, p. 18.

puis mon père. Comme si l'hérédité de mon grand-père avait frappé la famille de plein fouet et que la petite cellule de trop s'était déposée dans le cerveau de tout le monde ».

Après le grand-père, c'est au tour de Nanette d'être assise sur un lit d'hôpital. Elle gémit et berce une poupée de plastique, car on lui « a volé [son] bébé ». Personne ne sait ce qui a pu produire son trouble. Tout de suite après, il y a Rita, la gardienne des insectes et autres bestioles de Léolo. Elle se cache dans la cave, véritable habitat souterrain éclairé aux chandelles où il faut ramper pour se mouvoir. C'est là où Léolo échange laxatif et petite monnaie contre le paquet nauséabond de sa sœur. Un jour, le père découvre la cachette et condamne l'entrée de la cave. « Prise au piège par la lumière du jour, seule sans royaume, sans grouillements de bibittes pour la calmer, ma petite sœur fragile, la reine Rita s'abandonnait à la dérive », précise le narrateur au moment où Léolo assiste à son internement.

Mais en dépit de ce lieu de misère et d'enfermement, et en contradiction avec le commentaire narratif, le réalisateur, étrangement, cherche aussi à montrer que les gens de ce quartier pauvre ne sont pas malheureux⁴⁴. En marge des séquences dramatiques, le film est ponctué de pauses plus légères, dont la plupart posent un regard tendre sur l'action qui s'engage. Ainsi en est-il des séquences sur la découverte de cette chose « qui gonflait entre [les] jambes » de Léolo et de celles sur la masturbation. À son cours d'anglais, Léolo réalise qu'il manque des parties de l'anatomie de John – le personnage avec lequel tous les écoliers du Québec ont appris les rudiments de la langue seconde – et, pendant longtemps, affirme le narrateur, « j'ai cru que les Anglais n'en avaient pas ».

⁴⁴ Jean-Claude Lauzon, « Entrevue avec Jean-Claude Lauzon », *ouv. cité*, p. 41.

Plus loin, c'est en taillant une fente dans un foie de porc avec son canif que Léo découvre les joies du plaisir solitaire. Toujours accompagné du seul magazine pornographique qu'il possède, il réitère l'expérience avec beaucoup d'assiduité. C'est avec la même innocence puérile qu'il découvre le corps de sa voisine sicilienne par le trou de la serrure d'où il voit aussi son grand-père, bien calé dans la baignoire, profiter de la nudité de Bianca pour assouvir un de ses fantasmes. Alors que le spectateur s'attend à voir une séquence particulièrement scabreuse et perverse, l'image montre la jeune fille qui taille les ongles d'orteil du vieil homme avec ses dents. Plus tard, après la scène où Fernand se fait une seconde fois châtier par l'Anglais, Léo, persuadé de la responsabilité du grand-père dans l'origine des problèmes familiaux, tente de le tuer dans le lieu où il a péché. Le manège ne réussit pas, mais l'attirail (un gros sac rempli d'objets lourds pour faire un contrepoids équivalent à la masse du vieillard) dont Léo s'est servi pour pendre son grand-père le blesse à la tête et au bras, ce qui le conduira à l'hôpital. Dans une autre séquence, sur une musique tzigane – l'image rappelle celle d'un regroupement de bohémiens –, Fernand et Léo marchent sur les quais vers leur site habituel de pêche. Plongeant dans les eaux brunes de la Rivière-des-Prairies, ancienne décharge publique et véritable dépotoir, Léo recherche les hameçons coincés dans les vieilles carcasses de frigos, de vélos, de ressorts de banquettes de voitures, pour les revendre et gagner de quoi s'acheter un vélo. La scène prend les airs d'une fête foraine de laquelle se dégage une chaleureuse ambiance de camaraderie. La complicité nettement partagée entre les deux frères signifie également que même dans un environnement aussi sordide, le bonheur arrive parfois à régner.

Avec les souvenirs se dévoile non seulement ce qui pourrait être qualifié de traumatisme de l'enfance – « comme le rappel douloureux et lancinant d'un passé qu'il [Jean-Claude Lauzon] croyait enterré⁴⁵ » –, mais aussi et surtout la charge amoureuse à l'égard d'une mère qui, seule, échappe à la folie. Madame Lozeau aime ses enfants. Quand, dans le bureau de l'orienteur, assistant son fils Fernand, elle affirme ne plus savoir quoi faire d'un enfant qui ne va pas à l'école, c'est qu'elle cherche à ce qu'il y soit réintégré. Une fois l'orienteur sorti de la pièce sans même lui donner un mince espoir, elle tente de comprendre le dessin (dessein) de Fernand. Elle n'est alors que tendresse à son égard. Doucement, comme si rien de grave ne venait de se dérouler, et alors qu'il n'y a plus rien à craindre, elle le ramène à la maison. « Viens-t'en à maison mon gars ». À l'hôpital où vient d'être internée Rita, c'est elle qui se charge de la déshabiller. Femme généreuse, elle invite le clochard du quartier (le dompteur de vers) à s'asseoir à sa table pour manger de la tarte aux pommes encore chaude. C'est à ce moment que le seul livre de la maison fait son entrée. Il est déposé par le dompteur de vers sous la patte de la table bancale. Ayant une préférence à l'égard du cadet – du moins est-ce là le point de vue du réalisateur –, Madame Lozeau câline chaleureusement son petit Léo. « Mon amour. Mon bel amour. Mon seul amour » (mots que répétera Léolo quand il rêve de Bianca), lui dit-elle en l'enserrant dans ses bras, une fois que l'enfant est parvenu à exécuter la commande scatologique de son père. « Elle était chaude et amoureuse, dit le narrateur. J'aimais quand elle m'enlaçait dans sa graisse. L'odeur de sa sueur me calmait », alors que l'enfant, visiblement aux anges, ferme les yeux pour mieux savourer l'instant. Dans la séquence où le grand-père tente de noyer Léo, elle hurle : « Albert, lâche le petit. Lâche le petit, Albert, tu vas l'tuer ». Et le

⁴⁵ Nathalie Petrowski, *Jean-Claude Lauzon le poète...*, *ouv. cité*, p. 94.

narrateur d'expliquer : « C'était un cri épouvantable. Un grand je t'aime qui avait la résonnance du fond de l'âme... Je t'aime maman [à ce moment, Léo marche dans le corridor de l'hôpital psychiatrique avec sa mère et lui embrasse la main]... ma mère avait la force d'un grand bateau qui voguait sur un océan de malades ». Dans une dernière séquence avec son fils, la mère, chavirée par le désespoir de son corps inerte, gémit : « Fais-moi pas ça. Pas toi... Va-t'en pas... Léo, fais-moi pas ça » et, en pleurant, l'appelle pour la première fois Léolo.

« La petite cellule de trop » du grand-père aura finalement raison de Léolo. Le rêve, qui avait permis de le protéger, s'est brisé. Car du jour au lendemain, il avait cessé de rêver, trop usé sans doute par l'univers sordide dans lequel il trempait. Dans les séquences qui précèdent son anéantissement, on le voit s'adonner à des actes de violence gratuite et méchante. Il fait partie d'une bande de petits vauriens délinquants, tous issus de la même misère. À la suite d'une gageure qu'il a perdue, Ti-cul Godin, un jeune adolescent, pénètre une chatte : Léolo, dépassé par l'événement, reste blotti dans un coin de la pièce, en spectateur impuissant. Le narrateur explique que l'enjeu n'est ni l'argent, ni la bravoure : « Au plus profond de nous-mêmes, on savait tous que l'argent n'était qu'un prétexte. Et qu'il [Ti-cul Godin] le ferait de toute façon... Mais le jeu de nos gageures calmait l'angoisse de la peur ». Au-dessus de la tête des adolescents, en même temps que se fait entendre le miaulement strident de l'animal, l'œil du fils de Dieu (un crucifix est accroché au mur) regarde la scène :

Cette nuit, Ti-cul Godin va rentrer tard [commente le narrateur], sa mère va lui examiner les doigts. Elle s'inquiète vraiment à savoir si Guy fume en cachette. Non Madame Godin ! Votre fils s'enfile tout ce qui bouge, il a la pissette dévorée par des bactéries. Il avale toutes les pilules qu'il trouve pour vous oublier. Le dimanche,

quand vous l'obligez à prendre son bain pour se rendre à l'église, il en profite pour se prostituer avec son coach de hockey : la viande blanche se vend mieux. Mais surtout, ne vous inquiétez pas. Il ne fume pas ! Il s'étouffe à tous coups !

Mais Léolo n'est pas que spectateur. Il participe lui-même à sa propre déchéance : « Le cul, explique le narrateur, je l'ai découvert entre l'ignorance et l'horreur ». Comme si la séquence précédente n'avait pas été suffisante à le démontrer, la caméra glisse à l'extérieur de l'appartement qui était baigné d'une lumière sombre. Dehors, en plein soleil, des ouvriers procèdent à la démolition d'un immeuble locatif. Ils sont au second étage. Au-dessous d'eux, à l'ombre de l'échafaudage, Léolo et un ami tripotent une jeune fille (quatorze ans, est-il mentionné dans le scénario) qui les masturbe. La jeune adolescente fait la putain. On ne peut pas sortir de ce milieu, semblent nous dire ces séquences. Les meilleures volontés se heurtent aux portes du désespoir. « L' est peut-être temps que je me coince le canon dans la narine et que j'éparpille ma pensée un peu partout », avait averti le narrateur avant que Léolo, comateux, gîse dans une baignoire remplie de glace à l'hôpital psychiatre et que l'on entende, une dernière fois,

Parce que moi je rêve je ne le suis pas
 Parce que je rêve
 Je rêve
 Parce que je m'abandonne la nuit dans mes rêves avant qu'on ne me laisse le jour
 Parce que je n'aime pas
 Parce que j'ai eu peur d'aimer
 Je ne rêve plus
 Je ne rêve plus

Par un retour en arrière, le spectateur aperçoit pour une dernière fois Bianca, la voisine sicilienne à qui Léolo murmure sans trêve « Mon amour. Mon bel amour. Mon seul amour ». Un peu plus tard, accroupi par terre, au pied de son lit, « Léolo, nous dit le narrateur, a passé plusieurs nuits sans la voir. Bianca était devenue très exigeante. Elle savait que je la trompais avec Régina [la jeune fille de quatorze ans] et elle avait décidé

de me punir ». Écrivant et déchirant une page après l'autre, Léolo, pour une dernière fois, se retrouve en songe dans le paysage de Taormina, en Sicile. Il appelle Bianca en vain. Son cri répété par l'écho des montagnes se perd dans les ruines de la civilisation ancienne. Puis, soudain, dans un ciel obscurci par les nuages, le tonnerre gronde. Suivi de près par les voix de gorge, le drame – la chute – est annoncé. La conscience de Léolo s'est dissipée dans la pleine lune qui auréole sa tête. C'est la voix hors champ du dompteur de vers qui tire le rideau. En ouvrant le roman de Réjean Ducharme qu'il avait déposé chez les Lozeau, il lit une note manuscrite rédigée par Léolo au-dessus du titre : « Et j'irai me reposer, la tête entre deux mots dans *L'avalée des avalés* ».

3.2.1 L'ombre de Bérénice Einberg

Si le film se veut un acte libérateur pour le réalisateur, celui-ci entraîne le spectateur dans une histoire où l'impuissance à être est totale. Aucun espoir de rémission pour le héros, figé dans la glace dès l'âge de douze ans. Comment se fait-il alors que l'histoire de Léolo enfant soit racontée par Léolo adulte ? Dans la majorité des films, la voix hors champ est le sujet censé savoir.

Dérobée à la vue mais susceptible d'apparaître à tout moment, la voix hors champ provoque le désir obsédant d'identifier sa source, de la voir s'incorporer à un corps. [Dans *Léolo*], nous n'assistons pas aux heureuses retrouvailles d'une voix et d'un corps, mais plutôt à la rupture, à nouveau consommée, de l'illusion d'une unité entre corps et voix⁴⁶.

⁴⁶ Marie-Chantal Killeen, « Un narrateur sans organes. Esquisse pour une problématisation de la voix *off* dans *Léolo* » dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec – tradition et modernité*, ouv. cité, p. 127.

Cette dissociation du corps et de la voix est d'autant plus étrange que l'histoire est censée représenter le récit quasi-autobiographique de l'enfance du réalisateur. Cette première incohérence est suivie d'une seconde : le dénouement du film contredit la propre réussite individuelle et sociale du réalisateur. Comment dès lors expliquer la fin tragique de *Léolo* ? Ce dédoublement rend perplexe, mais, comme nous l'avons noté plus haut, il s'explique peut-être par la hantise de Jean-Claude Lauzon, qui, dans son enfance, a craint de sombrer dans la folie. En fait, la peur de la folie l'a conduit à la création. Dans un premier temps, cette peur l'a mené à l'écriture, puis plus tard au cinéma. Dans le film, par contre, la folie sera destructrice. Le dédoublement peut aussi signifier que la voix, qui symbolise peut-être la conscience de *Léolo*, s'est échappée de son corps et lui a survécu. Là est peut-être la signification de la dernière séquence, où, enfouies sous une pile de livres, les paroles écrites de son journal acquièrent une sorte d'immortalité. Cette première énigme en appelle d'autres. En fait, tout le film est fait de contradictions, d'oppositions et d'extrêmes qui dispersent les repères jusqu'à ce que le personnage principal perde la raison.

Comme on l'a souligné, le film *Léolo* révèle plusieurs affinités avec la démarche littéraire de Réjean Ducharme :

le film reprend les grands thèmes de *L'Avalée des avalés*, tels ceux de l'enfance, de la peur, de la solitude, de l'impossibilité d'aimer véritablement. *Léolo* c'est l'équivalent masculin de Bérénice Einberg. Comme elle, il a l'amour des livres qui lui inspirent de l'énergie et du courage. Comme elle, il a un pouvoir destructif sur son entourage et un instinct meurtrier qui le pousse à cristalliser sa haine en crime. Comme elle, il est initié aux mystères de la vie dans l'ignorance et l'horreur. Comme elle, il ira jusqu'au bout de lui-même pour rencontrer la folie et le néant⁴⁷.

⁴⁷ Anna Gural-Migdal, « *Léolo* de Jean-Claude Lauzon ou la vie est un songe », *Vice versa*, n° 39, octobre/novembre 1992, p. 11.

Dans son analyse du roman *L'hiver de force*⁴⁸, Micheline Cambron fait remarquer que le récit de Réjean Ducharme nie toute possibilité d'accéder à un univers de sens. On pourrait appliquer ce jugement à *Léolo*, bien que les spectateurs et les critiques du film y ont trouvé une fin heureuse. Plutôt que d'y voir un non-sens, la conclusion du film a été interprétée comme une libération, « comme si l'état catatonique dans lequel sombre le jeune Léolo ne suffisait pas pour congédier tout de go une telle interprétation⁴⁹ ». Contrairement à *Mon oncle Antoine*, la fin tragique de *Léolo* n'annonce pas un recommencement, elle ressemble davantage à celle d'Aurore, qui symbolisait elle-même la fin du Canada français. Léolo témoigne du refus d'appartenir au Canada français, mais aussi de l'incapacité à ne pas y appartenir. Au final, cette recherche de références étrangères à celles qui lui ont été transmises par la naissance et l'hérédité se révèle un échec : le personnage s'est réfugié dans l'imaginaire et a fait de ses rêves l'étoffe de sa vie, ce qui l'a amené à entrer en conflit avec son milieu d'origine.

Le personnage principal possède une double identité. En tant que digne fils de sa mère, qui l'adore et qu'il adore, Léo est Canadien français. Mais Léolo est aussi d'origine italienne, car il a refusé d'entrée de jeu l'hérédité paternelle, allant jusqu'à nier la participation biologique de celui qui est pourtant son père. L'identité fictive, encouragée par le dompteur de vers, s'oppose à l'identité réelle, mais Léolo ne peut s'approprier ni l'une ni l'autre. Il ne peut rompre complètement avec son passé ; il demeure très attaché à ses proches, sa mère, son frère Fernand et sa sœur Rita (son père étant définitivement exclu de la cellule familiale). D'ailleurs, Léolo n'emporte-t-il pas

⁴⁸ Voir l'analyse de Micheline Cambron, *ouv. cité*, p. 71, dont nous avons parlé au premier chapitre.

⁴⁹ Marie Chantal Killeen, *ouv. cité*, p. 124.

avec lui, jusque dans son songe à Taormina, le cahier où il a noté ses réflexions sur son monde familial ?

La folie de Léolo indique qu'il n'a pas pu déjouer la fatalité. L'échec est double : la rupture avec son monde originel comme la recherche d'une nouvelle identité ont avorté. Léolo ne peut briser ses chaînes, il est défini contre son gré par son milieu. Le rêve et l'imaginaire sont eux-mêmes vecteurs de folie et le conduisent à une solitude irrémédiable. Dans cette logique d'action, la confrontation entre les deux mondes, celui du rêve et celui de la réalité, a mené le sujet à la mort. Entre le rêve et la réalité, c'est la fêlure, comme nous le rappelle la voix hors champ qui « révèle, au cœur du sujet, une non-coïncidence originelle entre le corps et la voix⁵⁰ ».

3.2.2 Un réservoir de références

Outre la trame hachurée et syncopée du film – plusieurs séquences se terminent par un fondu au noir formant ainsi une ellipse temporelle, comme d'autres sont des images fixes tel un collage photographique –, la liste de situations et d'objets référentiels fournit un cadre d'interprétation au film. Il y a tout d'abord, dès le générique d'ouverture, une image fixe représentant la statue de David de Michel-Ange, une gargouille et une autre forme sculpturale impossible à identifier. L'image est baignée de la lumière translucide d'une lampe Tiffany. Pour Tony Simons, qui analyse le film sous l'angle identitaire, ces trois objets sont des marques d'identité culturelle :

⁵⁰ Marie-Chantal Killeen, *ouv. cité*, p. 138.

La statue de David évoque non seulement le personnage de Léo, en position de résistance vis-à-vis du monde qui l'entoure, mais aussi la situation du Québec. L'abat-jour Tiffany [...] contraste avec la lumière aveuglante qu'on voit lorsque Léo entre dans son monde de rêve italien, ce qui suggère l'impossibilité de voir le monde tel qu'il est. La gargouille [...] associée aux cathédrales, c'est-à-dire aux aspirations qui transcendent le quotidien, elle rappelle la chimère, créature aux formes multiples et symbole des illusions vaines⁵¹.

En effet, on peut y voir une première référence à l'art religieux occidental, celui qui a marqué l'histoire culturelle du Canada français. À cette première image, s'ajoutent d'autres symboles du même type : les chandeliers, comme des cierges ou des lampions, illuminent la salle de bain quand Léo, bambin, pleure, la cave, l'autel de Rita, la reine et la gardienne des bibittes, et le refuge du dompteur de vers où sont entreposés pêle-mêle livres, images, sculptures et autres trésors anciens. La référence religieuse se fait aussi sentir dans les séquences des deux crucifix, l'un accroché au mur de la cuisine chez les Lozeau et qui tombe au moment d'un mensonge proféré par Léo, l'autre observe la scène de la torture du chat. Et, comme dans ce temps-là, l'école était à proximité d'une église, le spectateur en aperçoit une de la fenêtre de la salle de classe du petit Léo. On y entend même le son des cloches. La référence religieuse est aussi présente dans la séquence de la distribution du laxatif à tous les membres de la famille où se fait entendre, comme musique d'accompagnement, le chef d'œuvre de Thomas Tallis, *Spem in Alium* du XVI^e siècle, amplifiant ainsi le caractère liturgique de la parabole. Il y a du beau et du laid, voire de l'immonde, dans ces images tantôt associées au songe, tantôt à la réalité, mais l'univers de Léo/Léolo, quoique contradictoire, en est imprégné. La référence religieuse a nourri l'imaginaire en transposant les symboles sacrés d'un lieu à

⁵¹ Tony Simons, « "Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas." Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 112.

l'autre, c'est-à-dire du territoire réel au territoire intérieur. Elle en rappelle également un certain message, car Léolo, qui a péché en trompant Bianca avec Régina, en partageant les larcins des petits délinquants du quartier, est sévèrement puni. La porte ouverte du placard ne s'éclaire plus de cette blanche lumière qui conduit au rêve et, sans cette lumière, sans le rêve et sans Bianca, Léo sombre dans la folie.

Les références du film ne sont pas que personnelles ou tirées de l'histoire familiale, l'une d'elles appartient aussi à la mémoire collective. Comment ne pas associer le dompteur de vers, qui semble loger dans un caveau en Italie, à la figure traditionnelle du « quêteux »? En effet, ses habits sont un peu frusques, son lieu d'origine est énigmatique, et, comme le quêteux, le dompteur fouille dans les poubelles et attend, à la porte de Madame Lozeau, que celle-ci l'invite à entrer. Si autrefois, dans les campagnes, le quêteux pouvait donner des nouvelles des paroisses environnantes, le dompteur de vers, lui, laisse un livre en échange d'une tarte aux pommes et un verre de lait. Et, même si le dompteur est en quête de mots et de photos de famille – qui, selon le narrateur, sont censés provenir du monde entier – plutôt que de nourriture, le spectateur ne le voit errer que dans le paysage réel du Mile End.

Dans ce film, on peut aussi remarquer que les références culturelles sont diversifiées. Certaines appartiennent à la culture américaine et d'autres sont européennes. Quand Léo a six ans, il est vêtu d'un chapeau de cowboy et il tient dans ses mains une carabine ou deux pistolets selon la séquence qui est présentée, rappelant ainsi l'influence des westerns américains sur la culture canadienne-française. Quand Léo a douze ans, ses rares possessions évoquent la poésie française : deux trente-trois tours –

Gilbert Bécaud dont on entend la chanson *L'orange* et Jacques Brel, silencieux, le vinyle étant cassé – sont placés sur la commode de la chambre qu'il partage avec Fernand, où, de son côté, figure un amas d'objets liés au culturisme. S'il n'y a pas de division physique ou matérielle dans cette chambre, les identités comme l'espace sont très bien définis. Un espace qui, selon Léo, rapetisse au fur et à mesure que les muscles de son frère gonflent. Léo s'est également procuré un masque de plongée, objet qui est rattaché à la chasse aux hameçons dans les eaux de la rivière des Prairies, séquence qui rappelle celle de la découverte du trésor dans la piscine lorsque le grand-père a tenté de le noyer. Loin d'être un enfermement, ces deux expériences sous-marines suggèrent que le rêve est marqué par l'expérience du réel. Cependant, dans ce film, la plupart des séquences a son revers, cruel et étouffant. L'eau, c'est aussi le lieu où git le corps de Léo comateux.

Bien que le film se veuille un hommage au rêve et à la créativité⁵², l'imaginaire est le résultat d'une mémoire qui invente à même la réalité, aidée en cela par un roman québécois où les parallèles, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, sont nombreux. Pour accéder au rêve, Léo n'a qu'à ouvrir la porte de son placard. La seule fois où il rencontre le dompteur de vers, ils se trouvent tous deux dans l'environnement montréalais, marchant sur une terre détrempée vers l'île de la Visitation. Comme des mineurs, ils tiennent dans leurs mains des seaux et, parce que c'est la nuit, ils éclairent leur chemin avec une lampe frontale.

⁵² Jean-Claude Lauzon, dans Claude Racine, «Entretien avec Jean-Claude Lauzon», *24 Images*, n° 61, été 1992, p. 6-7, cité dans *Ibid*, p. 109.

L'acharnement de Léo à changer son identité et son espace physique en un lieu où le rêve est possible est soumis à un impératif qu'il ne contrôlera pas, la solitude, et c'est sans doute celle-ci qui, finalement, a été déterminante. Parce qu'il prétend être le fils légitime d'un paysan italien, il change de nom et crie Léolo Lozone, seul la nuit en pissant du balcon, comme pour marquer son territoire d'une nouvelle signification et de sa différence. Sous prétexte qu'il est étranger à la famille par son origine italienne, il refuse d'engager la conversation avec la psychiatre et de parler des autres (les membres de sa famille) qu'il dit ne pas connaître. Peu à peu, mais tout en l'observant, Léolo se détache de son univers familial provoquant ainsi une césure radicale entre la culture dont il est issu et celle à laquelle il aspire. Si Léo écrit page après page qu'il déchire l'une après l'autre, il parle peu. La trame du film montre, du début à la fin, l'impossible raccordement entre le monde du rêve et celui de la réalité, montrant ainsi la difficulté d'accéder à la liberté en l'absence de sa communauté.

Le film *Léolo* est complexe, car il exige de faire les liens entre les scènes en apparence redondantes, mais qui amènent à chaque fois un supplément d'information, de combler les trous d'une narration qui appartient à trois espaces-temps sans qu'il y ait de liens narratifs entre les séquences. Et les paradoxes sont nombreux :

Léo veut s'évader, mais il ne le peut pas, même dans son monde onirique. Taomirna n'est pas une terre de liberté, mais un lieu qui dénote la colonisation; le journal ne mène pas à la créativité, mais à la mort. [...] Le spectateur n'est jamais certain de ce qui suivra une scène et il est rarement sûr de savoir si ce qu'il voit appartient au passé ou au présent, s'il s'agit d'une réalité ou d'une fiction⁵³.

⁵³ *Ibid*, p. 119.

À cela s'ajoute une volonté d'exprimer une variété de références (musicale, historique, populaire, familiale, sociale et culturelle), montrant peut-être par le fait même, à travers le regard sur le passé canadien-français, que le Québec n'a pas réussi à raccorder le passé à l'avenir de la mémoire.

3.3 L'impasse du Québec contemporain

On peut dire de l'adolescence qu'elle est la promesse du monde à venir (comme l'incarnait Benoît dans *Mon oncle Antoine*), mais qu'elle est aussi cette période de la vie où la conscience de soi passe par la révolte et le rejet du monde adulte, le moment où l'adolescent cherche encore son identité propre. Dans le cas de nos deux films, *Les bons débarras* et *Léolo*, cette recherche identitaire conduit à la mort ou à la folie. Dans *Les bons débarras*, la mort, c'est celle de Ti-Guy, l'adulte mentalement handicapé qui, de toute façon, n'avait pas tout à fait conscience de lui-même, sauf peut-être au moment de son suicide. Dans *Léolo*, c'est l'adolescent lui-même qui devient fou. Dans les deux cas, on peut dire que le thème commun central est le refus d'appartenir au monde des adultes.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Ti-Guy, le simple d'esprit, évoque, notre humanité. On retrouve ce type de personnage dans les romans et les téléromans à caractère historique (pensons au *Temps d'une paix*, diffusé sur les ondes de Radio-Canada de 1980 à 1986, avec le personnage de Ti-Coune). On s'occupe de lui, on le prend en charge, et sa simplicité est élevée au rang de valeur à préserver. Il représenterait en quelque sorte le garde-fou du lien social. « Et parce qu'ils sont

naturellement bons, ils n'ont pas à conquérir leur liberté, à combattre le mal en eux. Incapable de "penser mal", leur handicap les protégeant. Ils portent en eux une sorte de message pur, divin⁵⁴ ». Toutefois, dans le film de Mankiewitz, le personnage de Ti-Guy rompt avec le mythe de l'innocence. Sa déficience, censée le protéger, représente un danger pour lui-même et pour les autres, sauf sa sœur. Pour Manon, l'enfant-adulte en devenir, « le mongol » est définitivement de trop. Elle fait disparaître l'un des éléments les plus stéréotypés de l'inconscience, l'innocence, en le démasquant. De son côté, Léolo n'est ni innocent, ni cruel, et sa folie révèle que le passé est indépassable, qu'il ne débouche pas sur le Québec moderne. Pour lui, il y a un avant, qui demeure dans la conscience, mais pas d'avenir. Pour Manon, il n'y a ni passé ni futur.

À l'époque où ces films sortent en salle, ils font écho au documentaire de Denys Arcand sur le référendum de 1980. La culture de masse, qui est dénoncée dans *Le confort et l'indifférence*, a remplacé la culture populaire qui, si elle existe encore dans les deux longs métrages que nous venons d'interpréter, se trouve de plus en plus marginalisée. On peut donc considérer *Les Bons débarras* et *Léolo* comme la critique sévère d'une société qui ignore la fonction du rêve, qui a perdu le goût de la résistance, comme elle a perdu de vue les problèmes des petites gens. Les adultes, qui ne savent pas tenir leur rôle d'adulte, qui ne s'interrogent pas sur leur condition témoignent d'une certaine impasse du Québec contemporain, comme si la Révolution tranquille n'avait été, somme toute, qu'une parenthèse dans l'histoire de l'aménagement de la survivance. La révolte des deux adolescents ne nous reconduit-elle pas, d'une certaine manière, à un autre événement historique d'affirmation nationale : à la rébellion des Patriotes qui fut,

⁵⁴ Jean-Pierre Desaulniers, *ouv. cité*, p. 63.

pour la conscience collective, « le symbole pathétique d'une impasse dans l'édification de la conscience historique d'un peuple⁵⁵ ».

Ce désespoir, on le retrouve également dans le film *Sonatine* (1983) de Micheline Lanctôt, son deuxième long métrage de fiction, qui met lui aussi en scène deux adolescentes. Les deux personnages, Chantale et Louise, sont en rupture totale avec leurs parents, qui brillent par leur absence. Sans famille et sans passé, « elles tentent de se constituer une mémoire, orientée vers un port d'attache, en enregistrant sur des cassettes, qui deviennent leur journal intime, les grands et les petits moments d'une existence qui ne va nulle part⁵⁶ ». Le rêve qu'elles poursuivent (la quête du père mêlée à une quête d'amour romantique) s'avère un échec et, dans l'indifférence générale, elles se suicident dans le métro de Montréal en tenant entre les mains une grande pancarte où elles ont inscrit leur dégoût du monde. En faisant mourir les héroïnes à l'adolescence, le film condamne la société qui est responsable de ces deux suicides, un peu comme dans *La petite Aurore, l'enfant martyr*.

Avec ces films, on a l'impression qu'une tragédie commence. Vingt ans après la Révolution tranquille, le cinéma québécois semble tourner le dos aussi bien au passé qu'au présent. La mémoire est en crise. Dans l'absence d'avenir que ces films projettent, le cinéma de ces années-là anticipe, peut-être, l'agonie de la culture québécoise.

⁵⁵ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 182.

⁵⁶ Josette Déléas, « La quête du père dans le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt », *Cinéma : revue d'études cinématographiques / Cinéma : Journal of Film Studies*, vol. 8, n^{os} 1-2, 1997, p. 191 [version numérique : <http://id.erudit.org/iderudit/024749ar>].

CHAPITRE 4

LE RETOUR DU REFOULÉ

Chaque génération, sans doute, se croit vouée à refaire le monde. La mienne sait pourtant qu'elle ne le refera pas. Mais sa tâche est peut-être plus grande. Elle consiste à empêcher que le monde se défasse.

Albert Camus, *Discours de Stockholm*

Du début du XX^e siècle jusqu'à la fin des années 1950, le rapport entre l'Église catholique et le cinéma fut très étroit. Avec la création, par une loi du gouvernement provincial, d'un *Bureau de censure des vues animées* en 1913, où ne siège aucun clerc, les censeurs avaient pour rôle de faire respecter la morale catholique traditionnelle¹. Dans les cas controversés, ces censeurs pouvaient faire appel au service des plus hauts membres du clergé². Investie d'une mission d'éducation auprès de la jeunesse, l'Église va présenter, à partir de 1928, des films dans les écoles et les salles paroissiales aux plus de seize ans. C'est de là que sont nés les ciné-clubs de l'Action catholique au tournant

¹ Le Québec va adopter le modèle de contrôle britannique du *British Board of Film Censors*, « tout en lui donnant une couleur locale ». En effet, les principes généraux du bureau de censure « combinent le puritanisme anglo-saxon et l'ultramontanisme catholique québécois ». En l'espace de quelques mois, le bureau de censure du Québec devient très actif et répressif. « Le bilan de sa première année de fonctionnement atteste que le Québec refuse plus de films que l'Angleterre, les États-Unis et le reste du Canada réunis. Cette tendance perdure jusqu'au début des années 60 ». Régie du cinéma du Québec, « Historique de la régie du cinéma » [<http://www.rcq.gouv.qc.ca/chroniques-etudes.asp?id=138>]. L'article est également publié intégralement dans la revue *Séquence*, novembre-décembre 2003.

² Le curé de la cathédrale de Montréal, Adélarde Harbour, a joué pendant trente ans ce rôle de conseiller auprès des fonctionnaires du Bureau de censure. Pierre Hébert, Yves Lever, Kenneth Landry, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, 2006, p. 17.

des années cinquante. Il ne faut pas oublier non plus qu'entre 1920 et 1950, la plupart des réalisations documentaires provenaient des prêtres-cinéastes. Pendant toutes ces années, les autorités religieuses ont contrôlé autant le contenu des films que leur diffusion³. Mais tout cela s'arrête brusquement avec le cinéma direct, si bien que l'on peut dire que la rupture entre la religion et le cinéma a précédé de quelques années le mouvement de sécularisation amorcé avec la Révolution tranquille. Balayée de la place publique, la dimension religieuse de la société québécoise ne sera plus thématifiée par aucun cinéaste du Québec jusqu'au long métrage de fiction réalisé par Denys Arcand en 1989, qui sera suivi de *La neuvaine* réalisé par Bernard Émond en 2005. Ces deux films mettent en évidence la crise de la culture québécoise et de sa mémoire. Comment parler de la société québécoise d'aujourd'hui, semblent nous dire ces deux réalisateurs, sans prendre en compte son passé religieux ?

4.1 *Jésus de Montréal* : entre la fiction et le documentaire

Comme nous l'avons vu, Denys Arcand a commencé sa carrière cinématographique comme documentariste à l'Office national du film du Canada. Bien qu'il ait continué d'y réaliser des documentaires jusqu'en 1981 – son dernier étant *Le confort et l'indifférence* –, le réalisateur va, après cette date, se concentrer exclusivement sur la fiction pour parler de sa société.

³ Se servant du prétexte de l'incendie du Laurier-Palace en 1927, qui coûta la vie à soixante-dix-huit spectateurs, dont la plupart étaient des enfants, la hiérarchie religieuse obtient du gouvernement du Québec que les salles de cinéma soient interdites au moins de seize ans. Cette disposition a perduré jusqu'en 1967. Régie du cinéma du Québec, *ouv. cité*.

Quand je faisais du documentaire, nous avions, moi et les gars qui travaillaient avec moi, une idée assez précise de ce que nous voulions dire. Or, tu arrives à te demander si tu as le droit de plaquer tes propres opinions sur du matériel pris chez des gens qui ne pensent pas nécessairement comme toi, ou en tout cas pas tout à fait... Il se dégage finalement de chaque documentaire une espèce de malhonnêteté qui provient du fait que c'est finalement ta propre vision du monde qui apparaît quels que soient les gens qui s'expriment dans le film⁴.

Il faut dire également que Denys Arcand a été frappé par la censure en 1970 avec *On est au coton*, la direction de l'ONF ayant interdit sa diffusion pendant six ans. En 1975, Arcand va transposer les propos de l'une des ouvrières du textile de *On est au coton* dans le long métrage *Gina*. Le film, qui met en scène une équipe de cinéastes tournant un documentaire sur l'industrie du textile, adresse une critique sévère à l'endroit de l'institution onéfiennne, comme du reste au président de l'industrie du textile. Depuis lors, les films de Denys Arcand entremêlent anecdotes documentaires et pure fiction. Chez lui, en effet, l'imaginaire se nourrit constamment d'événements empruntés au réel et ses histoires ont souvent associé humour et critique sociale, politique ou économique. Dans *Réjeanne Padovani* (1973), par exemple, le réalisateur s'attaque à la collusion entre le pouvoir politique (municipal et provincial), le monde des affaires et la pègre. À la fin du film, il intègre une séquence documentaire qui fait référence au règne de Jean Drapeau, maire de Montréal. Cette séquence rappelle la démolition d'immeubles locatifs d'un des quartiers populaires de Montréal, démolition que le maire Drapeau avait ordonnée afin de construire l'autoroute Ville-Marie. À cette époque, des milliers de locataires furent expulsés *manu militari* par l'administration municipale.

⁴ Denys Arcand, cité par Christian Poirier, *ouv. cité*, p. 115.

Le long métrage de fiction *Jésus de Montréal* (1989) joue également sur les deux registres du réel et de l'imaginaire. Plusieurs séquences du film font allusion à des événements vécus par le réalisateur⁵. Quand, par exemple, Arcand met en scène un théologien – qui est pourtant un personnage secondaire de *Jésus de Montréal* –, le discours de celui-ci, sinon son attitude, s'inspire d'une personne réelle qu'il a rencontrée pour les besoins de son film⁶. Le style d'Arcand est celui du « documentaire fictif⁷ » où rien n'est laissé au hasard. Avant de réaliser *Jésus de Montréal*, Denys Arcand a fouillé pendant six mois des livres scientifiques de christologie. Le film représente donc l'aboutissement de plusieurs mois de recherche et il s'inspire des dernières études abordant la figure de Jésus. Cette recherche sera d'ailleurs celle du personnage principal du film, Daniel Coulombe⁸.

4.1.1 La laïcisation de Jésus

Le film de Denys Arcand prend la forme d'une représentation désacralisée, laïcisée de la vie de Jésus. Un jeune comédien, Daniel Coulombe, est embauché par un prêtre, le Père Leclerc, un mordu de théâtre, pour rafraîchir le spectacle de la Passion du Christ présenté annuellement, depuis trente-cinq ans, sans aucune modification, dans le

⁵ Nous mentionnerons tout au long de ce chapitre d'autres événements dont Denys Arcand s'est inspiré pour ce film.

⁶ Denys Arcand a rencontré plusieurs théologiens et, affirme-t-il, « il a vécu la courte séquence où l'un deux [lui] demande ne pas mentionner son nom ». Gilles Marsolais, Claude Racine, « Entretien avec Denys Arcand à propos de Jésus de Montréal. Le jeu, la vie, l'histoire, le cinéma », *24 Images*, n° 43, été 1989, p. 6.

⁷ Selon l'expression utilisée par Denis Bachand, « Denys Arcand, réalisateur et scénariste. Les voies croisées du documentaire et de la fiction » dans Stéphane-Albert Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec/tradition et modernité*, ouv. cité, p. 93.

⁸ Voir Léo Bonneville, « Denys Arcand », *Séquences*, juin 1989, n° 140, p. 15.

parc d'un sanctuaire catholique. Présentée sur le Mont-Royal, dans ce que le spectateur peut supposer être les jardins de l'oratoire Saint-Joseph, la nouvelle version de la pièce de théâtre s'inspire des dernières connaissances théologiques, anthropologiques et historiques sur le sujet. Pour se mettre dans la peau du personnage de Jésus, Daniel Coulombe entreprend des recherches à la Bibliothèque nationale (alors située à la bibliothèque Saint-Sulpice, rue Saint-Denis, à Montréal) et auprès d'un théologien intéressé par les plus récentes découvertes sur la vie de Jésus. Joué par le regretté Claude Léveillé, le théologien, en remettant des documents à Daniel Coulombe, lui demande de taire son nom, sous prétexte que ceux-ci seraient compromettants pour l'Église⁹. On devine déjà l'indignation cléricale que provoquera la pièce. Dans les mains de Daniel Coulombe, le scénario de la Passion attribue la paternité de Jésus à un soldat romain, Julius Pantera, remettant ainsi en question le dogme de la virginité de Marie. Jugée hérétique, cette interprétation soulèvera sans surprise l'ire des autorités ecclésiastiques, qui mettront brutalement fin au spectacle.

L'histoire pourrait paraître banale si le réalisateur Denys Arcand avait suivi cette unique trajectoire de déconstruction/reconstruction. C'est plutôt en employant la technique du montage parallèle qu'il fait chevaucher deux histoires jusqu'à ce qu'elles se fondent en une seule. Sont donc portés au grand écran la vie publique de Jésus de Nazareth et l'engagement existentiel de Jésus de Montréal, alias Daniel Coulombe.

⁹ Dans cette courte séquence, on apprendra aussi que la faculté de théologie est entièrement financée par l'archevêché et que la parole publique des universitaires y est étroitement surveillée.

Imaginé à partir d'une anecdote vécue par le réalisateur¹⁰, le personnage principal du film est à la fois auteur de la nouvelle transcription de la Passion, metteur en scène et acteur interprétant le rôle du Christ. Après une première rencontre avec le Père Leclerc dans son église, la vie de Daniel Coulombe coïncidera avec les événements qui ont conduit au sacrifice de Jésus. La mise en scène de la Passion est donc doublement représentée : le spectateur du film assiste à la fois à la pièce de théâtre, où Daniel Coulombe joue le rôle du Christ, et à la représentation métaphorique du fils de Dieu dans les épisodes vécus par le personnage principal. Ainsi Coulombe incarne-t-il Jésus et Jésus – selon la symbolique du titre et de la construction filmique – se réincarne-t-il dans Coulombe. L'image dédoublée de la mise en abyme – enchâssement d'un récit dans un autre et acteur s'identifiant totalement à son rôle – attire l'attention du spectateur sur l'analogie entre l'histoire sacrée et la perspective profane.

Bien qu'ils ne soient pas traités avec un égal souci de reconstitution biblique – certaines séquences étant des clins d'œil aux textes évangéliques, d'autres de libres transpositions –, les liens entre les dimensions de la vie publique de Jésus et le destin du comédien sont nombreux. Ils constituent le premier niveau de compréhension du film. Comme Jésus de Nazareth, Coulombe sort de l'ombre vers l'âge de trente ans, arrivant

¹⁰ « ... un jeune homme, venu en audition pour le rôle de l'homme le plus jeune dans *Le Déclin*, est arrivé avec une barbe et m'a dit : « Je suis désolé, vous m'avez vu à l'examen du Conservatoire sans barbe, et je suis avec une barbe parce que je suis Jésus ». Je me suis dit : Encore un fou. Parce qu'il y a beaucoup de gens, en Amérique plus qu'ici, qui sont des Born Again Christians, qui attendent la révélation de Dieu. Puis, il m'a expliqué que c'était le seul job qu'il avait trouvé : jouer Jésus dans un spectacle. Il le faisait tous les soirs pour les touristes. Et, je ne sais pas pourquoi, cette anecdote s'est mise à me hanter : j'y pensais sans cesse pendant que je tournais *Le Déclin*. C'était invraisemblable, cet acteur qui, le soir récitait les paroles de l'Évangile selon saint Marc, et, le jour, faisait des pubs de bière ou venait en audition pour un film comme *Le Déclin*. C'est là que le film est venu ». Propos recueillis par François Ramasse, « Être tendre malgré tout », *Positif*, n° 340, juin 1989, p. 12.

d'on ne sait où après une longue absence. En quête d'acteurs, il déniché sa troupe de comédiens – deux gars, deux filles – dans des endroits plutôt inusités qui rappellent aux spectateurs que les conditions de vie des acteurs sont souvent difficiles. Ces séquences peuvent rappeler la façon dont Jésus de Nazareth a arraché ses disciples à leur métier en leur disant simplement : « Venez avec moi et je ferai de vous des pêcheurs d'hommes¹¹ ». Le Jésus de Montréal invite en tout premier lieu Constance, une ex-comédienne du chemin de croix sur la montagne ayant renoncé à faire carrière, à se joindre à lui. « Je suis venu te chercher », lui dit-il en une forme de rappel du message religieux. Puis, il entraîne Martin, un comédien dont le gagne-pain consiste à servir de doublure dans des films pornographiques. Il attire également René, acteur qui prête sa voix à une vulgarisation scientifique sur le commencement du monde. D'abord méfiant face au scénario inachevé, le personnage de René – qui incarne le scepticisme de l'apôtre Thomas – accepte pourtant le défi à la condition que le monologue d'Hamlet soit intégré au scénario. Ce qui sera fait. Dans un rapprochement évident avec le personnage de Marie Madeleine, la pécheresse délivrée de ses démons (de ses vices) par Jésus, Daniel Coulombe libère une jeune comédienne, Mireille, des manipulateurs d'images. Tenant le rôle de la putain de la pub vendant son corps pour une Rolex, celle-ci sera transformée par sa rencontre avec Daniel/Jésus. Elle quitte tout – emploi, luxe et

¹¹ Paroles prononcées par Jésus à Simon et son frère André selon l'Évangile de Marc. L'Évangile selon Marc a été la principale source de référence du réalisateur parce qu'il « est le plus ancien, le plus narratif et le plus brut », nous dit Denys Arcand. Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 15.

amant – et deviendra, tel que le suggère le Nouveau Testament, la femme la plus importante dans la vie de Daniel/Jésus puis son héraut¹².

C'est d'ailleurs grâce au personnage de Mireille que le spectateur réalise pleinement le caractère symbiotique des deux récits. Si Daniel et Mireille partagent une connivence qui relève à s'y méprendre du désir amoureux, leur relation demeure cependant chaste, comme le suggèrent les Évangiles¹³. Dans une séquence librement empruntée à l'épisode de Marie Madeleine lavant de ses pleurs les pieds de Jésus et les séchant de ses cheveux, Mireille, agenouillée devant la baignoire, savonne délicatement le torse de Daniel. La séquence suivante fait directement allusion à la scène des marchands du temple chassés par Jésus. Dans un théâtre où se déroulent des auditions pour une pub de bière¹⁴, la directrice de production et le réalisateur (l'ex-amant de Mireille) demandent à voir ses jambes – elle enlève son jean –, puis le haut de son corps. Mais Mireille, qui ne porte pas de soutien-gorge, hésite. Au moment où elle commence à soulever son « sweet-shirt » – c'est ça ou la porte, lui a-t-on fait comprendre –, Daniel, assis dans la salle, se lève d'un bond, s'approche d'elle et lui demande de refuser. « Tu vaux mieux que ça... viens-t'en, on s'en va », lui murmure-t-il. Impatiente, la directrice de production, qui veut mettre fin à leur entretien, se manifeste promptement : « Bon ! La grande scène intime, vous nous jouerez ça un autre jour. On est ici pour travailler.

¹² Dans l'histoire sainte, c'est Marie Madeleine qui, la première, aperçoit Jésus ressuscité. À la fin du film d'Arcand, elle est la seule à suivre les traces qu'a délogées pour elle Daniel Coulombe.

¹³ L'hypothèse d'une relation amoureuse entre Jésus et Marie Madeleine ne date pas d'hier. Elle remonte à plusieurs siècles. Si Denys Arcand suggère une relation plus intime entre Daniel et Mireille, il reste, à cet égard, fidèle à la parole des Évangiles.

¹⁴ Là encore, Denys Arcand témoigne de son vécu : « J'ai fait assez de commerciaux pour pouvoir en parler en connaissance de cause ». Gilles Marsolais, Claude Racine, *ouv. cité*, p. 6.

Alors, vous – s’adressant à Daniel – vous allez vous rasseoir en arrière. Et toi – s’adressant à Mireille –, tu nous fais voir tes nichons ou tu t’en vas chez toi. OK ? » Soutenant le regard de la patronne de la distribution, Daniel/Jésus réplique : « Voulez-vous ? Je vais vous en jouer une scène ». Il renverse alors les tables, fracasse la caméra et l’écran vidéo au sol, gifle la directrice avant de s’élancer à la poursuite du réalisateur et des commerçants de bière, qui filent sans demander leur reste. « Dehors, race de chiens », hurle-t-il aux fugitifs. La sainte colère de Daniel/Jésus a symboliquement lieu dans un espace sacré pour un comédien, et représente à cet égard le moment de vérité où est concentrée l’essence du message filmique : la pureté de l’intention incarnée par l’authenticité d’un artiste devant l’insignifiance du monde¹⁵.

À l’image de la Passion, l’enchaînement du film conduit Daniel devant la justice, où, dès le début de sa comparution, il affirme d’emblée sa culpabilité et refuse l’aide d’un avocat. Cette séquence fait écho, en une version moderne, à la rencontre entre Jésus et Ponce Pilate, au moment où le premier doit être livré aux soldats romains pour être crucifié. Mais contrairement à Ponce Pilate, qui avait condamné Jésus à mort, le juge, doutera plutôt de la santé mentale de Daniel et l’enverra consulter un psychologue. La séquence servira à montrer que l’homme est tout à fait sain d’esprit, que sa colère ne relève pas d’une folie passagère. En effet, la psychologue y ira d’une allusion selon laquelle les juges manquent parfois plus de jugement que les accusés. Pour Daniel, les conséquences de son acte de vandalisme sont réduites au minimum. Il n’est ni

¹⁵ Le film *Jésus de Montréal* est une suite au *Déclin de l’empire américain*, réalisé en 1986. « Une fois que tout le monde a couché avec tout le monde, qu’est-ce que cela signifie ? Où en sommes-nous ? Où allons-nous ? Donc, quand j’aborde *Jésus de Montréal*, c’est la suite. Voici quelqu’un qui va tenter de donner un sens à tout cela. Et cette personne va mourir ». Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 15.

emprisonné, ni tenu de rembourser le montant des dégâts, mais cet épisode débouche sur une nouvelle épreuve : celle de la tentation. Après avoir quitté le tribunal, dans le corridor vitré perché au sommet d'un gratte-ciel de Montréal, un avocat, maître Cardinal, lui offre la ville qui s'étend sous leurs yeux : « Avec le talent que vous avez, dit l'avocat, cette ville-là est à vous... si vous voulez ». Le maître, qui n'a pas mis les pieds dans une cour de justice depuis cinq ans, s'occupe des agendas, des cachets, voire des plans de carrière de ses clients artistes. Le personnage incarne le diable, pour qui l'art et la culture ne sont que produits de consommation de masse. Utilisant la logique du système pour faire d'un acteur une vedette médiatique, l'avocat/impresario pervertit toute action, bonne ou mauvaise, aux seules fins de la satisfaction des rêves et des désirs de ses clients¹⁶. Daniel, conscient de l'enjeu, retourne aux jardins du sanctuaire pour la représentation du soir. Ce sera sa dernière.

Entre-temps, le magistère ecclésiastique, qui a vu le spectacle modernisé de la Passion, manifeste sa désapprobation. Si le spectacle ne reprend pas le scénario d'origine, comme le dit le père Leclerc à la troupe de comédiens, il sera tout simplement annulé. Dans ce qui peut vaguement ressembler au dernier repas du Christ, les acteurs, d'abord hésitants, acceptent d'un commun accord de transgresser l'interdit. C'est grâce à Mireille, qui, laissant derrière elle un genre de vie dont elle ne tire aucun orgueil – « c'est vous qui m'avez sauvée de là, vous avez pas le droit de me lâcher », dit-elle –, a plaidé pour faire la représentation du soir. La (s)cène (le dernier repas) mène à la chute. Les policiers, interrompant la représentation au moment où Daniel, dans son rôle de

¹⁶ Cette séquence, qui réitère le message contenu dans la scène de l'audition, contredit le sens même de l'art qui, selon l'expression d'Hannah Arendt, devrait rendre compte « d'une attitude de joie désintéressée ». Hannah Arendt, *ouv. cité*, p. 269.

Jésus, se trouve crucifié, se heurteront au mécontentement de la foule des spectateurs. Dans la bagarre, la croix est accidentellement projetée au sol. Sous elle, Daniel gît, inerte. C'est dans une salle d'urgence bondée qu'il reprend conscience – aucun membre du personnel hospitalier ne s'étant occupé de lui – et que son identité d'acteur fusionne avec celle du Christ¹⁷. Son agonie, qui n'a pas lieu sur la croix, mais à cause de la croix, se déroule non pas sur la montagne (représentation métaphorique du Golgotha), mais dans les ténèbres du métro, là où le genre humain est un passager plutôt indifférent aux états d'âme d'autrui. Comme un pestiféré, meurtri, souffrant, sanglotant, Jésus de Montréal divague :

Quand vous verrez l'abomination de la désolation, si vous êtes dans les plaines, il faut vous enfuir dans les montagnes. Si vous êtes sur la terrasse, rentrez pas chez vous prendre vos affaires. Si vous êtes sur la route, retournez pas chez vous. Plaignez celles qui seront enceintes ces jours-là. Priez pour que ça ne tombe pas en hiver ! Si quelqu'un vous dit « Le Sauveur est ici ! », « Le Sauveur est là ! », croyez-les pas. Hein ? Croyez-les pas ! Des faux sauveurs... des faux prophètes... les puissances des cieus... ébranlées... ni le jour... ni l'heure... Comme vous serez surpris... le jugement... veiller.

Citées presque textuellement, ces paroles, tirées de l'apocalypse de l'Évangile de Marc, ont de quoi surprendre les usagers du métro. Elles seraient comprises aujourd'hui comme les paroles d'un fou, ce qui, du reste, est signalé par le geste de la main d'un passager du quai. Elles n'ont plus de sens que pour les exégètes et les fidèles. Daniel s'effondre une dernière fois, et c'est à l'hôpital juif de Montréal, où un médecin consciencieux tente de le sauver, qu'il s'éteint¹⁸. L'homme qui vient de mourir est jeune,

¹⁷ Pendant des mois, le comédien a été « immergé dans l'univers de la Passion, affirme Denys Arcand, lisant et relisant... les Évangiles, il s'en est imprégné, alors il commence à évacuer ça, à le vivre. » Ce qui s'appelle le paradoxe du comédien où, toujours selon Arcand, « on ne sait jamais où commence son rôle et où finit sa propre personnalité ». Propos recueillis par François Ramasse, « Être tendre malgré tout », *ouv. cité*, p. 14.

¹⁸ Le choix de l'hôpital juif n'est pas dû au hasard. Dans ce film, Denys Arcand porte un regard impitoyable sur les hôpitaux francophones où les salles d'urgence sont débordées et

ses organes sont employés au don de vie : un cœur pour un vieux monsieur cardiaque, des yeux pour une femme aveugle et le reste, disséminé selon les besoins, est davantage suggéré que montré. Daniel/Jésus ressuscité « est venu pour que les hommes aient la vie et l'aient en abondance¹⁹ ».

Pour les personnes qui ont regardé le film sous un angle chrétien, le long métrage s'avère une réussite²⁰. Il démontre non seulement un respect des Évangiles, mais son personnage principal épouse fidèlement l'image que les Occidentaux peuvent avoir du fils de Dieu. Daniel/Jésus est d'apparence fragile, toujours vêtu d'une chemise blanche (symbole de la pureté, du sacré et de la lumière), les gestes sont sobres, le regard intense et la voix feutrée. Il est un homme juste, bon, sans artifice, respectueux des autres (hommes, femmes et enfants²¹) et de leur genre de vie. Il est d'une droiture sans faille, un sage dont la vie exemplaire pourrait (ou devrait) servir de modèle et sauver le monde. Comme le souligne un spécialiste du cinéma, le film d'Arcand, contrairement aux films illustrant la vie publique de Jésus en une énième mise en scène interprétative de

désorganisées. La même critique réapparaîtra dans *Les invasions barbares* (2003). « Le Jewish Hospital, a affirmé le réalisateur, est un de ceux qui fonctionnent le mieux. De plus, quelle ironie de savoir que ce sont les Juifs qui tentent de sauver Jésus ». Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 19.

¹⁹ L'évangile selon saint Jean (10,10), interprété par Gérard Rochais, « Dire Jésus au présent », *Relations*, n° 553, septembre 1989, p. 211

²⁰ Parmi les commentateurs du film (voir la bibliographie), Paul Warren est peut-être le seul à considérer que le film a peu à voir avec la foi et que le personnage principal ne sert qu'à étaler la propre révolte du réalisateur. Paul Warren, « L'Évangile selon Denys », *Relations*, n° 553, septembre 1989, p. 208. Nous reviendrons sur cet aspect de la critique sociale du réalisateur dans la partie suivante.

²¹ « La tendresse de Daniel envers Rosalie, la fille de Constance qui la laisse dormir dans ses bras, qui joue ensuite avec elle, n'est pas non plus sans évoquer l'attitude de Jésus envers les enfants. » Gérard Rochais, « Dire Jésus au présent », *ouv. cité*, p. 210.

l'histoire sacrée²², présente Jésus aujourd'hui, comme l'un des nôtres, au cœur de la culture québécoise²³. Ainsi, Arcand, le cinéaste, invite le spectateur à réfléchir au présent par le biais de la « grande » histoire (celle de la civilisation occidentale) et de la « petite » histoire (celle du Canada français). Il faut dire que la formation d'historien d'Arcand imprègne pratiquement tous ses films ; sa conception étant que « les changements [de société] sont très lents²⁴ ». Dans le cas particulier de *Jésus de Montréal*, le rapport à l'histoire illustre également que chaque époque trouve le moyen de crucifier les insoumis ou, comme dans le cas du Père Leclerc – deuxième personnage d'importance dans le film –, de les réduire au silence.

²² Jusqu'aux années soixante, les films bibliques présentent un dieu sans visage et sans corps en voix hors champ. Ceux qui s'attardent à la vie du Christ le représentent de très loin, très souvent de dos, ou dans une brume. Un des premiers à donner figure humaine au Christ est Nicholas Ray dans son film *King of the Kings*, en 1961. Jésus est alors représenté par un grand homme aux cheveux blonds et aux yeux bleus. Quelques années plus tard, Pier Paolo Pasolini réalise *l'Évangile selon saint Mathieu*, où le Christ devient quasiment un militant marxiste qui défend les pauvres et les opprimés. Il est ensuite représenté dans le corps d'un bon vivant dans le film *Johnny Got His Gun* de Dalton Trumbo. On retrouve aussi le Christ dans un film de Zeffirelli présenté chaque année à la télévision pendant la semaine sainte. Enfin, tout juste quelques mois avant la sortie du film d'Arcand, Martin Scorsese présente *The Last Temptation of Christ*. Voir Yves Lever, « Jésus-Christ au cinéma » (*ibid.*, p. 204). L'histoire biblique est un sujet qui dépasse les modes, mais, comme le souligne Denys Arcand, « il y a quelque chose dans l'air ». En 1989, à Cannes, est présenté le film de Liliana Cavani sur Saint-François d'Assise. Le cinéaste hollandais Verthoeven fait part de son intention de réaliser un film sur Jésus intitulé : *Jesus The Man*. « C'est très mystérieux, déclare Arcand, parce qu'il n'y a pas de concertation... C'est une sorte de courant qui passe, on ne sait pas exactement quoi, quelque chose que les cinéastes ont senti dans l'air » (Propos recueillis par François Ramasse, « Être tendre malgré tout », *ouv. cité*, p. 13).

²³ Gérard Rochais, « Dire Jésus au présent », *Relations*, septembre 1989, n° 553, p. 212.

²⁴ Propos recueillis par Marcel Jean, « Entretien avec Denys Arcand », *24 Images*, automne 1989, n° 44-45, p. 47.

4.1.2 Un triste calvaire

Si le personnage de Daniel/Jésus « marche vers la mort sans subir les affres de l'hésitation²⁵», l'institution religieuse qui l'a condamné a également fait une autre victime. Le Père Leclerc, portrait inversé de Daniel/Jésus, demeure la figure la plus pathétique²⁶ d'une vie faite de sacrifices, mais aussi de mensonges. À l'intérieur de son église ou dans les jardins du sanctuaire, le prêtre porte le col romain ; à l'extérieur, il revêt une cravate. L'image évoque le dédoublement du personnage. Il a certes réussi à se tailler une place confortable au sein de l'Église, mais la vie ecclésiastique à laquelle il s'est résolu ne suffit pas à le satisfaire pleinement. « Je ne suis pas un très bon prêtre », avoue-t-il à Daniel Coulombe lorsque ce dernier le surprend, au petit matin, au seuil de la porte de chambre de Constance. « J'ai déjà essayé, mais bon. Vous voyez ? », poursuit-il. Racontée comme une autojustification, son histoire personnelle rappelle qu'autrefois, le chemin vers l'enseignement supérieur des enfants des familles pauvres et catholiques du Canada français suivait la voie du sacerdoce. L'entrée dans les ordres « apparaissait comme une solution », dit encore le Père Leclerc, qui espérait en contrepartie pouvoir consacrer une partie de son temps à sa passion, le théâtre. Il a ainsi pu voir de nombreuses représentations théâtrales avant de produire, dans les jardins de son sanctuaire, le spectacle de la Passion, celui-là même qu'il a demandé à Daniel Coulombe de moderniser. Ainsi, le spectateur comprend que l'être passionné de théâtre aurait pu apprécier le spectacle mis en scène par Daniel Coulombe, mais que l'homme

²⁵ François Bilodeau, « La croisade de Daniel Coulombe », *Liberté*, vol. 31, n° 4, août 1989, p. 52.

²⁶ « Ce genre de personnage, déclare Yves Leclerc, mériterait un film à lui tout seul, un de ces jours ». Yves Leclerc, « De la religion comme esthétique... », *Relations*, n° 553, septembre 1989, p. 206.

d'Église, après avoir assisté à la première représentation de la pièce, ne peut s'y résoudre : « Je vous avais demandé de rafraîchir un peu [il insiste sur le qualificatif] un texte qui a très bien fonctionné pendant quarante ans. Je ne vous avais pas demandé ça », lance-t-il vertement à Daniel qui a fait de Jésus le bâtard d'une mère célibataire. En l'absence de Daniel, qui discute avec l'avocat, le père Leclerc s'avère un fieffé hypocrite. En remettant le scénario original de la Passion aux comédiens, il leur ment dans l'espoir de sauver les apparences : « Dites-vous bien que j'ai plaidé votre cause [auprès des autorités du sanctuaire] le plus courageusement [il appuie sur le terme] possible, mais sans beaucoup de succès ». Il est toutefois évident que l'homme a peur. Avant même de rencontrer ses supérieurs, il avait déjà condamné le spectacle, il l'avait lui-même dénoncé comme une hérésie, mais il camoufle sa lâcheté derrière les ordres qu'il a lui-même sollicités auprès des autorités du sanctuaire. « Il faut que... j'avertisse mes supérieurs. Je peux pas prendre la responsabilité moi-même. C'est... c'est trop risqué », avait-il déclaré à Daniel après la première représentation. Depuis sa tentative avortée de mettre en scène *La vie de Galilée*²⁷ au grand séminaire, à l'époque de son noviciat – un scandale pour les autorités ecclésiastiques –, l'homme ne cherche plus ni à vaincre ses contradictions – avant de rencontrer Constance, il rejoignait les putains de Harlem après avoir assisté à une pièce de théâtre – ni à défendre le sens de la parole évangélique.

Arcand adresse ici une sévère critique à l'endroit de l'Église québécoise et de sa compromission. Derrière l'idéal de la vocation, où la foi devrait pourtant tenir lieu de

²⁷ *La vie de Galilée* est une pièce de théâtre qu'a signée Bertolt Brecht en 1938. La pièce ne fut pratiquement pas jouée avant les années 2000.

dévouement, le Père Leclerc, en homme piégé par la doctrine et le système, n'a pourtant ni réussi à apaiser son angoisse existentielle, ni à renier totalement ses désirs. Le message qu'il livre reconduit sans grande conviction les dogmes qui lui ont été enseignés. S'il se penche sur la misère humaine, c'est pour assurer la survie de son église. Parce qu'il a choisi la voie de la facilité, le prêtre s'est laissé bâillonner par l'institution ecclésiastique. « C'est normal, dit-il à Daniel Coulombe, les institutions vivent plus longtemps que les individus ». Il dirige son ministère tel un fidèle fonctionnaire à qui on demande de remplir des tâches sans les questionner. Pourtant, l'homme est conscient, jusqu'à un certain point, mais l'institution l'a privé de sa liberté d'expression²⁸. Le prêtre refuse de laisser jouer les comédiens un dernier soir, malgré l'insistance de Constance et de Daniel : « Écoutez, dit ce dernier, on est tous là maintenant. Il y a des spectateurs qui vont arriver tout à l'heure. On va jouer encore une fois ». Et Leclerc de répondre : « Je ne peux pas vous donner d'autorisation ». Il pourrait pourtant y déroger comme le lui suggère Daniel, excédé par l'abdication du prêtre : « Bien, vous direz que vous avez pas pu nous trouver, qu'il y a eu un malentendu. Trouvez quelque chose ». En une double représentation du personnage de Judas, l'attitude du clerc qui a déjà trahi le message des Évangiles va précipiter la chute de Daniel/Jésus. La représentation théâtrale prendra brusquement fin lorsque les policiers auront, eux aussi, exécuté les ordres de leurs supérieurs.

²⁸ Voir à ce propos Eugen Drewermann, *Fonctionnaires de Dieu*, 1993, 751 p. L'auteur traite, entre autres, comme le ferait un psychanalyste, de l'angoisse, de la culpabilité, de la souffrance psychologique des clercs soumis à l'institution ecclésiastique.

Pour Arcand, le Père Leclerc « croit et il ne croit pas... il aurait dû partir, il est resté ... il a obéi et ne s'est pas rebellé²⁹ ». Il est déchiré entre la peur de finir ses jours comme aumônier dans une banlieue de Winnipeg et la perspective de cette vie nouvelle que lui propose encore une fois Constance. À celle-ci, il déclare : « tous mes amis sont partis, ceux qui sont entrés au grand séminaire avec moi. Leur nouvelle vie est encore plus minable que la mienne. Même un mauvais prêtre, c'est encore un prêtre. Si je suis plus ça, je suis plus rien ». Et Constance de lui répondre qu'il lui faut « apprendre à vivre comme les autres, comme tout le monde ». Ce à quoi le prêtre rétorque ces paroles mûrement réfléchies : « Je suis trop vieux ». Résigné à son sort, l'homme a choisi le chemin de la *survivance*. Il reste seul et malheureux dans son église : « si tu pars, c'est ma vie qui s'en va », réplique-t-il à Constance qui le quitte sur-le-champ. Il est un personnage d'un autre âge, d'une autre époque, celui qui ne s'est pas adapté au Québec moderne, à la fois victime de l'institution et responsable de son mauvais sort. L'homme cultive un sentiment d'infériorité, une mauvaise conscience et une impuissance à être dans une sorte de représentation négative du Canada français, image que beaucoup d'intellectuels ont cultivée depuis la Révolution tranquille. S'il faut en croire François Bilodeau, entre le personnage de Daniel/Jésus et celui de l'homme/prêtre,

le fossé ne serait pas si large ; de fait, ils se rejoignent sinistrement dans le vide, la misère et l'impuissance. À quoi donc aura servi tout le théâtre auquel Daniel Coulombe se livre devant nous et dans lequel il se démène comme un diable dans l'eau bénite pendant la majeure partie du film, si ce n'était pour nous dire au bout du compte qu'il désespère... tout simplement³⁰ ?

²⁹ Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 16.

³⁰ François Bilodeau, « La croisade de Daniel Coulombe », *Liberté*, vol. 31, n° 4, août 1989, p. 61.

Ainsi, le pessimisme qui se loge au cœur même de la conception temporelle du réalisateur³¹ – un temps en mouvement, mais dont le mouvement est à peine perceptible à l'échelle d'une vie humaine – manifeste un désenchantement certain quant à l'avenir de la culture québécoise.

4.1.3 Le Québec agonique

Signée par Denys Arcand lui-même, le 7 mars 1989, la bande-annonce publicitaire annonçant la sortie prochaine du film en salle, déclarait :

Dans *Jésus de Montréal*, il est question de l'évangile selon Saint-Marc, de la publicité des eaux de Cologne, des frères Karamazov, du doublage des films pornographiques, du Big Bang, de la formule du Coca-Cola Classique, du monologue d'Hamlet, de l'inconvénient d'être né au Burkina Faso, d'un soldat romain appelé Pantera, des fascistes qui communient tous les jours, des transplantations d'organes et de la vinaigrette Paul Newman. Bref, tout ce qui est incontournable.

Dans ce propos, on peut déjà percevoir l'ironie et le cynisme qui caractérisent les films de Denys Arcand. Sa logique réside toutefois dans une critique de la société occidentale moderne à partir du Québec, société face à laquelle le réalisateur tient le rôle

³¹ De même, Arcand affirme : ... on m'a souvent reproché mon pessimisme, il demeure qu'à mesure que je vieillis, je réalise que j'avais raison. Quand j'ai fait *On est au coton*, j'ai dit que l'industrie textile était condamnée, qu'elle était morte et que les ouvriers du textile disparaîtraient. Avec le libre-échange, c'est consommé. C'est fini. Pendant les événements de 1968-69, je disais : la jeunesse n'est pas une classe sociale... Je regardais mes chums qui en 1968 voulaient révolutionner le monde et je me disais que c'était impossible, que c'était une aberration démographique, ils croyaient cela parce qu'ils étaient nombreux, mais être nombreux ne suffit pas à changer le cours de l'Histoire. Aujourd'hui, l'ère des yuppies me donne raison. En 1972, quand j'ai fait *Québec, Duplessis et après...*, j'ai dit que le Parti québécois ne pourrait jamais aller bien loin, que l'on y retrouvait la même vieille droite nationaliste qu'au temps de Duplessis. Et quand on regarde ce qui se passe aujourd'hui... Rien qui puisse croire que je me suis trompé ». Propos recueillis par Marcel Jean, « Entretien avec Denys Arcand », *24 Images*, n^{os} 44-45, automne 1989, p. 48.

de juge. C'est d'ailleurs lui qui incarne ce personnage dans le film. La fiction rejoint ici l'essai sous un mode un peu manichéen. L'auteur oppose le bien et le mal, la pureté des intentions à la duplicité, la moralité à la déliquescence des valeurs, le don de soi à la raison instrumentale, la compassion à la logique marchande. Avec cette approche comparative – qui, pour Arcand, est une méthode chère aux historiens comme aux cinéastes –, le récit, malgré sa finale (le don d'organes), évacue une dimension pourtant fondamentale de la foi chrétienne qui s'appelle l'espérance³². En un certain sens, le film prend l'allure d'une représentation agonique de la culture québécoise. « Dans *Jésus de Montréal*, la cité devient le royaume de la médiocrité³³ » et de la décadence, sauf quelques rares espaces qui se restreignent à l'hôpital juif et au loft de Constance. De même, quelques joyaux patrimoniaux et culturels sacrés sont présentés comme des rescapés de la consommation de masse, tels que le théâtre et la musique religieuse, éléments sur lesquels nous reviendrons plus loin.

Soulignons que c'est d'une autre forme de déclin que celle présentée dans *Le déclin de l'empire américain* (réalisation Denys Arcand, 1986) qu'il est question dans *Jésus de Montréal* : « Tu peux pas savoir à quel point c'est devenu pourri. Tout », dit Constance à Daniel au moment où il va la chercher. Cette séquence, qui a lieu dans les premières minutes du film, ouvre la porte à l'ensemble de la critique sociale qui va suivre. Dans *Jésus de Montréal*, tous les personnages autres que les comédiens de la

³² Dans ses recherches sur Jésus, Denys Arcand adopte la thèse du professeur Sanders de l'Université de London en Ontario publiée sous le titre *Jesus and Judaism* qui affirme que Jésus était un prophète et que son action et son message visaient à réformer Israël. « À la limite, souligne Arcand, le film dit : Jésus n'était pas chrétien. C'était un prophète juif et c'est après lui qu'est née la religion chrétienne à l'extérieur du judaïsme ». Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 15.

³³ François Bilodeau, « La croisade de Daniel Coulombe », *ouv. cité*, p. 59.

Passion sont des êtres faibles, inconscients ou bien des individus plus ou moins aliénés par la logique marchande. Le pré-générique du film, par exemple, présente une courte séquence où un jeune comédien interprète le rôle principal d'une pièce de théâtre. Celle-ci est une « fausse pièce », imaginée par Denys Arcand et inspirée des *Frères Karamazov* de Dostoïevski. La scène n'existe pas dans le roman, a précisé Arcand. À partir du suicide de l'assassin du père Karamazov, rapidement expédié dans l'histoire originale, le réalisateur, cherchant à introduire dès le début du film l'idée de la mort de Dieu, a imaginé une suite au personnage de l'assassin³⁴. Ce pré-générique sert également à présenter le personnage de Daniel Coulombe, qui surgit dans les loges à la fin de la pièce, pour féliciter le comédien principal et lui annoncer qu'il jouera le rôle de Jésus. Mais, à la fin de *Jésus de Montréal*, le spectateur comprend que ce pré-générique a principalement servi à montrer la différence entre l'univers de la création et celui de la consommation. En effet, le jeune comédien des « Frères Karamazov », séduit par l'argent facile, a vendu son âme au dieu dollar. L'homme est talentueux et sa « beauté sauvage » a fait l'envie de la directrice de production d'une firme de publicité, la même où Mireille a travaillé. Et lorsque Daniel Coulombe aperçoit la tête du comédien en question sur une affiche publicitaire d'eau de Cologne pour hommes, il vomit. C'est peu après que commence son délire mystique. Très éloignées l'une de l'autre, les deux séquences font ressortir le contraste entre un acteur amené à se vendre dans l'univers médiatique et un autre qui aspire à une vie plus sincère et faite de compassion. Le jeune comédien de la pub apparaît dès lors comme un traître, le représentant moderne de la figure de Judas. Ainsi, pour Arcand, seuls quelques individus, des êtres d'exception dont

³⁴ Denys Arcand, « Entretien avec Denys Arcand », *Positif*, juin 1989, n° 340, p. 15.

Daniel/Jésus est la figure mythique, résistent aux normes imposées par le consumérisme. Mais cette résistance provoquera la mort de Daniel Coulombe.

Le réalisateur reprendra aussi autrement le même message. Autour des artistes, il y a tout un milieu grouillant de parasites qui se nourrissent du travail d'autrui, notamment les chroniqueurs de la radio et de la télévision assujettis aux cotes d'écoute. Dans deux séquences pratiquement identiques – une pour la pièce des « Frères Karamazov », l'autre pour la représentation de la Passion –, les critiques d'art répètent les mêmes clichés en guise d'éloge aux deux comédiens principaux. Montées en parallèle, deux autres scènes montrent les mêmes chroniqueurs vedettes se contredisant l'un l'autre dans leur présentation de Daniel Coulombe. Pour le premier, le comédien est un premier prix de Conservatoire qui a toujours vécu à Montréal ; pour le second, le jeune metteur en scène est un autodidacte qui a voyagé partout à travers le monde. Une façon de mettre en évidence la critique qu'Arcand adresse à un univers médiatique rempli d'à-peu-près, de suppositions non vérifiées. Le réalisateur tire également à bout portant sur ceux qui tiennent les ficelles du vedettariat. Eu égard à sa lucidité, l'avocat, maître Cardinal, incarne à ce titre le summum du cynisme. Il exploite le talent comme le système médiatique, dont il comprend très bien les rouages. Pour lui, il n'y a là qu'une « business » dont il profite bien, comme le montre la séquence où il se pavane avec une jeune fille de dix-sept ans accrochée à son bras. « Il y a davantage d'espace média que de gens qui ont des choses à dire », explique-t-il à Daniel Coulombe. Plus loin, il ajoute :

Ce n'est pas nécessaire [d'avoir des choses à dire]... Il y a une manière de dire des insignifiances qui est extrêmement populaire. Pensez à Ronald Reagan. Il y en a d'autres. Dans tous les pays maintenant, les acteurs sont omniprésents. La télévision, la radio, les magazines. Il n'y a que des acteurs, partout.

L'avocat assure la célébrité à Daniel, si celui-ci respecte certaines méthodes éprouvées telles que la publication de ses mémoires et, à défaut de pouvoir lui-même les écrire, il lui propose d'embaucher un « nègre », écrivain obscur et anonyme dont les maisons d'édition exploitent le talent et la pauvreté. Il lui propose aussi de devenir le porte-parole d'un organisme caritatif où il s'agit d'endosser une cause tout en s'assurant une visibilité maximale ; ou encore d'afficher sa tête sur des pots de vinaigrette (comme Paul Newman), ce qui, par la suite, lui permettrait de publier un livre de recettes. « Un succès assuré », affirme-t-il, confiant dans les besoins que fait naître la consommation de masse. Bref, dans cette logique marchande, les meilleures volontés apparaissent vaines tant elles sont rapidement récupérées à des fins strictement commerciales. La fin du film en rajoute même un peu lorsque maître Cardinal, profitant de la mort de Daniel, propose à la troupe de comédiens de former une compagnie théâtrale qui porterait son nom. Séduits par l'offre, trois d'entre eux, mis à part Mireille, acceptent de perpétuer l'esprit théâtral qui animait Daniel. Le diable tentateur sait comment détourner la nouveauté créatrice et la recherche artistique vers les recettes sonnantes. Les valeurs de Daniel/Jésus n'auront ainsi réussi qu'à toucher le cœur d'une seule personne, Mireille, et sa mémoire sera récupérée en grande partie accaparée par le système que le réalisateur dénonce. De même que l'Église romaine a autrefois travesti le message christique pour en faire un dogme, de même le cirque marchand détourne-t-il aujourd'hui le sens à son profit. Si le bien et le mal existent, semble nous dire Denys Arcand, c'est le mal qui triomphe, toujours.

Cette vision du monde où les pouvoirs (sous toutes leurs formes) aliènent les individus, atteste aussi de l'effritement du lien social. Contrairement à son modèle biblique laconique, Denys Arcand est très disert sur le plan de son analyse historico-sociologique³⁵. Elle signifie que le « monde [est] réduit à un microcosme dégoûtant³⁶ », un monde dans lequel règnent en maîtres les marchands et leurs valets. Mais, plus cynique encore, la vision d'Arcand signifie que le mal se situe ailleurs, dans le profond non-sens des relations humaines et sociales. Lorsque Daniel Coulombe arrive sur une civière à l'urgence de l'hôpital Saint-Marc (qui rappelle les couloirs de l'hôpital Saint-Luc, situé au centre-ville de Montréal), comateux et tremblant de fièvre, le lieu témoigne d'une désorganisation totale. Il y a des patients en attente partout, en station debout comme des statues ou bien traînant leur soluté dans les corridors ; d'autres sont assis dans les marches d'escalier, couchés sur des civières, les fesses à moitié dévêtues. La lumière ambiante est bleutée, éclairée au néon comme si la salle d'urgence était située au troisième sous-sol, sans aucune fenêtre donnant sur l'extérieur³⁷. Quant à Daniel, il est demeuré couché sur la civière de l'ambulance, le service d'urgence n'en ayant plus une seule de disponible, comme il n'y a plus également de couverture. À l'endroit où les

³⁵ La parole est omniprésente dans le film d'Arcand. Elle « devient une arme absolue et totalitaire parce qu'elle cherche toujours à se justifier "métaphysiquement". Il n'y a plus aucun espace de manœuvre pour le spectateur. Tout lui est raconté » sans qu'il puisse y trouver une façon de répondre, encore moins de transformer cet univers (Guy Ménard, « Charme ou vérité ? », *Spirale*, septembre 1989, p. 19). Très sévère à l'égard d'Arcand, cette critique néglige pourtant de rappeler que le cynisme du réalisateur peut aussi être retenu comme une expression du cynisme québécois contemporain.

³⁶ Marcel Jean, « Entretiens avec Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 46.

³⁷ La même scène est reproduite avec encore plus de cynisme dans *Les invasions barbares*, le dernier film de la série qu'il forme avec le *Déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal*. Dans *Les invasions barbares*, les salles d'urgence sont non seulement bondées de patients, mais les couloirs sont en réfection. Le spectateur y voit des fils électriques qui pendent du plafond, des infirmières surchargées de travail, des patients qui patientent seuls sans que personne ne les regarde. Par ailleurs, le lieu est corrompu autant par les représentants syndicaux que patronaux, qui se font acheter pour quelques dollars.

ambulanciers immobilisent la civière, on entend des gémissements, des pleurs, des cris. Une infirmière en poste, remplissant des paperasses au milieu d'une pile de dossiers, demande à voir la carte d'assurance-maladie de Daniel sans se soucier aucunement de son état. Quelques minutes plus tard, Daniel, en phase de rémission (l'heure de grâce), quitte l'hôpital. L'infirmière le laisse sortir sans chercher à en savoir davantage. En levant à peine les yeux sur lui, elle lui signale au passage : « Ça va mieux, là ? ». La séquence de l'hôpital accentue le cynisme en montrant un vieillard au bord de l'insuffisance cardiaque, incapable de répondre aux questions d'usage que lui pose une préposée sur son état de santé. Celle-ci, qui se contente de formuler ses questions sans le regarder, l'interpelle ainsi : « parlez plus fort, monsieur, je vous entends pas ». Durant cette même séquence, Constance, qui est censée enregistrer l'entrée de Daniel aux urgences, entend la même préposée lui répondre : « prenez un numéro, attendez votre tour. Il y a tout ce monde-là avant vous », dit-elle sèchement en désignant la salle d'attente. Il se dégage de l'ensemble de ces images une bureaucratisation déshumanisante des soins de santé.

Le cynisme chez Arcand est d'autant plus choquant que sa critique des soins de santé ne s'applique vraisemblablement qu'aux hôpitaux francophones, alors que l'attitude du personnel de l'hôpital juif anglophone est faite de compassion à l'égard des malades. Quand Daniel y entre, couché sur une civière, la salle d'urgence est vide, c'est le désert blanc, lumineux, propre – aucun papier ne traîne sur les comptoirs du poste de l'urgence – et calme. Sans paperasserie ni questions, un médecin de l'urgence – il est déjà là – prend ses signes vitaux tout en vérifiant la gravité de son cas. Il l'emmène directement en salle d'opération, où les médecins spécialistes du bloc opératoire le

rejoignent rapidement. Mais Daniel est arrivé trente minutes trop tard, apprend-on ensuite de la bouche du médecin, qui en fait lui-même l'annonce à Mireille et Constance. Daniel meurt des suites d'une rupture des vaisseaux du bulbe rachidien. « On peut dire que Jésus est mort bêtement³⁸ », a affirmé Denys Arcand, d'autant plus qu'il aurait pu être sauvé si le mal avait été diagnostiqué à temps.

Présentée sous trois angles différents, mais toujours de façon humoristique, la croyance religieuse – même si les séquences relèvent plutôt de l'anecdote – est affectée du même type de cynisme et de désenchantement. Le soir de la première représentation du chemin de croix, une spectatrice d'origine haïtienne est tellement touchée et interpellée par le message de la pièce que, confondant l'acteur avec la figure christique, elle se jette dans les bras de Daniel/Jésus. La séquence, qui marque une relation intense à la foi, en ridiculise pourtant la pratique³⁹. Le même soir, cette fois après la représentation, deux illuminés, dont l'un semble être le gourou de l'autre, discutent avec les comédiens René et Martin – qui retiennent tant bien que mal leur fou rire – de leur

³⁸ « La rupture des vaisseaux au niveau du bulbe rachidien... a pour effet de provoquer une montée de sang à la tête qui cause une pression intolérable sur le cerveau, entraînant la mort à brève échéance. Le patient peut se remettre sur pied pendant un court moment (les médecins appellent cette rémission "l'heure de grâce" !), puis délirer et mourir assez rapidement, si le mal n'est pas diagnostiqué à temps. Mais, une opération chirurgicale relativement simple, pourvu qu'elle soit faite rapidement, permet d'éviter cette échéance de la mort ». Propos recueillis par Gilles Marsolais, Claude Racine, « Entretien avec Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 9.

³⁹ La séquence évoque une anecdote connue des comédiens qui ont joué la Passion sur le Mont-Royal. « Chaque soir, au moment du crucifiement de Jésus, une femme se précipitait au milieu des comédiens en criant : Crucifiez-moi à sa place. Les gardes intervenaient et la ramenaient. C'était devenu assez grave pour que les gardiens la surveillent et lui interdisent l'entrée de l'Oratoire » (Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *Séquences*, n° 140, juin 1989, p. 16). Dans le film, en se jetant dans les bras du comédien, la jeune femme déclare son amour à Jésus. Le gardien du sanctuaire doit la prendre dans ses bras pour la ramener auprès des autres spectateurs. Un peu plus tard, quand des soldats viennent arrêter Jésus, elle s'écrie : « Fais attention Jésus, fais attention. Je les connais, c'est des méchants. Sauve-toi Jésus, sauve-toi. ». Et le gardien de répondre : « Ça suffit là, madame ! Le spectacle est là-bas, pas ici ! »

conception de Dieu et du monde⁴⁰. Enfin, un homme qui fait son signe de croix devant l'autel et qui se trouve à être le gardien (l'équivalent du bouffon du roi) du sanctuaire, va mettre fin à la représentation théâtrale en déclarant les bras en croix à une spectatrice qui demande de voir la fin du spectacle : « Mais tout le monde la sait la fin, madame. Il [Jésus] meurt sur la croix puis, après, il ressuscite. Voyons donc ! Il n'y a pas de mystère là-dedans ». Le mystère de Jésus et de la résurrection a définitivement disparu et, tout au long du film, le savoir moderne cherche à contredire l'interprétation herméneutique des textes sacrés. Le Christ est tout simplement devenu un homme. Denys Arcand rend compte de la perversion du sacré dans notre société, tout en niant lui-même l'existence de Dieu⁴¹, qui est maudit d'entrée de jeu par le personnage de l'assassin du père Karamazov dans le roman de Dostoïevski :

Il faut détruire l'idée de Dieu dans l'esprit de l'homme. Alors, chacun saura qu'il est mortel sans aucun espoir de résurrection. Chacun se résignera à la mort avec une fierté tranquille. L'homme s'abstiendra de murmurer contre la brièveté de la vie et il aimera ses frères d'une affection désintéressée...⁴²

Denys Arcand a retenu de l'idéal christique, la pureté, voire l'authenticité du personnage historique de Jésus, mais il demeure frappant que le message associé à l'amour du prochain soit inexistant ou, plutôt, réservé à la seule troupe de comédiens. Dans l'appartement où vit Constance – l'étage d'un immeuble reconverti en loft, lumineux et grandiose –, la camaraderie, l'amitié et l'entraide sont des valeurs partagées. En dehors de cet espace, les lieux – dont l'Église – sont soit vides, soit déshumanisés, et

⁴⁰ Les deux personnages expliquent que le langage de la Bible consiste en un code chiffré dont le 666 représente « la marque de la bête ». Ils entonnent ensuite une litanie ésotérique sur les astronautes qui ne peuvent dévoiler le fait que la lune soit creuse, sur le mystère du Coca-Cola, sur le sida fabriqué en laboratoire aux États-Unis et sur leur rencontre personnelle avec Dieu.

⁴¹ Voir Paul Warren, « L'évangile selon Denys », *ouv. cité*, p. 28.

⁴² *Idem.* Selon Paul Warren, cette vision est pourtant en contradiction avec celle du doute chez Dostoïevski.

Montréal, toujours filmé en plongée du haut de la montagne⁴³, ne laisse voir aucune vie. Montage, prises de vue, thèmes et sous-thèmes suggèrent que le réalisateur ne donne aucune chance de survie à une société construite sur le modèle culturel américain. Son personnage principal meurt, son corps éparpillé (un cœur pour un anglophone, des yeux pour une Italienne) est réduit en cendres et sa mémoire sera récupérée par la marchandisation de l'art. La collectivité s'est atomisée et défaite. Autrefois constitutive du Canada français, la foi est ici ridiculisée. Comme l'a par ailleurs souligné le réalisateur, il ne reste plus rien des valeurs d'autrefois⁴⁴. Le *Stabat Mater* de Pergolèse, qui accompagne l'entrée de Daniel Coulombe dans l'église du Père Leclerc au début du film, est repris par les deux mêmes choristes, assises cette fois dans le même couloir de la station de métro où Daniel s'est effondré. Juste au-dessus de leur tête est placardée l'affiche de « l'homme sauvage », marque de commerce du parfum représenté par le comédien qui a renié l'esthétique de son art. Filmée par une caméra qui se déplace du bas vers le haut, la prise de vue en contre-plongée semble dire que les cathédrales des modernes sont devenues ces allées de passage où personne ne peut retenir ou apprendre quoi que ce soit d'autrui. Les deux jeunes femmes « chantent dans le métro là où les morts-vivants ont besoin d'être réhumanisés⁴⁵ », mais rien ne vient briser le règne des barbares. Dans cette façon d'interpréter la culture moderne, il y a à la fois une nostalgie,

⁴³ Il s'agit là d'une intention voulue par le réalisateur, « un parti-pris esthétique » et métaphorique : « toutes les images de la ville, affirme le réalisateur, sont prises de la montagne, de haut en bas. Ce film n'est pas au niveau du sol. Les collines et les montagnes sont omniprésentes dans la Bible. Moïse reçoit les tables de la loi sur la montagne, Jésus est amené sur une montagne lors des tentations, Jésus meurt sur le Golgotha. C'est la montagne d'où on voit le pays, la ville, les gens », mais d'où, pourtant, sauf pour quelques voitures qui circulent dans les rues, on ne voit personne (Propos recueillis par Léo Bonneville, « Denys Arcand », *Séquences*, n° 140, juin 1989, p. 18). Ce parti-pris signifie pour André Roy que le réalisateur « adopte la position du pur, [qu'] il s'élève au-dessus de la mêlée ».

⁴⁴ Voir Léo Bonneville, « Denys Arcand », *ouv. cité*, p. 15.

⁴⁵ Daniel Leblond, « Symbolisme retrouvé, mais... », *Relations*, n° 553, septembre 1989, p. 214.

un nihilisme et un cynisme certain. Bien que le cynisme puisse être interprété comme un déclic de la conscience⁴⁶, celui d'Arcand est synonyme d'impuissance, l'expression d'un scepticisme quasi généralisé. Son excès n'entraîne sans doute pas le spectateur à croire en l'avenir du Québec.

Il en va tout autrement pour *La neuvaine*, tourné en 2007. Ce film présente la culture traditionnelle canadienne-française sous un tout autre aspect. Bernard Émond y traite de la foi non plus sous un mode cynique, mais comme une possibilité encore offerte d'échapper au désespoir.

4.2 *La neuvaine* ou la résistance tragique⁴⁷

Contrairement à ce que peut laisser entendre le titre, et même s'il évoque des rituels liturgiques dépassés, *La neuvaine* de Bernard Émond n'est pas un film religieux ni même un film sur la croyance individuelle ou les mystères de la foi. Il est plutôt une mise en scène réactualisée d'un rituel identitaire symbolique de la société canadienne-française profondément marquée par le catholicisme, rituel avec lequel a voulu rompre le Québec moderne. L'approche du réalisateur permet de poser les jalons d'une éthique sociale simple fondée sur le don de soi ou la capacité à faire le bien à partir de l'héritage culturel du Canada français. Premier d'une trilogie sur les vertus théologiques, la foi,

⁴⁶ À ce propos, voir le dossier « Anatomie de l'homme cynique », *L'inconvénient*, revue littéraire d'essai et de création, n° 44, février 2011.

⁴⁷ « Très jeune, avoue Bernard Émond, j'ai eu quelque chose qui s'approche d'un sentiment tragique de l'existence. J'ai grandi avec le sentiment que le pire pouvait arriver tout le temps ». Bernard Émond, *La perte et le lien*, *ouv. cité*, p. 30.

l'espérance et la charité, le film, qui porte sur la question de la transmission du passé, est construit autour de la rencontre entre deux êtres qui ont à affronter la mort d'un proche. Cette rencontre transformera les deux personnages principaux, Jeanne et François.

Quand les deux destins se croisent, la désespérance de Jeanne est telle qu'elle cherche à en finir avec la vie. Quelques jours plus tôt, elle était retournée chez elle après un séjour à l'hôpital. Dans sa maison cossue mais sans âme, elle s'enferme immédiatement dans une petite chambre. L'insistance de son mari pour qu'elle consulte un psychiatre la fait s'enfuir. Au milieu de la nuit, elle quitte son foyer sans laisser d'adresse et roule au volant de sa voiture jusqu'aux premières lueurs de l'aube. Elle s'arrête devant un motel pour se reposer. Étendue tout habillée sur un lit qu'elle n'a pas défait, elle semble ne pas avoir fermé l'œil. Un peu plus tard, le spectateur la retrouve marchant sur un boulevard où circulent plusieurs voitures. Ses pas la conduisent vers le fleuve et, là, son visage ravagé par la souffrance indique qu'elle s'apprête à plonger dans les eaux « utérines⁴⁸ » du Saint-Laurent. C'est à ce moment qu'une camionnette se gare sur le quai du haut duquel Jeanne s'apprête à sauter. Lorsqu'elle entend le bruit de la voiture qui s'est garée derrière elle, elle se fige. Elle fait alors volte-face et va s'asseoir sur un bloc de ciment, où elle demeure parfaitement immobile, espérant sans doute que l'impromptu disparaisse au plus vite. Mais l'inconnu, François, après avoir mangé un sandwich, la rejoint et s'assoie sur un bloc de pierre à côté du sien. Jeanne détourne son regard du jeune homme. Le jour s'éteint sans qu'un seul mot n'ait été prononcé. À la

⁴⁸ Comme dans les films de Pierre Perrault tournés à l'Îsle-aux-Coudres, la vision du fleuve, omniprésente dans le film de Bernard Émond, représenterait un présent façonné par l'histoire de ce fleuve. Voir Fabric Montal, « Histoire d'absence », *Imaginaires du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 18.

brunante, Jeanne lui ordonne de partir, mais François ne quitte pas son poste. Quand la nuit tombe, Jeanne, qui n'a pour vêtement qu'un seul tailleur, est transie par la froideur de la nuit d'automne. Lentement, François se lève, enlève son manteau, couvre les épaules de Jeanne et l'emmène vers la camionnette : « Avez-vous une place pour dormir ? », lui demande-t-il. À partir de ce moment, Jeanne s'abandonnera à la sollicitude de François.

Le spectateur ne se doute pas encore que la résurrection de Jeanne commence à s'opérer et qu'elle advient, petit à petit, au contact de François. Le jeune homme incarne une charité héritée du passé rural et catholique du Canada français. Ses gestes sont simples et lents, à un point tel qu'on pourrait les interpréter comme ceux de l'idiot du village, une figure qui pourrait ressembler à celle du simple d'esprit évoqué au chapitre précédent avec le personnage de Ti-Guy des *Bons débarras*. Toutefois, dans ce film, la simplicité de François est synonyme de bonté, comme si le réalisateur, Bernard Émond, avait voulu ressusciter dans la figure de l'innocent le sens des valeurs d'autrefois⁴⁹. Ce sont elles qui empêcheront Jeanne de sombrer dans le désespoir.

Une fois arrivé au motel, où François a reconduit Jeanne pour la nuit, il l'accompagne jusque dans sa chambre. Il lui ouvre la porte, l'enveloppe d'une chaude couverture, repart et revient quelques instants plus tard avec deux portions de nourriture. On le voit manger avidement, alors que Jeanne ne touche pas à son assiette. Soucieux de l'état de Jeanne, il lève la tête vers elle. Inquiet, il lui demande : « C'est bon ? [...] Il faut

⁴⁹ Il s'agit, selon Yvon Rivard, « de la solidarité paysanne, la charité chrétienne, la fréquentation de la nature ». Yvon Rivard, « L'intelligence des innocents », *La neuvaine. Scénario et regards croisés*, *ouv. cité*, p. 115.

manger quand on a froid ». L'assiette à peine entamée, Jeanne affirme ne plus avoir faim. Elle apparaît toujours aussi brisée, anéantie. « Je vais partir », lui dit alors François en enchaînant aussitôt : « je vais revenir demain ». Et, pour la première fois, Jeanne regarde François. Dans ses yeux, jusque-là éteints, perce une lueur qui ressemble à la vie. Sans cette promesse spontanée et généreuse qui annonce un lendemain, le spectateur aurait pu craindre un dénouement tragique.

Fidèle à sa promesse, François réapparaît au petit jour. Il frappe à la porte du motel et repart aussitôt, en laissant sur le seuil un paquet dans lequel Jeanne trouve des bottes, un manteau et une écharpe. Plus tard, il reverra Jeanne sur le quai, à l'endroit même où il l'avait rencontrée la veille. Entre-temps, François est allé à la basilique de Sainte-Anne de Beupré, il en est à son deuxième ou troisième jour d'une neuvaine où il prie pour la guérison de sa grand-mère mourante. Une fois sa prière accomplie, il se rend d'abord au motel pour s'apercevoir que Jeanne a quitté sa chambre. Il repart immédiatement en direction du quai. Au bruit des pneus qui roulent sur le gravier, Jeanne, qui fixe toujours le fleuve, se lève, s'approche de la voiture, ouvre la porte pour dire bonjour à François et le remercier pour le manteau. Le lien engagé la veille a été plus fort que la détresse, même s'il ne l'a pas fait disparaître. « Est-ce que vous allez mieux qu'hier », demande François à Jeanne, qui lui répond faiblement : « oui ». « Mais vous allez pas bien, rétorque-t-il [...], votre âme est dans l'angoisse ». À partir de là, de proche en proche, Jeanne et François s'accompagneront jusqu'à la fin du film. Si Jeanne trouve un réconfort certain dans la présence de François, elle connaîtra également une sorte d'apaisement au contact de la nature et de la mort prévisible d'une grand-mère.

Quant à François, pour la première fois peut-être, il expérimentera, au bout de l'aventure, le doute.

4.2.1 La croisée des chemins

Dans son film, Bernard Émond raconte une histoire qui superpose, par un montage parallèle, trois niveaux de narration correspondant à trois espaces-temps. Est tout d'abord esquissé le portrait de Jeanne aux prises avec un passé récent qui la hante. La première séquence du film conduit le spectateur vers un lit d'hôpital au moment où un cauchemar réveille Jeanne. On aperçoit alors les images qui l'obsèdent : un homme, la brutalisant, pointe une arme sur sa tempe. L'histoire de Jeanne implique ensuite plusieurs retours en arrière qui mettent en lumière un passé traumatisant que le spectateur connaîtra petit à petit. Le deuxième niveau est celui du présent, qui commence par la profonde détresse de Jeanne, jusqu'à sa guérison grâce à la rencontre avec François. Avant cette rencontre, on voit celui-ci dans sa maison, la nuit. Il vient de découvrir une vieille femme effondrée sur le plancher, sa grand-mère. Dans la séquence suivante, on voit le médecin de famille qui demande à François d'aller la rejoindre pour qu'elle lui raconte elle-même la nature de son malaise. « François, lui dit la vieille dame, je vais mourir ». Pour le temps qu'il lui reste à vivre, la mourante s'occupera de rassurer son petit-fils face à sa mort annoncée. Dès ce moment, François partira tous les matins de Petite-Rivière-Saint-François pour prier sainte Anne. Désormais, le récit, qui va faire se croiser deux destins, se déroule, selon la logique transformatrice de l'action, du présent vers son dénouement. Enfin, le dernier niveau narratif est constitué par deux

voix hors champ. Elles se font entendre dans les toutes premières séquences, quelques instants avant que Jeanne ne quitte sa chambre d'hôpital. On entend Jeanne s'adresser à une voix masculine qui, jusqu'à l'avant-dernière séquence, reste dans l'ombre. La conversation peut faire penser à un tête-à-tête entre un psychiatre ou un psychanalyste et sa patiente.

La souffrance de Jeanne tire son origine d'un combat entre les forces du bien et du mal. Jeanne est médecin, elle travaille avec l'espoir de la guérison, mais la mort insensée va déséquilibrer son fragile état mental. En voix hors champ, elle raconte qu'elle a perdu son seul enfant, mort à l'âge de quatre ans d'une maladie incurable. Pour s'occuper de lui, elle s'était retirée de ses occupations professionnelles. « Après sa mort, dit-elle, je ne sais pas comment le dire..., mais je suis entrée dans la noirceur ». Elle s'est ensuite remise au travail « comme une folle... Qu'est-ce qu'on peut faire d'autre ? », poursuit-elle au moment où des images évoquent de sa profession d'urgentologue. Se présentent alors une jeune femme avec son bébé malade, mais la mère semble elle-même grièvement éclopée par une chute dans l'escalier, apprend-on de sa bouche. Le spectateur comprend rapidement qu'il s'agit d'un cas de femme battue. Plus tard, des cris et des pleurs se font entendre dans le couloir de l'urgence. violemment, le mari tente de ramener sa femme à la maison. Il s'agit du même visage aperçu dans le cauchemar de Jeanne, au début du film.

C'est en voulant protéger la jeune femme et son bébé que Jeanne va provoquer l'horreur. La conséquence de son geste conduit au mal, et, depuis lors, elle se sent responsable de ce qui est arrivé. Cherchant désespérément à revoir sa femme qui a

déserté le foyer familial, le mari épie Jeanne sans qu'elle s'en aperçoive. La première fois qu'il sort de l'ombre, il la brutalise dans le stationnement souterrain de l'hôpital, en cherchant à savoir où sa femme se terre. La deuxième et dernière fois, alors que Jeanne sonne à la porte d'un refuge pour femmes battues, l'homme la saisit au collet, braque son arme sur elle et la force à avancer. Il ordonne à toutes les femmes présentes de se coucher à plat ventre, se dirige avec son otage vers la cuisine, où il entend les babilllements d'un bébé, et là, sous les yeux atterrés de Jeanne, commet l'irréparable. Il tire à bout portant sur sa femme et son enfant avant de mettre fin à ses jours. Entre les forces de vie et les forces de mort, l'équilibre est rompu.

C'est en côtoyant la foi de François et de sa grand-mère que Jeanne découvrira un autre sens à la mort. Quand, à la deuxième rencontre, elle interroge François sur sa croyance en Dieu, Jeanne, l'agnostique, est tout de même intriguée par la confiance qu'il manifeste à l'égard de la prière. Après le départ de François, elle se rend à la basilique Sainte-Anne. L'Église est pratiquement vide et, surtout, silencieuse. Toutefois, devant l'un des témoignages de guérison, elle est manifestement mal à l'aise, comme étrangère au lieu, et elle quitte promptement le sanctuaire. Quant à François, malgré le doute qu'a fait naître l'incroyance de Jeanne (nous y reviendrons plus loin), il l'invite, le jour suivant, au *Cyclorama de Jérusalem*, la « grosse bâtisse située à côté de la basilique » qui raconte, en vision panoramique, la crucifixion de Jésus-Christ. Toujours aussi mal à l'aise que la veille, Jeanne, qui a assisté à l'ensemble de la représentation, quitte la scène au décor tragique. Le lendemain, elle se rend, à la suggestion de François, voir les oies à cap Tourmente, « parce que, quand on les voit, on ne pense à rien d'autre », lui avait-il dit à la sortie du *Cyclorama*. Jeanne marche dans le sentier boisé qui mène au cap.

S'approchant du fleuve, elle entend cacarder les oies que l'on voit s'envoler dans « une sorte de nuage [blanc] dans le ciel⁵⁰ ». La magie du lieu semble l'avoir transformée. Jeanne a trouvé son lieu sacré dans cet endroit, et elle s'en trouve apaisée. Et, pour une dernière fois, elle retourne s'asseoir sur le bloc de ciment pour contempler le fleuve.

Le hasard va conduire l'histoire vers son épilogue. Sur le parvis de l'église où Jeanne est venue à la rencontre de François pour lui faire ses adieux, elle porte secours à un homme victime d'un malaise cardiaque. François assiste à la scène. Il l'attendra jusqu'à son retour de l'hôpital, où elle a conduit le malade. Quand elle revient, il est déjà tard, la nuit semble bien avancée, et François lui demande de l'accompagner pour soigner sa grand-mère. Mais Jeanne est épuisée. La salle d'urgence lui a rappelé le drame qu'elle a vécu. « Pas ce soir » répond-elle à François, qui insiste : « ce que vous voudriez que l'on fasse pour vous, faites-le pour les autres ». Issues de l'héritage religieux (l'Évangile selon saint Luc), ces paroles, pratiquement oubliées des contemporains, donnent le sens du don qui habite François.

La rencontre avec la grand-mère achève de transfigurer Jeanne. Le premier soir, elle examine la malade. Le lendemain, elle lave le corps de la vieille, refait son lit et la veille jusqu'au retour de François, reparti à la basilique Sainte-Anne. Malgré l'annonce confirmée par Jeanne de la mort imminente de la grand-mère, la foi de François, jusqu'à ce moment, n'a pas vacillé. La nuit suivante, la vieille femme s'éteint doucement. Cette mort paisible et naturelle, « confrontée à l'absurdité de l'existence par les meurtres

⁵⁰ Scénario de *La neuvaine, La neuvaine. Scénario et regards croisés, ouv. cité*, p. 176.

auxquels Jeanne a assisté et dont elle se croit responsable⁵¹ », lui a permis d'accepter que la mort fasse partie intégrante de la vie. Mais François, qui a pleuré sa grand-mère en silence, n'est peut-être plus au matin, aussi sûr « de voir le passage entre [la terre et la ciel]⁵² ». Ses yeux qui regardent le fleuve, source de mouvement et symbole d'enracinement, sont, à cet instant, vides de toute expression. Cette séquence termine l'histoire de François. Le spectateur ne le reverra plus.

Dans l'autobus qui ramène Jeanne de Petite-Rivière-Saint-François vers Sainte-Anne de Beaupré, on entend en voix hors champ :

La voix : Vous voulez me dire quelque chose ?

Jeanne : Je ne suis pas croyante.

La voix : Ça ne fait rien.

Jeanne : Est-ce que vous pouvez prier pour des morts... Moi je ne peux pas.

La voix : Oui...

Jeanne : Est-ce qu'on peut bénir une personne qui n'est pas là ?

La voix : Oui...

Jeanne : C'est une personne qui m'a sauvé la vie.

La voix : Est-ce que vous voulez me dire comment ça s'est passé ?

Jeanne : C'est une longue histoire.

La voix : J'ai tout mon temps.

Le doute est installé. À qui Jeanne, raconte-t-elle son histoire, à la fin du film ? Dans la séquence suivante, la dernière, la caméra filme de l'extérieur le bureau des bénédiction de la basilique Sainte-Anne. Un prêtre y bénit une fidèle. La caméra montre ce que voit Jeanne depuis le parterre du sanctuaire. Les regards du prêtre et de Jeanne se croisent. À ce moment, le spectateur réalise à l'évidence que ce que le film raconte appartient au passé proche de Jeanne, et que son interlocuteur invisible est un prêtre. Le film, dans sa finale, dévoile un récit que Jeanne a gardé en mémoire.

⁵¹ Voir Bernard Émond, « Le silence », *Ibid.*, p. 14.

⁵² Yvon Rivard, « L'intelligence des innocents », *Ibid.*, p. 119.

4.2.2 « La lumière du bon Dieu »⁵³

« La religion, affirme Bernard Émond, est une métaphore qui me permet de parler du bien et du mal⁵⁴ ». Elle est aussi, selon nous, un prétexte pour comparer deux visions qui se disputent le sens du monde. Les images tournées par Émond sont faites d'oppositions : ville et campagne ; noirceur et lumière ; modèle de développement urbain américanisé et art religieux d'influence européenne ; rationalité et spiritualité, etc. Essentiellement, le film mesure la distance entre la société traditionnelle et la société moderne, entre le passé et le présent.

Alors que, dans la réalité urbaine, le citadin est entouré de bruits cacophoniques et assourdissants, la nature, elle, porte au silence, au calme et à la méditation. Au boulevard Sainte-Anne (la route 138), traversé par les automobiles – où, mise à part Jeanne, ne circule aucun piéton sur les trottoirs – et à l'architecture urbaine (motel, commerces, panneaux publicitaires et *Cyclorama*), Émond oppose de longues prises de vue du fleuve où règnent le clapotis de l'eau, le piaillage des oiseaux, le vent dans les feuilles. Ces longs plans-séquences, qui rappellent le calme de la lente traversée de nuit dans la neige de *Mon oncle Antoine* et de son neveu Benoît, invitent les spectateurs à réfléchir sur les composantes du temps et de l'espace comme fondements de l'enracinement historique et culturel des Québécois. « Le fleuve m'a laissé descendre

⁵³ « [...] la lumière, nous dit le réalisateur, a sans doute contribué au succès du film ». Bernard Émond se rappelle avoir demandé à Jean-Claude Labrecque, à la direction photographique, de lui fabriquer « la lumière du bon Dieu ». Bernard Émond, « Le silence », *ouv. cité*, p. 15.

⁵⁴ Propos recueillis par Emmanuelle Speer, « Bernard Émond, raconteur de foi », *Présence magazine*, vol. 14, n° 110, p. 35.

où je voulais », disait Claude Jutra en ouverture de son film *À tout prendre* (1963)⁵⁵. Le Saint-Laurent, nous l'avons déjà mentionné dans l'analyse de *La vie heureuse de Léopold Z*, est la colonne vertébrale du Québec. Dans *La neuvaine*, Jeanne, après avoir voulu être avalée par le courant, y trouve un réconfort et une paix certaine. À la fin du film, au moment où il commence à douter, François aussi contemple le fleuve. De jour comme de nuit, la beauté de ce paysage est source d'inspiration et de vie. Comme dans les films de Pierre Perrault tournés à l'Îsle-aux-Coudres, le fleuve est un « symbole unificateur, quasi mythique, de nos origines, de nos appartenances et de notre spécificité⁵⁶ ».

La neuvaine est un film sans artifice, de peu de mots et d'une grande sobriété. Émond donne le temps au spectateur de s'imprégner de l'atmosphère des lieux. Filmée de l'intérieur, la basilique Sainte-Anne est présentée avec tout le respect que les croyants accordent à un lieu sacré, mais aussi avec la déférence attachée à un lieu de mémoire. Toutefois, le film conserve malgré tout une certaine distance à l'égard du mysticisme. Aux mystères de la foi s'oppose l'incrédulité de Jeanne. Outre les beautés sculpturales et

⁵⁵ La phrase est empruntée à Arthur Rimbaud. Dans son poème « Le bateau ivre », il écrit : « Quand avec mes haleurs ont fini ces tapages/Les fleuves m'ont laissé descendre où je voulais ». Pour Jean Chabot, cinéaste, « Tous les spectateurs [du film de Claude Jutra] savent aussi parfaitement dans quel esprit Jutra s'arroge, à ce moment-là, le droit de modifier le vers de Rimbaud, et d'impliquer par là le Saint-Laurent, qui définit à lui seul toute l'immensité du territoire québécois ». Jean Chabot, « Le pays incertain », *24 Images*, n^{os} 103-104, Automne 2000, p. 25.

⁵⁶ Yves Laberge, « Le cinéma de Pierre Perrault : une réappropriation symbolique du fleuve », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n^o 74, 2003, p. 49 [http://id.erudit.org/iderudit/7365a]. Perrault affirmait : « " Je suis de plus en plus envoûté par le fleuve. Je sens que le fleuve a quelque chose à me dire. C'est peut-être mon principal personnage. Il ne parle pas beaucoup, mais il me répond par les hommes, par leurs actions, avec le langage qui convient " (propos tenus dans la vidéo *Pierre Perrault parle de l'Îsle-aux-Coudres*, 1999) ». Ne retrouve-t-on pas ce même envoûtement pour le fleuve dans le film *La neuvaine* ?

architecturales de la basilique, le réalisateur filme également des témoignages encadrés dans des vitrines et une vidéo où s'expriment des suppliques et des remerciements à Sainte-Anne. Dans la vidéo, par exemple, on voit une jeune femme raconter comment son enfant asthmatique a été miraculeusement guéri par la prière, alors que la médecine avait été impuissante à le soulager. C'est à ce moment que Jeanne tourne les talons pour sortir de la basilique. Cette séquence peut aussi rappeler que la science médicale, tout comme la foi, n'arrive pas à faire de miracles. Le film suggère en outre que ni François ni Jeanne ne sont arrivés à percer certains mystères. Et si le miracle existe, semble également dire le film, il s'est révélé dans la résurrection de Jeanne au contact de la foi. « Le miracle ne consiste pas à ressusciter les morts, mais à empêcher les vivants de mourir, de désespérer, en les remettant en contact avec une partie d'eux-mêmes⁵⁷ ». Si Jeanne a pu renouer avec l'espérance, elle l'a fait dans une relation avec le passé, symbolisée par François et sa grand-mère, et au contact du silence. Le calme qui se dégage des images du fleuve apaise « l'âme » tourmentée de Jeanne. De même en est-il du lieu où habite François avec sa grand-mère. Issue d'une autre époque, la maison érigée en face du fleuve à Petite-Rivière-Saint-François a la même fonction purificatrice que la vue du fleuve pour l'incroyante et la basilique pour le croyant. La valeur du temps s'y est réfugiée et le monde y apparaît plus humain. C'est dans son lit que la grand-mère reçoit l'extrême-onction. C'est également dans son lit qu'elle s'éteint, bien loin des pratiques contemporaines où les aînés, entassés dans des résidences, attendent la mort. À son chevet, François lui tient la main jusqu'à son dernier souffle. La mort paisible d'une vieille dame achève de délivrer Jeanne de sa souffrance.

⁵⁷ Yvon Rivard, « L'intelligence des innocents » dans *La neuvaine, scénario et regards croisés*, *ouv. cité*, p. 120.

4.2.3 La charité chrétienne modernisée

Bernard Émond se définit comme un catholique incroyant, indiquant par là qu'il est de tradition catholique, sur le plan culturel et éthique, mais le silence d'un « Dieu tout-puissant » devant le mal explique, comme pour beaucoup d'autres anciens croyants, la perte de sa foi⁵⁸. Pourtant, *La neuvaine* est un appel à la transcendance. Celle-ci s'exprime dans le silence et par le geste. La beauté de la nature comme celle de la cathédrale a servi d'enveloppe protectrice aux deux personnages principaux. La première rappelle l'attachement au territoire et son rôle dans l'identité canadienne-française, alors que la seconde renoue avec l'expérience du catholicisme canadien-français dans la valeur à accorder au don. François, par exemple, qui demeure pourtant perplexe devant l'absence de foi de Jeanne, poursuit dans la voie enseignée par sa grand-mère. « Est-ce que quelqu'un qui ne croit pas en Dieu peut être sauvé ? », lui demande-t-il. « Oui, répond la grand-mère, je pense que oui... S'ils ont fait une bonne vie, ils vont être sauvés, c'est sûr. Quelqu'un qui a aimé son prochain, qui a fait le bien... le Bon Dieu va pas l'abandonner ». Ainsi François apprend-il de sa grand-mère jusqu'où peut aller la charité chrétienne. Ici, le don a été transmis par les Évangiles. Dans le comportement adopté par Jeanne à l'égard d'autrui, le don n'a pas véritablement changé de sens, même s'il ne s'appuie plus sur les dogmes religieux. On peut même dire qu'il s'est réinventé à partir d'une conception de la responsabilité individuelle que confère la liberté de choix. Au fond, la relation que Jeanne entretient avec ses patients ne

⁵⁸ Bernard Émond, *La perte et le lien*, *ouv. cité*, p. 67. C'est exactement la même raison que donne Rémi, personnage principal des *Invasions barbares* de Denys Arcand (2003), quand la sœur vient offrir la communion aux patients de l'hôpital où il est alité.

proviendrait-elle pas de la même source, de la même propension humaine à aider son prochain ?

Quand Jeanne, en tant que médecin s'occupe des autres, elle le fait avec le souci du travail accompli; mais rien, en revanche, ne l'oblige à dépasser le geste professionnel, comme elle ce fut le cas lorsqu'elle est venue en aide à une jeune femme et à son enfant et en les ramenant chez elle. Elle pense que ce geste est le bon. « Une faute professionnelle », lui signale froidement son mari, quand il la voit agenouillée devant la femme pour panser les blessures qu'elle porte au visage. Mais Jeanne sait ce qu'elle fait : la seule chose qui semble compter à ses yeux, c'est d'aider les autres lorsqu'ils sont dans le besoin, c'est d'intervenir personnellement pour soulager l'autre de sa misère, de sa souffrance ou de son désarroi. Toujours à l'encontre des règles établies par la profession médicale, Jeanne offre son logis à la femme le temps qu'il faudra. Et cela durera jusqu'au jour où Jeanne, brutalisée par le conjoint de sa patiente, réalisera que sa résidence n'est plus sécuritaire. Plus tard, Jeanne reconduit ses protégées au refuge pour femmes battues, où elle continuera à veiller sur elles. Son soutien est simple, généreux et gratuit, désintéressé comme le don devrait l'être. Le geste, tout comme celui de François à l'égard de Jeanne, indique « l'affirmation de sa confiance dans les autres, de sa foi dans le lien social⁵⁹ ». Dans le cas de Jeanne, le don peut être interprété comme « un dépassement de l'expérience de la perte⁶⁰ ». Il relève moins d'une logique chrétienne que de sa trace, c'est-à-dire d'une tradition culturelle – quoiqu'inconsciente dans le cas

⁵⁹ Jacques T. Godbout, « Les bonnes raisons de donner », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 19, n^{os} 1-2, 1995, p. 52.

⁶⁰ Jacques T. Godbout, Alain Caillé, *L'esprit du don* [1992], cité dans Eric Schwimmer, « Le don en Mélanésie et chez nous. Les contradictions irréductibles », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 19, n^{os} 1-2, 1995, p. 73.

de Jeanne – profondément marquée par le catholicisme. La générosité et l'ouverture de Jeanne à l'égard d'autrui sont faites de compassion, dans une forme de réactualisation d'une éthique sociale qui repose sur une entraide mutuelle. « Une morale simple [...] qui n'exige pas de croyance en Dieu⁶¹ », mais qui se fonde sur l'amour du prochain.

Dans la conversation entre la grand-mère et François au sujet des non-croyants, celle-ci concluait sa pensée en disant : « mais c'est plus difficile de faire le bien quand on [ne] croit pas en Dieu ». « Pourquoi ? », demande alors François. « Parce qu'on n'a pas l'espérance ». Et c'est sur cette perte d'espérance et du lien social que cette dernière nourrissait, que Bernard Émond veut attirer l'attention.

4.2.4 Le présent du passé

« Le mal... Le mal pour le mal, est-ce que vous croyez que ça existe ? », a demandé Jeanne. Le double homicide, insensé, absurde, dont Jeanne a été témoin et qui l'a laissée pour ainsi dire sans vie, n'est ni réparé, ni pardonné. Comment espérer « une suite du monde » dans un monde où l'horreur l'emporte souvent?, semble nous demander le film. Symbolisant sans aucun doute une certaine dérive de la modernité, ces meurtres deviennent le prétexte à penser le devenir social du Québec, quand l'espérance paraît avoir quitté l'éthique laïque. Le réalisateur semble donc renouer avec l'héritage catholique du Canada français et retrouver l'une des principales assises du lien social. Dans *La neuvaine*, la culture religieuse s'exprime par deux représentants de la culture

⁶¹ Monica Haïm, « "La neuvaine" [un film de Bernard Émond] », *Séquences*, n° 240, novembre-décembre 2005, p. 42.

rurale et populaire, François et sa grand-mère, mais aussi par le prêtre qui, « de tous les statuts sociaux, écrivait le prêtre-sociologue Jacques Grand'maison, [est celui qui] a été le plus dévalué dans ma société, jusqu'à devenir objet de suspicion et parfois de dérision⁶² ». Il se dégage des personnages une humanité ancienne dont la source relève de la civilisation chrétienne. « Une intelligence parmi d'autres », pour citer une seconde fois Jacques Grand'Maison. Ainsi, dans le film, les rituels religieux sont présentés comme sources de réconfort et de soutien moral : la neuvaine étant l'action de l'espérance, alors que l'Extrême-onction assure le salut de l'âme de la grand-mère par-delà la mort. Au-delà de la mort, explique également la mémoire religieuse, l'être aimé continue d'inspirer le vivant. C'est en quelque sorte cette espérance qui a manqué à Jeanne : « un enfant qui n'aurait jamais dû vivre », disait-elle en voix *off* au prêtre, en parlant du sien. « Mais vous l'avez aimé [...]. Cet amour-là n'est pas perdu », lui répond-il.

Après la disparition presque complète de la religion catholique dans la vie publique, le film de Bernard Émond convie les spectateurs à dépasser le rejet ou le procès du passé pour comprendre autrement le rapport qui existait entre la religion et le Canada français⁶³. Cette façon de penser relève d'une intention qui, comme chez Fernand Dumont, témoigne d'un « besoin de mémoire, de restauration de la mémoire et

⁶² Jacques Grand'Maison, *Pour un nouvel humanisme*, 2002, p. 9.

⁶³ « Ce n'est pas pour rien, affirme-t-il, que j'ai eu envie de faire un long métrage, *La neuvaine*, qui m'a permis d'évoquer ce fond catholique canadien-français... Parce qu'on n'en voit plus que les mauvais côtés. C'est comme s'il n'y avait plus moyen au Québec de dire que les prêtres catholiques n'étaient pas tous des pédophiles, par exemple. On doit rappeler que la religion catholique a joué un rôle fondamental dans notre survie en tant que peuple. Ça nous a préservé ». Entretien avec Bernard Émond, « L'oubli et le sacré », *Hors champ*, 10 janvier 2007 [www.horschamp.qc.ca].

de réconciliation avec le passé ⁶⁴ », afin de faire rendre ce monde plus humain. Dans ce film, où médecine et spiritualité se révèlent toutes les deux impuissantes devant la mort, le croyant et l'incroyant, que tout semble opposer, se rejoignent pourtant dans le don et la responsabilité face à autrui. Quant à savoir ce que Jeanne retire de son expérience avec le passé, il s'agit peut-être de cette espérance qui déjoue la fatalité.

D'une façon plus générale, que pouvons-nous retenir de ce rappel du passé ? Si le jeune homme réussit à sauver la vie de Jeanne (là où son mari a échoué), c'est qu'il vit les valeurs religieuses. Sa foi n'est pas expliquée, elle est simplement là et sert de guide, d'ancrage et de point de repère à son action. Le sens que Jeanne finit par donner à sa vie lui vient du contact avec des êtres humains qui incarnent le sens des valeurs d'autrefois. Cette mémoire vivante lui permet de transcender son propre drame et de partir à la découverte de ses origines. Dans ces liens sociaux d'autrefois maintenant apparemment révolus, elle trouve une forme d'encouragement ⁶⁵. L'altruisme, ou ce que les Évangiles appellent l'amour du prochain, est le premier signe retenu par le réalisateur pour faire parler la mémoire culturelle du Québec. *La neuvaine* témoigne donc d'un rapport au catholicisme où la dimension religieuse n'est plus interprétée comme une contrainte sans utilité sociale.

La question que pose alors le film concerne la transmission de l'expérience d'autrefois dans la culture québécoise contemporaine. Dans le contexte où la mémoire

⁶⁴ Serge Cantin, « Quel avenir pour notre mémoire ? », *ouv. cité*, p. 40.

⁶⁵ Dans le dernier volet de sa trilogie sur les valeurs théologiques, Bernard Émond renoue avec le personnage de Jeanne, qui accepte de remplacer un médecin dans une région éloignée du Québec. Le film, intitulé *La donation* (2009), traite de la charité comme dernier recours dans un monde qui nie la foi et l'espérance.

semble conduire à des impasses (comme nous l'avons souligné en introduction de ce chapitre), le film cherche non pas à réhabiliter l'Église comme institution, ni à la critiquer comme le fait Denys Arcand avec *Jésus de Montréal*, mais à réconcilier le Québec actuel avec son passé religieux. Dès lors, le film représente une sorte de retour du refoulé qui renvoie une philosophie de la dette, et dont Paul Ricœur a rappelé l'impératif : « Le devoir de mémoire est le devoir de rendre justice, par le souvenir, à un autre que soi⁶⁶ ». De son côté, Bernard Émond exprime ce devoir de justice en affirmant : « la basilique, dans sa grandeur comme dans son kitch, me ramenait à la foi de mon enfance et de mes ancêtres : voilà d'où je venais, voilà ce qui m'avait fait. C'était ma tribu, c'étaient mes rituels⁶⁷ ». Mais le film dépasse la simple reconfiguration du sens de l'expérience religieuse du Canada français. Il rappelle autre chose que le sens du sacré, il permet au passé de se conjuguer au temps présent, comme Pierre Perrault a cherché à sa façon à le faire dans son film *Pour la suite du monde*⁶⁸.

Dans *La neuvaine*, il faut également noter la place qu'occupent les deux lieux principaux. Dans la basilique règnent un silence et une luminosité qui appellent au recueillement, voire à l'extase, selon le propos du réalisateur. Même l'agnostique peut

⁶⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome. III, cité par François Dosse, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Les impasses de la mémoire...*, *ouv. cité*, p. 55.

⁶⁷ Bernard Émond, « Le silence » dans *La neuvaine, scénario et regards croisés*, *ouv. cité*, p. 13. Même dans sa facture, le film possède une valeur d'authenticité mémorielle. Le refus du spectaculaire, l'approche quasi documentaire du tournage (les séquences sont toutes tournées dans des lieux réels) et la technique cinématographique empruntée au direct évoquent le réalisme cinématographique des pionniers de l'abbé Proulx et de Pierre Perrault.

⁶⁸ Rappelons que, dans le documentaire de Perrault, le projet à l'origine du film, soit la pêche aux marsouins, sera une réussite. Les habitants de l'Île-aux-Coudres font revivre une activité abandonnée depuis quarante ans et ils capturent un marsouin que l'on amènera à l'Aquarium de New York. Ce qui nous montre que le monde moderne peut se conjuguer avec le passé. Le film se termine en présentant une communauté qui a dépassé la division entre jeunes et vieux, entre présent et passé. La suite du monde est assurée même si, en définitive, la tradition a dû s'ajuster au présent, soit celui du chemin américain. Toutefois, la mémoire a laissé ses traces.

être saisi par la grandeur et la beauté du sanctuaire. Le même type d'atmosphère a été recréé avec les éléments de la nature, qui devient, à son tour, le lieu de l'intériorité. En une forme de déplacement du sacré, Bernard Émond a cherché à montrer que « la nature travaille de la même façon » qu'une église. Dans les deux cas, affirme-t-il, « on ne peut faire autrement qu'être dépassé par la grandeur, par se trouver petit, par dire : "Il y a quelque chose de plus grand que moi [et] par sortir de soi"⁶⁹ ». Dans le monde contemporain, la tendance est de tout ramener à soi. La conscience de faire partie de l'histoire se rétrécit d'autant. Pourtant, l'homme d'aujourd'hui n'est pas plus grand que celui d'hier et, en traitant de cet aspect, le réalisateur semble vouloir donner une leçon d'humilité aux modernes, mais aussi, et peut-être surtout, réconcilier la croyance et l'athéisme. C'est comme si, en mettant en parallèle la nature et l'église, le profane et le sacré, le cinéaste avait voulu nous dire que tous les deux ouvrent sur la transcendance, dans le sens d'un dépassement de l'horizon quotidien. Il n'y a pas lieu de

séparer arbitrairement croyance et incroyance [...]. Par-delà la conduite raisonnée de son existence, chacun vit d'une foi en des valeurs qui le dépassent [...]. L'humanité n'est pas une donnée ; elle est une conquête, une affirmation, une interprétation de soi constamment reprises. À cette conquête, cette affirmation, cette interprétation, chacun participe, tenant ferme le drapeau de ses assurances ou lassé d'incertitudes, durci de ses partis pris ou perméable aux recherches qui se poursuivent autour de lui. Pour qui ne veut pas vendre à toutes forces des options arrêtées ou ressasser quelques plats lieux communs susceptibles de rallier les esprits, le partage est le premier et le dernier mot de la foi dans l'humanité⁷⁰.

⁶⁹ Frédérique Bernier, Étienne Beaulieu, « Sortir du Cyclorama : entretien avec Bernard Émond autour du film *La neuvaine* », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 30.

⁷⁰ Fernand Dumont, *Une foi partagée*, 1996, p. 299-300.

4.3 La foi en héritage

En se dissociant de l'héritage culturel catholique, en achevant de liquider les vestiges de l'organisation religieuse, la société québécoise semble avoir perdu le lien avec sa propre histoire. L'individu libre avance sans repères et sans soutien symbolique commun. En sortant de la religion, l'homme se trouve en quelque sorte responsable de sa culture, mais le phénomène se traduit aussi « par un flottement généralisé de toutes les références⁷¹ ». Ce qui est préoccupant dans les symptômes de la crise de la culture qui secoue le Québec, c'est le désarroi spirituel qui menace l'avenir de cette même culture⁷². Dans la plupart des cas, la foi est individualisée, inscrite hors des institutions, et, se vivant d'une façon plus personnelle, peut conduire paradoxalement à une plus grande indifférence à l'égard d'autrui.

Pour Denys Arcand, on l'a vu, la mémoire religieuse est prétexte au ressentiment, mais en même temps son film, qui met en relief l'absence du religieux dans la société québécoise contemporaine, montre d'une certaine façon l'impossible réconciliation avec le passé canadien-français. Chez Arcand, il ne reste de la mémoire religieuse que les beautés architecturales et musicales à offrir en partage. Dans son film, le sens du message christique a été soit récupéré par l'institution ecclésiastique, soit récupéré et travesti par la montée de l'individualisme. En traitant de la spiritualité sur le mode du

⁷¹ Danièle Hervieux-Léger, *La religion pour mémoire*, 1993, p. 240.

⁷² Cette perte de repères symboliques, Fernand Dumont l'a parfaitement mise en lumière dans *Raisons communes* : « Il se pourrait que, au moment où elle semble disparaître, la culture que l'Église nous a façonnée au cours du temps nous laisse dans un tel état de dénuement et de désarroi, avec des cicatrices si profondes, qu'il soit indispensable, depuis que le pouvoir ecclésiastique s'est desserré, de voir les choses avec plus d'acuité que dans les polémiques passionnées d'hier ». Fernand Dumont, *Raisons communes*, *ouv. cité*, p. 222.

cynisme, son film ne permet pas de sortir de l'impasse de la mémoire honteuse. Quand on regarde, entre autres, le personnage du père Leclerc, on peut même dire que son film s'inscrit dans une forme de procès du catholicisme canadien-français, dont il ne fait que constater le décès.

Pour Bernard Émond, c'est le contraire. La dimension religieuse qu'il thématise, c'est la « foi partagée » comme fondement du lien social, et il la présente d'abord comme une affaire de famille. La spiritualité s'est transmise de génération en génération, de la grand-mère au petit-fils, non pas selon les exigences d'un savoir académique, mais plutôt dans le geste, l'action et le sens de l'existence. La foi en Dieu ponctue la vie du berceau à la tombe. La grand-mère comme son petit-fils sont habités du sentiment d'une préexistence et d'une finalité qui les conduit vers l'au-delà. La vie ici-bas est un passage fait d'obligations et de contraintes, certes, mais aussi d'amour de son prochain et de doutes. Cette foi assure la continuité.

En dehors de toutes références aux dogmes de l'Église catholique, le réalisateur rappelle que la sincérité de la foi habite aussi certains représentants de l'institution, dont le prêtre à qui Jeanne se confie. Ses paroles, le ton de sa voix et son écoute témoignent d'un engagement qui rappelle par certains côtés le catholicisme social, celui des congrégations religieuses, mais aussi d'individus qui se sont engagés dans les domaines de la santé, de l'éducation et de la charité publique. Moins présente dans la vie collective qu'au temps du Canada français, l'expérience religieuse, semble nous dire Émond, fait non seulement partie de la culture québécoise, mais demeure nécessaire au temps

présent, en assurant la continuité culturelle et historique du Québec moderne avec son passé.

Depuis, plusieurs autres cinéastes ont repris à leur compte la dimension religieuse : *Folle de Dieu* (2008), documentaire de Jean-Daniel Lafond sur la vie de Marie de l'Incarnation, *Pour l'amour de Dieu* (2011), une fiction de Micheline Lanctôt, puis *La route des cieux* (2011) de Jean-Pierre Lefebvre, également une fiction. Tous ces films illustrent la valeur éthique de la mémoire religieuse et participent à sa réhabilitation historique. Dans *La route des cieux*, film divisé en quinze tableaux qui prennent place entre de 1667 et 2010, Jean-Pierre Lefebvre traite librement de l'histoire des sœurs qui ont jalonné le parcours historique du Québec, mais il le fait avec humour et imagination (une jeune sœur infirmière embrasse sur la bouche un patriote blessé, couché sur un lit d'hôpital, en prétextant qu'il s'agit de l'appel du Seigneur) et, dans plusieurs cas, la fiction relève d'anecdotes véridiques (les mots écrits par des sœurs et insérés sous les planches d'une chapelle) pour rendre hommage à ces « femmes *habitées de foi, de culture, de mystique et de rigueur*⁷³ ». Par contre, son regard est plus caustique à l'égard de la figure du prêtre, qui est présenté comme celui qui les a enfermées dans le dogme tout en abusant de leur naïveté.

Quant à Micheline Lanctôt, son film de fiction, un triangle amoureux entre un père dominicain, une religieuse et une petite écolière jalouse, est réalisé à partir de trois souvenirs d'enfance de la cinéaste inséparables de la mémoire de son séjour au

⁷³ Films du Québec des origines à nos jours : <http://filmsquebec.over-blog.com/article-film-route-des-cieux-lefebvre-67660958.html>.

pensionnat. Lanctôt ne conserve aucun ressentiment envers son expérience scolaire, pas plus qu'elle n'a envie d'en faire le procès. Au contraire, affirme-t-elle, les sœurs enseignantes ont été des modèles inspirants⁷⁴. Dans le film, les religieuses ne sont ni enfermées dans un culte étroit du Seigneur, ni incultes, elles témoignent surtout d'une foi sincère et authentique. Une fidélité en Dieu qui, malgré les affres du doute et de l'attraction qu'un homme et une femme éprouvent l'un envers l'autre, triomphe.

En fait, *Pour l'amour de Dieu* s'attaque aux préjugés contemporains des Québécois en regard de leur passé catholique, le plus évident étant celui d'une fausse spiritualité, ou plutôt, d'une spiritualité austère et imposée par le haut. La spiritualité, sous-entend le film, c'est aussi une affaire de charité, de pardon et de croyance :

Je suis une passionnée de physique quantique, vous savez. Récemment, il a été démontré que la matière noire, ou dark matter, n'existe pas dans l'univers. Il n'y a rien. Essayez de concevoir ça, « rien ». C'est impossible. On a besoin de croire qu'il y a quelque chose autour de soi. On a besoin de Dieu, quel qu'il soit⁷⁵.

Quand, dans le film, se présente la jeune écolière croyante (celle qui représente Micheline Lanctôt, à cet âge) qui parle avec Jésus, l'apparition du Christ est pratiquement toujours précédée par un mouton, tel un symbole annonciateur de sa présence. Dans la dernière séquence, une femme d'âge mur (la jeune fille qui a vieilli au rythme de la laïcisation du Québec), qu'interprète Micheline Lanctôt elle-même, rencontre le même mouton dans le couloir d'un monastère. Intriguée, elle demande alors

⁷⁴ « J'ai adoré l'école et j'ai aimé mes profs. Même s'il y a eu des sœurs avec qui je me suis mal entendue [...]. Je leur dois tout. J'ai eu des profs de musique véritablement exceptionnels, un prof de dessin aussi. J'ai toujours eu des rapports francs avec les sœurs. Et je ne pouvais traverser la cour d'école sans que l'une d'elles me salue chaleureusement: Bonjour Micky ! Je restais juste en face ! ». Marie Riopel, « Rencontre avec Micheline Lanctôt. La vraie nature d'une rebelle », *Présence Magazine*, février 2011, p. 11.

⁷⁵ Micheline Lanctôt, citée par François Lévesque, « Micheline Lanctôt, une femme et des dieux », *Le Devoir*, 27 août 2011.

à haute voix : « Jésus ? », comme si la foi de son enfance lui était revenue d'un coup. C'est le moment où le spectateur est invité à renouer avec une culture qui plonge ses racines dans l'histoire religieuse de l'humanité.

CONCLUSION

« JE ME SOUVIENS »

Notre héritage n'est précédé d'aucun testament

René Char

Notre intention première a été de reconstituer la représentation du passé canadien-français que les cinéastes québécois ont transmise sur grand écran depuis les années 1960. À la lumière des films que nous avons étudiés, il appert que, dans le cinéma québécois des cinquante dernières années, le recours au passé, loin d'avoir été motivé par une mémoire honteuse¹, a servi le plus souvent à interroger les impasses auxquelles se heurte la conscience historique québécoise, comme si les cinéastes avaient tenté, souvent désespérément, de tirer du passé un sens qui soit porteur d'avenir. Dans leurs films – qui font en quelque sorte écho au titre du fameux tableau de Paul Gauguin : *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* –, le passé interroge sans cesse le présent, non sans laisser planer la peur d'une assimilation lente et progressive du peuple québécois. Tout se passe comme s'il s'agissait d'ouvrir une « brèche entre le passé et le futur² », ce qui témoigne de la grande difficulté qu'ont les modernes de tirer un sens de leur passé :

Le testament qui dit à l'héritier ce qui sera légitimement sien, assigne un passé à l'avenir. Sans testament ou, pour élucider la métaphore [« notre héritage n'est précédé d'aucun testament »], sans tradition – qui choisit et nomme, qui transmet et conserve, qui indique où les trésors se trouvent et quelle est leur valeur – il semble

¹ D'un côté, il y a des intellectuels, comme Yvan Lamonde, qui prétendent que les Québécois n'ont pas d'histoire (voir *supra*, p.6) dans le sens qu'ils s'en moquent ou qu'ils sont, tout simplement, indifférents à leur passé. D'un autre côté, certains pensent comme Joseph Yvon Thériault, que, si certains historiens n'ont pas de mémoire, les Québécois, eux, en ont une (voir *supra*, note de bas de page 56, p. 48).

² Titre de la préface de *La crise de la culture*, *ouv. cité*, p. 11, d'Hannah Arendt, qui commente « l'étrange aphorisme » de René Char mentionné en exergue de la conclusion.

qu'aucune continuité dans le temps ne soit assignée et qu'il n'y ait, par conséquent, humainement parlant, ni passé ni futur, mais seulement le devenir éternel du monde et en lui le cycle biologique des êtres vivants. Ainsi le trésor n'a pas été perdu à cause des circonstances historiques et de la malchance mais parce qu'aucune tradition n'avait prévu sa venue ou sa réalité, parce qu'aucun testament ne l'avait légué à l'avenir³.

Pourtant, le cinéma québécois ne montre-t-il pas que le passé canadien-français est riche de quelques « trésors » qui ne se sont pas tout à fait perdus ?

La recherche d'une nouvelle conscience historique dans le cinéma québécois

De *Léopold Z* à *La neuvaine*, le cinéma québécois de fiction offre le spectacle d'un rapport étroit entre le territoire et ceux qui y habitent. En règle générale, les personnages des différents films ne quittent pas le territoire ni le milieu dans lequel ils sont nés. *Léolo* est la seule œuvre cinématographique dont l'un des personnages s'évade de son milieu, mais son exil est intérieur, car il ne quitte le pays qu'en rêve. Le territoire et le sentiment d'appartenance au territoire nous ramènent aux propos de l'un des personnages du documentaire de Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens !* : « Quand on dit qu'on a colonisé ce maudit pays-là ! On l'a colonisé c'pays-là ! Oublie-le pas, mon bonhomme ! Je suis un Canayen tout simplement. Un bon Canayen qui aime beaucoup le pays dans lequel i' est venu au monde. Un pays ben pauvre, baptême !⁴ ». Le territoire et son aménagement ont laissé leurs traces dans le comportement des hommes et dans

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens !*, Office national du film, 1970.

leur amour du pays, prolongeant « la patience obstinée de jadis », pour reprendre l'expression heureuse de Fernand Dumont ⁵.

Cependant, Léopold, Théo, Antoine, Jos Poulin et Michelle, la mère de Manon, ont un rapport plutôt ambivalent au territoire. Pour ces personnages, le territoire, c'est d'abord un gagne-pain qui perpétue le labeur des ancêtres, mais c'est aussi un lieu étouffant dont on est prisonnier. Qu'il soit urbain ou rural, transformé ou non, plaines ou fleuve, l'espace physique demeure la figure emblématique du « nous » québécois. Toutefois, entre le monde rural et le monde urbain, entre les quartiers populaires et les quartiers bourgeois, entre le haut du Mont-Royal et le bas de la ville, il existe un fossé. Hormis peut-être dans le film *La neuvaine*, nul personnage ne circule d'un lieu à un autre. Le Québec est représenté sous forme de petites enclaves dont personne ne sort, et où personne ne se rencontre vraiment non plus. En outre, on note que ce sont toujours des personnages issus de la classe populaire qui habitent un territoire, rural ou urbain, ainsi qu'un temps qui paraît comme arrêté. Nous sommes ici, selon le terme emprunté à Alain Houziaux⁶, dans une « mémoire-atavisme » qui se transmet de génération en génération, sans que le sujet en prenne vraiment conscience.

La mise en scène cinématographique de la classe populaire évoque incontestablement la condition d'infériorité des Canadiens français. Tous les films, à l'exception peut-être de *Jésus de Montréal* – et encore, comme nous le verrons plus

⁵ Fernand Dumont soulignait en outre que « les Québécois n'ont pas à renier la patience obstinée de jadis, mais lui joindre enfin le courage de la liberté », *Genèse de la société québécoise*, *ouv. cité*, p. 336.

⁶ Alain Houziaux, « Le péché originel, Freud et le devoir de mémoire », *La mémoire pour quoi faire?*, *ouv. cité*, p. 15.

loin – puisent leur imaginaire dans cette classe populaire souvent peu instruite et « tirant le diable par la queue » pour survivre. Nos cinéastes font ressortir les archétypes de cette classe populaire, contrainte par un quotidien trop lourd, condamnée à des rêveries sans lendemain et abandonnée des élites. Pierre Perrault affirme : « Nous avons confié aux plus pauvres, aux plus démunis, la charge énorme d’humaniser une terre pour la changer en pays. En notre propre nom. Pendant ce temps, les notables continuaient leur négoce et les patrons leur patronage⁷ ».

Cette représentation du rapport entre la classe populaire et les élites est restée sensiblement la même dans le cinéma québécois des cinquante dernières années. De toute évidence, dans le cinéma québécois, on se méfie des élites. De fait, celles-ci, qu’elles soient anciennes ou nouvelles, sont largement négligées dans les films de notre corpus. Quand elles ne sont pas absentes (comme dans *Léopold Z* et *Léolo*), elles sont soit indifférentes ou égoïstes (comme dans *Mon oncle Antoine*, où elles sont représentées par le prêtre et la femme du notaire, et dans *Les bons débarras*, où elles sont incarnées par la châtelaine de Val-des-Vals, Madame Viau-Vachon), soit individualistes et égocentriques (comme dans *Jésus de Montréal*, où elles sont personnifiées par l’avocat, les marchands publicitaires et les vedettes médiatiques). Toutefois, dans ce dernier film, il convient de noter que le personnage du curé est traité avec plus de sympathie que les clercs du conseil d’administration de l’Oratoire Saint-Joseph du Mont-Royal, qui sont dépeints tels des apparatchiks de l’institution ecclésiastique. Reste que le curé en question, lui-même issu d’un milieu modeste, est complètement dépassé par les

⁷ Pierre Perrault, « Le Royaume des pères à l’encontre des fils », *La Presse*, 28 janvier 1978, cité par Christine Tremblay-Daviault, *Structures mentales et sociales du cinéma québécois*, *ouv. cité*, p. 277.

événements et ne possède visiblement aucune autorité sur qui que ce soit. Et si, à première vue, *Jésus de Montréal* ne centre pas son propos sur la classe populaire, la troupe de comédiens en rappelle indirectement l'existence. Quoique plus conscients et plus lettrés, les cinq comédiens de la Passion du Christ demeurent, par leur simplicité et leurs conditions de vie, proches de la classe populaire. On peut même voir dans le personnage de Daniel/Jésus une icône de l'histoire du Québec, dans la mesure où il incarne le lien étroit entre la société canadienne-française et la figure christique. Le personnage, rappelons-le, est moins un élu qu'un représentant du peuple, rappelant ainsi que Jésus est l'un des nôtres. Socialement parlant, la vie de Daniel/Jésus est celle d'un marginal, et ce, jusque dans l'univers théâtral qui est le sien. Cette marginalité rappelle *Les bons Débarras*, qui la consacrait à titre de valeur absolue⁸. N'évoque-t-elle pas également la position de repli de la culture canadienne-française face à la culture anglo-saxonne dominante ?

Cette marginalisation, on en retrouve également la trace dans *La neuvaïne*, où, dans un milieu coupé du monde moderne, la culture populaire, paysanne et religieuse semble avoir traversé le temps. Mais dans ce cas-ci, le village de Petite-Rivière-Saint-François est présenté comme un havre de paix et de salut où prédomine le don de soi. À travers les personnages de François, de sa grand-mère et du prêtre à qui Jeanne se confie, Bernard Émond réactualise le sens du religieux et de l'humanité d'autrefois. La représentation du passé pourrait paraître à certains idéaliste ou nostalgique. Mais si le passé est ramené à l'ordre du jour, c'est qu'il renferme peut-être en lui un « trésor »

⁸ Micheline Cambron, *ouv. cité*, p. 171.

(pour évoquer la métaphore d'Hannah Arendt) en mesure de répondre à la crise de la mémoire et de contribuer à la reconstruction du lien social.

En résumé, on peut dire que, de 1960 à aujourd'hui, le passé pèse lourd dans la conscience des cinéastes québécois, sans être pour autant l'objet d'un procès ou d'une mémoire honteuse. Il semble que ceux-ci cherchent plutôt, par-delà la honte, à comprendre, parfois laborieusement, d'où nous venons et le sens que le passé peut encore avoir pour nous aujourd'hui. Même dans le film *Léolo* de Jean-Claude Lauzon, où le rapport avec le passé est sans doute le plus mortifère de tous nos films à l'étude, la relation entre la mère canadienne-française et son fils québécois révèle le lien indéfectible qui existe entre celui-ci et un passé auquel il voudrait pourtant échapper. Mais ce film, tout comme *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, nous force à constater que la période la plus problématique et la plus inquiète du point de vue du rapport au passé canadien-français demeure incontestablement celle qui suit le référendum québécois de 1980.

Dans les années soixante à soixante-dix, avec *La vie heureuse de Léopold Z* et *Mon oncle Antoine*, le portrait du Canada français, rural et urbain, se démarquait par la démystification de l'image folklorique que véhiculait de nous le cinéma canadien-français, celui des prêtres-cinéastes comme le cinéma de fiction des années quarante. En effet, ce que les films de Gilles Carle et de Claude Jutra montrent, à travers les personnages de Léopold, Théo, Antoine, Jos Poulin et sa femme, c'est un désir de liberté qui arrive encore mal à s'exprimer, comme si ces films voulaient donner une voix à une parole longtemps confisquée. Le regard que les cinéastes posent sur la culture

canadienne-française témoigne certes d'une société épuisée, mais qui est appelée à se regarder telle qu'elle est. Le cinéma de ces années-là représente le double défi, apparemment paradoxal, de rompre avec le passé tout en préservant l'héritage, qui n'est plus « précédé d'aucun testament ».

Dans les deux décennies suivantes, la mémoire est blessée, soit que l'on ne veuille plus faire appel au passé, comme dans *Les bons débarras*, soit que le souvenir de ce passé porte en lui une douleur insoutenable, comme dans *Léolo*. Pourtant, avec *Les bons débarras*, Francis Mankiewicz filme un présent qui a toutes les apparences du passé : c'est comme si la Révolution tranquille avait abouti, quinze ans plus tard, à un échec, ou, plutôt, à une trahison de la promesse qu'elle portait. La modernisation, semble nous dire le film, n'a pas amélioré le sort des Québécois, en particulier de ceux qui vivent dans la pauvreté. On pourrait dire que, dans ce film, la Révolution tranquille se heurte à ses propres contradictions et reconduit à une nouvelle forme de survivance.

À peine dix ans plus tard, avec *Léolo*, le recours au passé débouche sur l'impasse de la mémoire. En effet, la mémoire de Léolo n'est qu'angoisse et douleur, sauf dans le rapport qu'il a avec sa mère hyperprotectrice. Dans ce film autobiographique, Jean-Claude Lauzon récupère son passé en une forme de catharsis personnelle, mais sans proposer aucune issue à la mémoire blessée. Le film ressemble à une fin du monde. Représenterait-il à la fois la fin de la survivance et l'impossibilité de la dépasser ? Ici, le « trésor » semble inatteignable, sinon sous la forme ambiguë de petits hameçons que Léolo, dans l'une des séquences les plus heureuses du film, va chercher au fond de l'eau,

ou encore dans cette scène où l'enfant imagine un coffre aux trésors au moment où son grand-père tente de le noyer pour le punir de l'avoir éclaboussé.

Dans les films de la période suivante, *Jésus de Montréal* et *La neuvaine*, le passé religieux du Canada français resurgit comme pour faire contrepoids à un présent insensé et à des lendemains incertains. C'est avec une certaine nostalgie que les cinéastes regardent dans le rétroviseur et réinterprètent l'univers symbolique du catholicisme. Le thème du religieux, qui avait été complètement absent dans le cinéma québécois des décennies précédentes, manifeste une certaine volonté de renouer avec l'héritage du Canada français, comme on le voit également dans le film plus récent de Micheline Lanctôt, *Pour l'amour de Dieu*.

Ainsi, dans le cinéma québécois des cinquante dernières années, la mémoire oscille, tel un pendule, de l'espérance à la désespérance, mais en portant toujours un regard critique sur le présent. Encore une fois, ce n'est pas tant la mémoire honteuse que met en scène le cinéma québécois, mais plutôt une sorte de perplexité par rapport à un passé qui le hante. C'est ce qui expliquerait d'ailleurs le retour du religieux dans la fiction québécoise, comme le montrent éloquemment les films *La neuvaine* et *Pour l'amour de Dieu*, qui témoignent, de l'aveu même des deux cinéastes, d'une dette à l'égard des anciens.

Le mouvement de la mémoire

Dans les premières pages de notre thèse (le deuxième chapitre de la partie I), nous avons soutenu que la mémoire au Québec, en tant que conscience historique, est en crise. Avec la Révolution tranquille, le Canada français a servi de contre-exemple ou de repoussoir à une société en mal de rattrapage et de modernisation. Cette façon d'appréhender le passé a été défendue autant par ceux qui niaient la référence nationale que par ceux qui voulaient sortir le Québec de sa « fatigue culturelle ». Dans un cas comme dans l'autre, la société a été invitée à s'émanciper. En l'espace de quelques années, le passé est devenu si lourd dans la conscience de certains intellectuels que l'histoire révisionniste, commencée dès le début des années soixante-dix, a construit une histoire « normale » du passé québécois en déniait, en quelque sorte, les facteurs culturels spécifiques de la société canadienne-française. Or, on peut dire qu'il en va tout autrement de la mémoire qui a entretenu une relation différente avec le passé canadien-français.

Alors que le Québec entier est sur le chantier d'une construction sociale moderne et que certains intellectuels québécois jettent un regard négatif sur le passé canadien-français, les réalisateurs québécois des années soixante filment la culture canadienne-française comme une donnée incontournable de l'identité québécoise. Au niveau de la valeur des films de cette période, ce cinéma ressemble au cinéma ethnologique des pionniers, car il s'agit d'un cinéma de reconnaissance. C'est dire qu'avant même de rejeter le Canada français et son héritage, des réalisateurs ont cherché à donner une image de leur propre culture, comme s'ils craignaient, à l'exemple de l'abbé Proulx ou

de Pierre Perrault, de voir disparaître de la mémoire la trace de l'origine. Car ces films rendent compte d'une culture qui, tout en cherchant un passage vers le sujet québécois, ne démentissent pas le tracé populaire, rural et catholique du Québec de la Révolution tranquille. Ces films représentent, en quelque sorte, des poèmes sur la condition des petites gens en même temps qu'ils rappellent que le passé vit encore dans le présent. Dans ces films, n'apparaît pas encore de coupure nette entre le passé, le présent et l'avenir. La question pourrait-on dire ne se pose pas de cette façon, car les films s'attachent à faire de la mémoire un lieu de compréhension de l'homme canadien-français en devenir. On peut également dire des films de cette période qu'ils contribuent à préserver la mémoire de l'oubli. Dans ces films, si « le passé existe encore dans le "temps feuilleté" du présent⁹ », il semble ne pas avoir épuisé sa signification.

La mise à distance à l'égard du passé apparaît plus grande dans les films de la deuxième période, car, visiblement, on cherche à créer un autre monde sans pour autant y parvenir. Au premier regard, on pourrait dire que *Les bons débarras* et *Léolo* témoignent d'une impasse de la mémoire. La situation semble en effet sans issue. En mettant en scène un sujet qui ne veut pas se souvenir (*Les bons débarras*) et un sujet hanté par la mémoire (*Léolo*), ces deux films confirmeraient que le passé est problématique, qu'on ne sait trop quelle valeur lui accorder ou, peut-être, qu'on ne se pardonne pas d'être né sous le ciel canadien-français sans pour autant pouvoir y échapper. Mais quoi qu'il en soit, ils rappellent l'image traditionnelle de la société québécoise : celle d'un peuple dépossédé.

⁹ Supra, note 16, p. 115.

Cependant, ces films sont aussi très différents des précédents, car ils misent sur la parole qui, autrefois confisquée, s'avère être poème. Cette poésie témoigne d'une sourde douleur, indépassable, mais où la tentative de rupture est bien présente. Comme l'exprime Serge Cantin à propos de l'analyse de Micheline Cambron sur le discours québécois :

Assumer la douleur, cela implique pour la société québécoise contemporaine qu'elle refuse de choisir entre l'universalisme abstrait et le particularisme borné, ces deux tentations symétriques de notre conscience historique; qu'elle refuse de transformer "un des deux termes de l'ambiguïté en un postulat " pour ainsi prendre le risque de vivre et de penser à partir d'elle-même, "dans la continuité et dans la rupture "¹⁰ .

On pourrait dire que, dans la conscience du passé, l'individu n'a jamais été aussi préoccupé des limites de la culture dont il est issu, comme si le passé avait épuisé sa signification. Ces films sont dérangeants pour la conscience historique, car, en même temps qu'ils s'inspirent du passé comme lieu d'ancrage, ils le refusent.

Dans les deux derniers films de notre corpus, *Jésus de Montréal* et *La neuvaine*, le recours à la mémoire relève d'une critique de la modernité et d'un besoin de réconciliation avec un passé jugé négativement, critique relevant, en partie, de sa dimension religieuse. Ce qui est désormais attaché à cette mémoire catholique, c'est la capacité de renouvellement d'une société à partir de ce qui en a constitué l'un des fondements d'origine. Ce retour à l'héritage du Canada français indique un nouveau rapport à la mémoire et à l'histoire où le passé est conçu, cette fois, comme un élan pour

¹⁰ Serge Cantin, *Ce pays comme un enfant*, *ouv. cité*, p. 55. Les guillemets sont les passages cités de l'analyse de Micheline Cambron, *ouv. cité*, p. 180.

futur. En fait, le spectateur est convié à la tâche de se souvenir en faisant du passé un appui plutôt qu'un adversaire. Cette fois-ci la mémoire devient pour ainsi dire le lieu d'une épreuve où l'on cherche à comprendre la disjonction entre deux dispositifs temporels : celui de la tradition et celui de la modernité. Avec ces deux films, on peut dire que la voie est ouverte à une autre mémoire, qui n'est plus source de blocage, mais d'espérance.

Libérer la mémoire de sa poussière

En 2009, quand apparaît sur les écrans un film dont le titre reprend la devise nationale du Québec, le regard sur le passé prend le chemin de l'humour. Dans *Je me souviens* d'André Forcier, dont l'action se situe l'hiver en Abitibi, il est question de l'exploitation des mineurs, du patronat anglais, d'un syndicat catholique, de militants communistes, du clergé, de Duplessis et de ses orphelins, d'amour, de séduction, de sexualité, d'un Irlandais exilé, excommunié par l'évêque de Belfast. Autrement dit, il s'agit de la représentation de gens « normaux », tantôt bons, tantôt méchants, tantôt égoïstes, tantôt généreux, tantôt indulgents, tantôt revanchards, bref des gens qui sont, comme tous les hommes, des êtres d'émotions, de raison et de contradictions. Se référant à des événements réels, André Forcier montre que le Québec des années cinquante est une société qui, à certains égards, est déjà affranchi largement de la tutelle religieuse. Vu par la critique comme « l'enfant terrible » du cinéma québécois, le réalisateur signe en quelque sorte un long métrage de synthèse portant sur la trajectoire mémorielle du Québec contemporain.

Tourné en noir et blanc, le film peut apparaître à première vue comme une représentation négative du Canada français. L'intention de Forcier est pourtant tout autre¹¹. La fiction, qui a pour toile de fond le règne de Duplessis et son alliance avec le clergé, met principalement en scène la lutte entre deux rivaux pour la direction du syndicat des mineurs de la *Solidor Mining* : d'un côté, le personnage de Richard Bombardier, candidat à la présidence du syndicat catholique appuyé par le clergé, le gouvernement de l'Union nationale et le patron anglais; de l'autre, M. Sincennes, un militant communiste du Parti ouvrier progressiste. Quand le candidat catholique meurt de façon accidentelle dans sa maison, le jour de la Saint-Valentin, un verre de champagne à la main, l'histoire dérive de son cours normal. Elle devient celle d'une vengeance. La femme de Richard Bombardier, accusée à tort du meurtre de son mari, prépare sa riposte. Après avoir séduit à tour de rôle M. Sincennes et l'un de ses copains militant communiste, la veuve Bombardier informe les conjointes de l'infidélité des deux maris. Les épouses trompées mettent aussitôt leurs conjoints à la porte. L'adultère de M. Sincennes laissera, neuf mois plus tard, une bâtarde en héritage. La petite fille, prénommée Némésis, déesse de la vengeance dans la mythologie grecque (fruit de la vengeance, est-il précisé par sa mère), est autistique, résultat de la négligence maternelle. Elle ne parlera pas jusqu'à l'arrivée de l'Irlandais. C'est grâce à lui qu'elle prononcera son premier mot en gaélique, une langue menacée de disparition, comme l'est le français en Amérique du Nord.

Le Québec des années 1950 n'était pas uniquement un Québec de chapelets et de servants de messe. Je savais qu'il y avait dans ces années-là, à l'époque de

¹¹ Selon André Forcier, « le noir et blanc est un choix esthétique parce qu'on tournait en Abitibi [...]. Je voulais faire ressortir les maisons noires sur fond de neige blanche ». Manon Dumais, « L'étranger », *Voir*, 5 mars 2005, p. 32.

Madeleine Parent, des syndicats communistes chez les mineurs franco-ontariens. Je connaissais l'existence du Parti progressiste ouvrier, mais j'ai surtout utilisé ma culture personnelle [...]. Quant à l'histoire de Némésis, elle n'est pas dépourvue de bases scientifiques. Quand Ceaucescu a fondé ses fermes coopératives auxquelles les parents confiaient leurs enfants, huit pour cent d'entre eux manifestaient des comportements para-autistiques. Comme les enfants n'avaient pas été stimulés, à huit ans ils ne parlaient quasiment pas. J'ai voulu utiliser ce phénomène et, pour lui donner plus de force, j'ai trouvé qu'il serait intéressant d'avoir recours à une langue en péril. Némésis va donc s'ouvrir au monde par le biais du gaélique, langue menacée de disparition. *Je me souviens* est bien sûr à la limite du réalisme, du plausible¹².

Dans ce film, on retrouve quasiment tous les thèmes classiques du cinéma québécois : l'hiver, la neige, la classe populaire, la mort, l'alcoolisme, l'exploitation des travailleurs canadiens-français, les enfants, la famille, la trahison et la quête de l'absolu. En revanche, la présence de ces thèmes ne donne pas lieu à des tensions tragiques, Forcier les exploitant sur un ton ludique. Ici, le travail de mémoire auquel s'astreint le cinéaste reconnaît une place prépondérante à la contingence dans l'histoire du Québec. Par exemple, avant que M. Sincennes soit congédié par sa femme, le spectateur pouvait espérer qu'il soit élu à la présidence de son syndicat. Pourtant, ce rêve s'écroulera quand M. Sincennes s'engagera dans la légion étrangère à la suite de sa rupture avec sa femme, dont il est toujours amoureux. Il y a des événements, semble dire le film, qui conduisent les hommes à changer de direction, à abandonner leurs rêves et leurs idéaux.

Le film laisse cependant entendre que les rêves ne sont pas vains et qu'ils peuvent se transmettre. Louis, le fils d'Anita et de Richard Sincennes, dont la vie est aussi faite de hasards, réalisera la promesse que son père lui avait faite de descendre la

¹² Philippe Gajan, « Entretien avec André Forcier », *24 images*, n° 141, 2009, p. 49-50.

rivière Harricana. À la fin du film, on peut entendre André Forcier, qui parle au nom de Louis, déclarer :

Après avoir donné l'Irlande à ma sœur bien aimée [Némésis], refusé la citoyenneté française à mon père et trahi la confiance de ma mère [...], je n'allais pas oublier ma patrie, l'éternelle province de Québec. Au contraire, un jour, j'ai descendu le grand fleuve Harricana jusqu'au confluent de la Baie James, en voyage de noces avec une belle Irlandaise.

L'action de *Je me souviens*, qui se déroule à la fin du cycle de la survivance canadienne-française, convoque le spectateur à regarder d'un autre œil cette période appelée la Grande noirceur. Par son humour, par sa fin heureuse et par le rôle que tient la contingence dans l'histoire, le cinéaste semble nous dire qu'on ne peut pas fonder son avenir sur une conscience négative de l'histoire, sur le sentiment d'un échec, Louis nous en fournissant en quelque sorte la preuve en revenant au Québec après son séjour en Irlande. Forcier réaménage donc l'histoire du Québec en insistant moins sur la rupture que sur le caractère d'imprévisibilité de cette histoire. Ce qui est montré sur grand écran, ce sont des hommes et des femmes qui ont lutté et qui ont réussi à passer le flambeau à la génération suivante. Comme pour Jean-Pierre Lefebvre avec son film *Il ne faut pas mourir pour ça* (1967), on peut dire que Forcier « rejette le paradigme de la survivance tout en se réappropriant le terme afin de l'inscrire dans une nouvelle trajectoire. Il tente aussi d'investir dans l'individu un potentiel qui lui est propre¹³ ».

¹³ Éric Filion « Il ne faut pas mourir pour ça : la survivance chez Jean-Pierre Lefebvre », *Hors champ*, 24 février 2011, [www.horschamp.qc.ca/]. Pour Éric Filion, « *Il ne faut pas mourir pour ça* résulte d'un besoin lucide de remanier l'imaginaire d'un peuple afin de mieux inscrire ce dernier dans son parcours historique. En fait, Lefebvre en a marre de la simple survie car s'il faut survivre c'est pour exister davantage. Il soutient que " toute création est nationale, parce que toute nation est créatrice " et que c'est à travers l'imaginaire que l'individu parvient à identifier

Le passé porteur d'une promesse ?

À la lumière des films des dernières décennies, il semble que le cinéma d'ici ait voulu réconcilier la société québécoise avec son passé afin de lui donner un avenir. Pourtant, tout récemment, à la fin de l'année 2011, le film *Le vendeur* de Sébastien Pilote (un réalisateur de la nouvelle génération des cinéastes d'auteur) plonge le spectateur dans un malaise insaisissable par rapport à un présent qui a toutes les apparences d'un passé qui ne veut pas mourir. Ce film, qui raconte l'histoire d'un Québec dont l'existence est largement occultée par une certaine intelligentsia, se centre sur un personnage, un sexagénaire vendeur d'automobile qui habite en un lieu périphérique – Dolbeau-Mistassini – et dont les actions se déroulent en une seule saison, l'hiver. Le personnage du vendeur peut suggérer un Léopold Z contemporain. Parlant peu, ne s'interrogeant jamais sur lui-même, son travail de vendeur constituant son seul centre d'intérêt (il est année après année consacré meilleur vendeur de son garage), il semble n'exister qu'en mode survivance, à l'image de Léopold Z. Dans ce film, on retrouve les grands traits de la tradition cinématographique québécoise, tant dans la manière de filmer le réel que dans le regard que pose le réalisateur sur l'homme ordinaire et son milieu de vie. Par ses prises de vue, le film ressemble aussi à *Mon oncle Antoine* aux prises avec l'hiver. La neige est omniprésente, les tempêtes comme la poudrière font encore partie de l'existence où, en dépit de quelques désagréments, on

et s'approprier l'espace qu'il occupe." Nous devons apprendre à survivre [affirme Jean-Pierre Lefebvre] en tentant de traduire une fois de plus le milieu ambiant, pour espérer, peut-être, le transformer "».

semble heureux¹⁴. Dans l'une des plus belles séquences du film, on voit le personnage principal faire réciter la prière du Notre Père à son petit-fils, qui ne l'a appris ni de sa mère, ni à l'école. Avec la séquence des motoneigistes recevant la bénédiction du prêtre, le spectateur comprend que les habitants des régions n'ont pas délaissé le religieux, qu'il n'a pas complètement disparu des mentalités et que, comme dans leur rapport à l'hiver, ils ont adapté la modernité selon leur propre rythme de vie.

Mais si *Le Vendeur* nous laisse quelque peu amer, c'est que son personnage principal semble être dans un état d'inconscience totale. On le voit tout d'abord, fier et sûr de lui, appâter un client qui est sans le sou depuis la fermeture de l'usine où il travaillait. Sans scrupule, il l'encourage à acheter un « pick-up » neuf et, sans regret aucun, refusera de le reprendre malgré les difficultés de paiement de son client. Une fois la transaction complétée, il reportera sa responsabilité sur la caisse populaire qui en a financé l'achat. Si on le voit mal à l'aise au moment de la tentative de suicide de son ex-client, Marcel, le vendeur, échappe à ses contradictions. Plus tard, voulant à tout prix conclure une vente, il se met à la recherche d'un conducteur qui ramènerait, de Québec à Dolbeau-Mistassini, le modèle de voiture exigé par un client. Sa fille, avec une joie un peu contrainte, propose de lui rendre ce service et d'aller chercher la voiture avec son jeune garçon. Sur le chemin du retour, ils trouveront la mort dans une collision avec un orignal. Le vendeur est anéanti, défait, littéralement décomposé par cet accident

¹⁴ Ils ne détestent pas l'hiver comme peut s'en plaindre la majorité des Québécois. Ce film représente un renversement complet du rapport du citoyen moderne à l'hiver qui a été, selon Bernard Arcand, « transformé en saison de production », parce que « les citoyens ont depuis longtemps décidé d'oublier la saison froide et de se comporter en hiver comme en été », mais aussi parce que l'hiver a cessé de faire partie de notre imaginaire. Bernard Arcand, « Mon grand-père aimait l'hiver », *Québec. Espace et sentiment, ouv. cité*, p. 122-133.

malheureux, un mauvais coup du sort qui relève indirectement de sa propre responsabilité et qui lui enlève les seuls êtres qu'il aime et avec qui il entretenait une solide et chaude relation. Contre le bon sens et au grand étonnement de ses collègues de travail, l'homme retourne travailler comme si rien ne s'était passé, niant jusqu'à sa propre douleur. C'est là sans doute qu'apparaît avec le plus d'évidence l'absurdité de sa situation.

Nous ne saurions dire si ce film conduit le spectateur à se libérer du malaise qu'il peut entretenir avec le passé canadien-français, mais il témoigne sans aucun doute d'une certaine tendresse à l'égard des hommes qui en perpétuent l'héritage, quel que soit son avenir.

BIBLIOGRAPHIE

1. Ouvrages généraux

AQUIN, Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français », dans *Blocs erratiques*, Montréal, éd. Quinze, « Collection prose entière », 1977, p. 69 à 103.

ARENDET, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, éd. Gallimard, coll. Folio essais, 1972, 380 p.

BALTHAZAR, Louis, « L'évolution du nationalisme québécois », *Le Québec en jeu. Comprendre les défis*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 647-667.

BATIGNE, Stéphane (dir.) et al, *Québec – Espace et sentiment*, Paris, éd. Autrement, coll. « Monde », 2001, 227 p.

BEAUCHEMIN, Jacques, *L'histoire en trop*, Montréal, éd. VLB, 2002, 210 p.

BÉDARD, Éric, « De la difficulté à penser le conservatisme canadien-français », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n° 3, septembre-décembre 2005, p. 453-471.

BÉDARD, Éric, « Le Canada français. Son temps, sa nature, son héritage », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n° 3, septembre-décembre 2005, p. 407-410.

BIRON, Michel, François DUMONT, Élisabeth NARDOUT-LAFARGUE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, éd. Boréal, 2007, 689 p.

BOCK-CÔTÉ, Mathieu, *La dénationalisation tranquille*, Montréal, éd. Boréal, 2007, 211 p.

BOCK-CÔTÉ, Mathieu, *Fin de cycle. Aux origines du malaise politique québécois*, Montréal, éd. Boréal, 2012, 174 p.

BOUCHARD, Catherine, *Les nations québécoises dans l'Action nationale. De la décolonisation à la mondialisation*, Sainte-Foy, PUL, 2002, 146 p.

BOUCHARD, Gérard, « L'imaginaire de la Grande noirceur et de la révolution tranquille : fictions identitaires et jeux de mémoire au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. XLVI, n° 3, p. 411-436.

BOUTHILLETTE, Jean, *Le Canadien français et son double*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1972, 101 p.

BROUILLET, Eugénie, *La négation de la nation. L'identité culturelle québécoise et le fédéralisme canadien*, Québec, éd. Septentrion, coll. « Cahiers des Amériques », 2005, 478 p.

CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit – Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1989, 201 p.

CANTIN, Serge, « Aux sources du *Désenchantement du monde* de Marcel Gauchet. Éléments pour une généalogie », *Studies in Religion/Sciences religieuses*, vol. 34, n° 3-4 2004, p. 495-513.

CANTIN, Serge, *Ce pays comme un enfant*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1997, 209 p.

CANTIN, Serge, « De quoi payons-nous le prix, de la défaite ou d'y avoir survécu ? » dans *L'Action nationale*, mai-juin 2010, vol. C, n° 5-6, p. 58-72.

CANTIN, Serge, *Nous voilà rendus au sol. Essais sur le désenchantement du monde*, Montréal, éd. Bellarmin, 207 p.

CANTIN, Serge, « Quel avenir pour notre mémoire ? », *Possibles*, 26, n° 1-2, hiver-printemps 2002, p. 40-54.

CHARBONNIER, Georges, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1961, 188 p.

DION, Léon, « Une identité incertaine », dans *Horizon de la culture – Hommage à Fernand Dumont*, 18 p. [<http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/pul/DUMONT/fdtm.html>].

DORAIS, François-Olivier, « Trudeau, la nation et le nationalisme. Débat sur la nation », *La Relève*, vol. 1, n° 3 [http://journallareleve.com/wordpress/?page_id=776].

DUMONT, Fernand, « De quelques obstacles à la prise de conscience des Canadiens français », *Cité libre*, n° 19, 1958, p. 22-28.

DUMONT, Fernand, « L'étude systématique de la société globale canadienne-française » dans *Recherches sociographiques*, vol. 3, n° 1-2, 1962, p. 277-292.

DUMONT, Fernand, « Fernand Dumont s'exprime sur la grande noirceur », *Archives Radio-Canada*, 5 septembre 1969

[http://archives.radio-canada.ca/politique/provincial_territorial/clips/7151].

DUMONT, Fernand, *Une foi partagée*, Saint-Laurent, éd. Bellarmin, 1996, 301 p.

DUMONT, Fernand, « Les années 30/La première révolution tranquille », *Idéologies au Canada français 1930-1939*, Québec, PUL, 1978, p. 1-20.

DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme*, Montréal, éd. Bibliothèque québécoise, 1994, 274 p.

DUMONT, Fernand, *L'Avenir de la mémoire*, Québec, éd. Nuit Blanche/CEFAN, 1995, 95 p.

DUMONT, Fernand, *Raisons communes*, Montréal, éd. Boréal, coll. « Papiers collés », 1995, 255 p.

DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, éd. Boréal compact, 1996, 393 p.

DUMONT, Fernand, « Essor et déclin du Canada français », *Recherches sociographiques*, vol. 38, n° 3, 1997, p. 419-467.

DUMONT, Fernand, *Récit d'une émigration*, Montréal, éd. Boréal, 1997, 265 p.

DUMONT, Fernand, « Essor et déclin du Canada français », dans *Recherches sociographiques*, vol. 38, n° 3, 1997, p. 419-477.

DUMONT, Fernand, *Fernand Dumont/Un témoin de l'homme*, entretiens colligés et présentés par Serge Cantin, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 2000, 356 p.

DUMONT, Louis, « Introduction. Identités collectives et idéologie universaliste. Leur interaction de fait », *Homo Aequalis, II. L'idéologie allemande : France-Allemagne et retour*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Sciences Humaines », 1991, p. 15-31.

FERRETTI, Lucia, « La révolution tranquille », dans *L'Action nationale*, vol. 89, n° 10, déc. 1999, p. 59-91.

GAGNON, Nicole, « Comment peut-on être québécois ? », dans *Recherches sociographiques*, vol. 41 n° 3, septembre-décembre 2000, p. 545-566.

GAGNON, Nicole, « L'identité équivoque », *L'horizon de la culture : hommage à Fernand Dumont*, p. 177-185

[<http://www.bibl.ulaval.ca/doelec/pul/DUMONT/fdchap10.html>].

GAGNON, Nicole et Jean HAMELIN, *L'homme historien : introduction à la méthodologie de l'histoire*, Saint-Hyacinthe, éd. Edisem, 1979, 127 p.

GARAND, Dominique, *Accès d'origine ou pourquoi je lis encore Groux, Basile, Ferron...*, Montréal, éd. Hurtubise, 2004, 441 p.

GAUCHET, Marcel, *Un monde désenchanté ?*, Paris, éd. de l'Atelier, 2007, 346 p.

GODBOUT, Jacques T., « Les bonnes raisons de donner », *Anthropologie et sociétés*, vol. 19, n^{os} 1-2, p. 45-46.

GRAND'MAISON, Jacques, *Pour un nouvel humanisme*, Montréal, éd. Fides, 2002, 24 p.

HERVIEU-LÉGER, Danièle, *La religion pour mémoire*, Paris, éd. du Cerf, 1993, 280 p.

HERVIEU-LÉGER, Danièle, *Catholicisme, la fin d'un monde*, Paris, éd. Bayard, 2003, 334 p.

HOUZIAUX, Alain (dir.), *La mémoire, pour quoi faire ?* Paris, éd. de l'Atelier, 2006, 117 p.

JOURNET, Nicolas, « Que faire de la culture ? », *La culture. De l'universel au particulier*, Auxerre, Éd. Sciences humaines, 2002, p. 1-13.

KAMBOUCHNER, Denis, « La culture », *Notions de philosophie*, tome III, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1995, p. 445-468.

LABELLE, Gilles, « Sens et destin de la colère antithéologique au Québec après la révolution tranquille », *Diversités et identités au Québec et dans les régions d'Europe*, Sainte-Foy, PUL, 2006, p. 337-364.

LAMONDE, Yvan, « Est-on quitte envers le passé ? Borduas, Vadeboncoeur et le dénouement de "notre maître le passé" », *Les Cahiers des dix*, n^o 60, 2006, p. 209-231 [<http://id.erudit.org/iderudit/045772ar>].

LANGLOIS, Simon et Yves MARTIN (dir.), *L'horizon de la culture. Hommage à Fernand Dumont*, PUL, Sainte-Foy, 1995, 556 p.

LEMAY, Daniel, « Paul Sauvé – Désormais l'avenir : la Révolution des 100 jours », *La Presse*, 16 septembre 2009 [<http://beta.cyberpresse.ca/arts/arts-visuels/200909/16/01-902292-paul-sauve-desormais-lavenir-la-revolution-des-100-jours.php>].

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT, *Histoire du Québec contemporain, vol. 1 : De la confédération à la crise*, Montréal, éd. Boréal, 1979, 660 p.

MAGER, Robert et Serge CANTIN (dir.), *Modernité et religion au Québec*, PUL, Québec, 2010, 412 p.

MARCEL, Jean-Christophe et Laurent MUCCHIELLI, « Au fondement du lien social : la mémoire collective selon Maurice Halbwachs », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 13, n° 2, 1999, p. 63-88
[<http://Laurent.mucchielli.free.fr/memoire.htm>].

MEUNIER, E.-Martin, « Modernisation, renouveau religieux et changements sociopolitiques. La postérité personnaliste de la "Révolution tranquille" au Québec », *Les relèves en Europe d'un après-guerre à l'autre. Racines, réseaux, projets et postérités*, Bruxelles, P.I.E. – Peter Lang, coll. « Euroclio », 2005, p. 409-426.

MEUNIER, E.-Martin et Joseph Yvon THÉRIAULT (dir.), *Les impasses de la mémoire : histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, éd. Fides, 2007, 388 p.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN, *Sortir de la « Grande noirceur ». L'horizon personnaliste de la Révolution tranquille*, Québec, éd. Septentrion, coll. « Cahiers du Septentrion », 2002, 207 p.

NADEAU, Jean-François, *Bourgault*, Montréal, éd. Lux, 2007, 610 p.

PLEAU, Jean-Christian, *La révolution québécoise. Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, éd. Fides, Montréal, 2002, 270 p.

PORTELLI, Aurélien, « Le film comme lieu de mémoire », *Mécanique filmique. Films historiques et histoire du cinéma, mercredi, 26 août 2006*
[http://mecaniquefilmique.blogspot.ca/2006/08/le-film-comme-lieu-de-mmoire_02.html].

PRÉVOST, Robert, « Le "désormais" de Paul Sauvé », *Histoire Québec*, vol. 5, n° 2, 1999, p. 21-28 [version électronique Érudit :
<http://www.erudit.org/culture/hq1056841/hq1058813/11385ac.pdf>].

RECHERCHES SOCIOGRAPHIQUES, « Forum [autour de Genèse de la société québécoise] », *Recherches sociographiques*, vol. XXXVI, n° 1, 1995, p. 77-120.

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, éd. du Seuil, 2000, 689 p.

ROCHER, Guy, « Culture, civilisation et idéologie », *Introduction à la sociologie générale*, t. I, Montréal, éd. HMH, 1969, p. 81-98.

RUDIN, Ronald, *Faire de l'histoire au Québec au XXe siècle*, Sillery, éd. Septentrion, 1998, 278 p.

RUDIN, Ronald, « La quête d'une société normale : critique de la réinterprétation de l'histoire au Québec », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 3, n° 2, 1995, pp. 9-41.

ROUSSEAU, Louis, « La construction religieuse de la nation », *Recherches sociographiques*, vol. 51, n° 3, 2005, p. 437-452.

ROUSSEAU, Stéphane, *Entretiens avec Louis Rousseau. Religion et modernité au Québec*, Saint-Laurent, éd. Liber, 1994, 151 p.

SAVARY, Claude, « La philosophie des imaginaires sociaux : l'idéologie, la culture et l'utopie », *La pensée philosophique d'expression française au Canada. Le rayonnement du Québec*, Sainte-Foy, PUL, 1998, p. 535-566 [www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales].

SCHWIMMER, Éric, « Le don en Mélanésie et chez nous. Les contradictions irréductibles », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 19, n^{os} 1-2, 1995, p. 71-94 [http://www.erudit.org/revue/as/1995/v19/n1-2/015349ar.pdf].

SERRES, Alexandre, *Quelle(s) problématique(s) de la trace ?*, communication au séminaire du CERCOR (CERSIC), 13 décembre 2002, 15 p. [http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/docs/00/06/26/00/PDF/sic_00001397.pdf].

SIMARD, Jean, Jocelyne MILOT et René BOUCHARD, *Un patrimoine méprisé. La religion populaire des Québécois*, Québec, éd. Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1979, 309 p.

SIMARD, Jean-Jacques, « Fragments d'un discours fatigué sur les identités québécoises », *Recherches sociographiques*, vol. 21, n^{os} 1-2, 1980, p. 163-179.

SIMARD, Jean-Jacques, *La réduction. L'autochtone inventé et les amérindiens d'aujourd'hui*, Sillery, éd. du Septentrion, 2003, 430 p.

THÉRIAULT, Joseph Yvon, *Critique de l'américanité - Mémoire et démocratie au Québec*, Montréal, éd. Québec Amérique compact, 2005, 386 p.

THÉRIAULT, Joseph Yvon, « Le désir d'être grand », *Argument*, vol. 5, n^o 2, printemps-été 2003, [http://www.revueargument.ca/article/1969-12-31/225-le-desir-detre-grand.html]

TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la démocratie en Amérique tome II*, Paris, éd. Garnier/Flammarion, 1981 [1840], 570 p.

TREMBLAY, Yolaine, « L'essai au Québec. De la fin de la Deuxième Guerre à la crise d'octobre », *Québec français*, n^o 144, 2007, p. 47-51 [http://www.erudit.org/culture/qf1076656/qf1178543/47545ac.pdf].

TRÉPANIÉ, Pierre, « Faire l'histoire à la manière de Ronald Rudin », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 7, n^o 1, 1998, pp. 106-118.

VADBONCOEUR, *La ligne du risque*, 2^e éd., Montréal, Bibliothèque québécoise, 1994, 269 p.

2. Ouvrages généraux sur le cinéma

2.1 Littérature

AUMONT, Jacques, « Un film peut-il être un acte de théorie », *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 17, n^{os} 2-3, printemps 2007, p. 193-211 [<http://www.erudit.org/revue/cine/2007/v17/n2-3/016755ar.pdf>].

AUMONT, Jacques *et al*, *Esthétique du film*, Paris, éd. Nathan, 1983, 238 p.

BAKRIM, Mohamed, « Cinéma d'auteur et critique cinématographique. Essai de synthèse », Dossier Africanité, n^o 4 : Cinéma populaire/cinéma d'auteur, *Le site de la fédération africaine de la critique cinématographique*, 24 mai 2007, [<http://www.africine.org>]

BARRETTE, Pierre, « La comédie québécoise. Entre la recherche du succès et le discours identitaire », *24 Images*, n^o 140, décembre 2008/janvier 2009, p. 18-20.

BEAULIEU, Étienne, *Sang et lumière/La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, éd. L'instant ciné, 2007, 168 p.

BEAUREGARD, Yves, « Une société distincte... par ses téléromans : entrevue avec Jean-Pierre Desaulniers », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n^o 68, 2002, p. 40-45 [<http://www.erudit.org/culture/cd1035538/cd1044974/8181ac.pdf>].

BÉDARD, Yves et Denis BELLEMARE (dir.), « Imaginaires du cinéma québécois » dans *Revue belge du cinéma*, n^o 27, automne 1989, 61 p.

BÉDARD, Éric, « Ce passé qui ne passe pas. La Grande noirceur catholique dans les films "Séraphin. Un homme et son péché", "Le Survenant" et "Aurore" », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10, n^o 2, 2007, p. 75-94.

BÉDARD, Éric, « Le Canada français. Son temps, sa nature, son héritage, », *Recherches sociographiques*, vol. 46, n^o 3, septembre-décembre 2005, p. 453-471.

BIDAUD, Anne-Marie, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et idéologie aux États-Unis*, Paris, éd. Armand Colin, 2012, 349 pages

BOISSONNAULT, Robert, *Les cinéastes québécois : un aperçu*, thèse M.A. sociologie, Université de Montréal, 1971, 345 p.

BOISSONNAULT, Robert « Les cinéastes québécois et le National Film Board. La séquence du film pour la télévision », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n^o 2, octobre 1972, p. 15-21.

BOISSONNAULT, Robert, « Les cinéastes québécois et l'Office national du film. La séquence du cinéma direct », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 3, novembre 1972, p. 12-18.

BOISSONNAULT, Robert, « Les cinéastes québécois et l'Office national du film. La séquence du long métrage », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 4, décembre /janvier 1973, p. 14-22.

BOISSONNAULT, Robert, « Les cinéastes québécois et l'Office national du film. Naissance d'une industrie "indépendante" de cinéma », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 8, mai/juin, 1973, p. 14-16 et p. 26-27.

BOULAIS, Stéphane-Albert (dir.), *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, Saint-Laurent, éd. Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », 2006, 349 p.

BRÛLÉ, Michel, Fernand DUMONT et Pierre PERRAULT, « De la notion de pays à la représentation de la nation », *Cinéma/Québec*, vol. 1, n° 1, mai 1971, p. 22-27.

BRÛLÉ, Michel, *Pierre Perrault ou un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, éd. Presses de l'Université de Montréal, 1974, 152 p.

BRÛLÉ, Michel, « Les impacts du cinéma américain sur le cinéma et la société québécoise », dans *Sociologie et société*, vol. 8, n° 1, 1976, p. 25-42 [disponible sur Érudit : <http://www.erudit.org/revue/socsoc/1976/v8/n1/001110ar.pdf>].

CARDINAL, Serge, « La mélancolie du nom. Cinéma et identité nationale », dans *Cinéma : revue d'études cinématographiques*, vol. 8, n°s 1-2, 1997, p. 13-33 [disponible sur Érudit : www.erudit.org/revue/cine/1997/v8/n1-2/024740ar.pdf].

CARLE, Gilles, « Le cinéma en question et en questions », *Culture vivante*, vol. 1, n° 2, 1966, p. 41-43.

CARRÈRE, Louise, « À propos des films faits par des femmes au Québec », *Copie Zéro*, n° 11, 1981, p. 44-51.

CHABOT, Claude, Michel LAROUCHE, Denise PÉRUSSE et Pierre VÉRONNEAU (dir.), *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1989, 169 p.

CORNELLIER, Bruno, « Métier de femme, métier de cinéaste. Entretien avec Mireille Dansereau », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2, été-automne 2004 [http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/entretien_cornellier.pdf].

COULOMBE, Michel et Marcel JEAN, *Dictionnaire du cinéma québécois*, 4^e éd., Montréal, éd. Boréal, 2006, 821 p.

DEMERS, Pierre, « L'abbé Proulx et le cinématographe. La leçon du cinéma "nature" », *Cinéma/Québec*, vol. 4, n° 2, 1975, p. 17-21.

DEMERS, Pierre, « Le cinéma politique québécois : au-delà des frontières », *Recto Verso*, n° 274, septembre-octobre 1998, p. 16-17.

DESAULNIERS, Jean-Pierre, *De la famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*, Québec, éd. Musée de la civilisation ; Montréal, éd. Fides, 1996, 119 p.

GUAY, Richard, « Les femmes et l'ONF », *Les 50 ans de l'ONF*, Montréal, Éditions Saint-Martin/Les entreprises Radio-Canada, 1989, p. 92-107.

ÉMOND, Bernard, *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*, Montréal, éd. Médiaspaul, 2009, 174 p.

EPSTEIN, Jean, *Le cinéma du diable*, Paris, éd. Jacques Melot, 1949, 233 p. [version électronique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », 80 p.]

EPSTEIN, Jean, *L'intelligence d'une machine*, Paris, éd. Jacques Melot, 1946, 195 p. [version électronique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales, 74 p.]

EPSTEIN, Jean, « Le monde fluide de l'écran », dans *Les temps modernes*, n° 56, juin 1950 [version électronique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales, 17 p.]

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994, 249 p.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « Éléments de sociologie du film », *Cinémas*, vol. 17, n^{os} 2-3, printemps 2007, p. 117-141.

FAURE, Élie, « Introduction à la mystique du cinéma », *Ombres solides (Essais d'esthétique concrète)*, Paris, éd. Edgar Malfère, coll. « Perspectives », 1934, p. 168-189 [version électronique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », p. 1-17].

FAURE, Élie, « Vocation du cinéma », *Fonction du cinéma. De la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*, Paris, éd. d'Histoire et d'Art, Librairie Plon, 1937, p. 87-115 [version électronique réalisée dans le cadre de la collection « Les classiques des sciences sociales », p. 1-18].

FERRO, Marc, *Cinéma et histoire*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1977, 290 p.

FILION, Éric, « Il ne faut pas mourir pour ça : la survivance chez Jean-Pierre Lefebvre », *Hors-champ*, 24 février 2011 [<http://www.horschamp.qc.ca/LA-SURVIVANCE-CHEZ-JEAN-PIERRE.html>].

- GAJAN, Philippe (dir.), « Le grand malentendu : le point sur le cinéma québécois », *24 Images*, n^{os} 116-117, été 2004, p. 4-26.
- GAJAN, Philippe, « Si c'est ça, le Québec moderne... », *24 Images*, n^o 141, 2009, p. 61.
- GARNEAU, Michèle, « Du pays rêvé au Québec prêt-à-porter », *24 Images*, n^o 52, novembre-décembre 1990, p. 32-35
[<http://www.erudit.org/culture/images1058019/images1076876/22145ac.pdf>].
- GARNEAU, Michèle, « Le paysage dans la tradition cinématographique québécoise : un regard off sur la parole », *Cinemas: revues d'études cinématographiques*, vol. 12, n^o 1, 2001, p. 127-143 [<http://www.erudit.org/revue/cine/2001/v12/n1/024871ar.pdf>].
- GARNEAU, Michèle, « Les deux mémoires de Pierre Perrault », *Protée*, vol. 32, n^o 1, printemps 2004, p. 23-30.
- GARNEAU, Michèle et Johanne VILLENEUVE (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, éd. Fides, 2009, 288 p.
- GAUDREAU, André, « Temporalité et narrativité : le cinéma des premiers temps (1885-1908) », *Études littéraires*, vol. 13, avril 1980, p. 109-20.
- GAUDREAU, André, Germain LACASSE et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, *Au pays des ennemis du cinéma... Pour une nouvelle histoire des débuts du cinéma*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1996, 215 p.
- GAUDREAU, André, Germain LACASSE et Isabelle RAYNAULD (dir.), *Le cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, éd. Nota bene, Montréal, 1999, 345 p.
- GODBOUT, Jacques, « Pour un cinéma québécois », *Cinéma Québec*, vol. 1, n^o 7, janvier/février 1972, p. 5-8.
- GODBOUT, Jacques, « Le cinéma de papa Ottawa », *Cinéma Québec*, vol. 2, n^o 9, mars 1973, p. 24-25.
- GOLDMANN, Annie, « Quelques problèmes de sociologie du cinéma », *Sociologies et sociétés*, vol. 8, n^o 1, 1976, p. 71-80 [<http://id.erudit.org/iderudit/001304ar>].
- GOYETTE, Louis, « Quand le cinéma devient un spectacle », *24 Images*, n^{os} 44-45, automne 1989, p. 56-59.
- HÉBERT, Pierre, Yves LEVER et Kenneth LANDRY, *Dictionnaire de la censure au Québec. Littérature et cinéma*, Montréal, éd. Fides, 2006, 720 p.

JEAN, Marcel, *Le cinéma québécois*, Montréal, éd. Boréal, coll. « Boréal express », 2005, 127 p.

JEAN, Marcel. (dir.), « Cinéma québécois et question nationale », *24 Images*, n° 52, novembre-décembre 1990, p. 15-35.

JEAN, Marcel, « Du colon au bâtisseur. La nature dans le cinéma québécois », *24 Images*, n° 144, octobre-novembre 2009, p. 14-16.

JOURDREN, Morgane, « Le rêve imposé ou la machine hollywoodienne au service de l'idéologie dominante, *La clé des langues*, non paginé [http://cle.ens-lyon.fr/anglais/le-reve-impose-ou-la-machine-hollywoodienne-au-service-de-l-ideologie-dominante-89737.kjsp?RH=CDL_ANG100100]

JUTRA, Claude, « À pied ? À joual ?... ou en ski-doo ? », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 9, mai 1973, p. 22-23.

LABERGE, Yves, « Le cinéma de Pierre Perrault : une réappropriation symbolique d'un fleuve », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 74, 2003, p. 48-51 [<http://id.erudit.org/iderudit/7365ac>].

LACASSE, Germain, « L'audible évidence du cinéma oral ou éléments pour une étude sociolinguistique du cinéma québécois », *Glottopol – Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 12, mai 2008, p. 57-64 [<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol/>].

LAFOREST, Thérèse, « L'hiver dans le cinéma canadien », *Séquences*, n° 51, décembre 1967, p. 10-15.

LAMOTHE, Arthur, « Cinéma et culture », *Liberté*, vol. 8, n°s 2-3, mars-juin 1966, p. 17-21.

LEFEBVRE, Jean-Pierre, « L'avenir du cinéma québécois », *Québec Français*, n° 51, 1983, p. 30-31 [<http://id.erudit.org/iderudit/55360ac>].

LEVER, Yves et Pierre PAGEAU, *Chronologie du cinéma au Québec, 1894-2004*, Montréal, Éditions Les 400 coups, 2006, 318 p.

LOISELLE, André *et al.*, *Michel Brault. Œuvres (1958-1974)*, Montréal, Office national du film du Canada, « Collection Mémoire », 2006, 103 p.

LOISELLE, Marie-Claude (dir.), « Le cinéma québécois aux rayons X », *24 Images*, n° 105, hiver 2001, p. 14-27.

LOISELLE, Marie-Claude (dir.), « Territoires du cinéma québécois », *24 Images*, n°s 103-104, automne 2000, p. 14-41.

LOISELLE, Marie-Claude (dir.), « Sur les traces du cinéma québécois », *24 Images*, n° 100, hiver 2000, p. 20-32.

MAJOR, Ginette, « Un cinéma à la recherche d'un public », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, 1980, p. 211-244 [<http://id.erudit.org/iderudit/500514ar>].

MANDOLINI, Carlo, « Un québécois errant : espace et tradition dans le cinéma québécois », *Séquences*, n° 206, 2000, p. 28-31 [<http://id.erudit.org/iderudit/48927ac>]

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Éditions Les 400 coups, 1997, 349 p.

MARSOLAIS, Gilles, *Les dernières fiançailles*, Montréal, éd. Le cinématographe VLB, 1977, 103 pages.

MARTIN-THÉRIAULT, Agathe, « Le cinéma direct et ses prolongements », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 8, mars-avril 1972, p. 18-19.

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire – Essai d'anthropologie*, Paris, éd. De Minuit, 1956, 250 p.

NICOUD, Anabelle, « Du caustique dans le réalisme », *La Presse*, 21 novembre 2009 [<http://cinema.lapresse.ca/nouvelles-et-critiques/entrevues/entrevue/10069-simon-galiero-du-caustique-dans-le-realisme.html>].

NOGUEZ, Dominique, « Le cinéma », *Études françaises*, vol. 7, n° 2, p. 213-233 [<http://www.erudit.org/revue/etudfr/1971/v7/n2/036489ar.pdf>].

PERRAULT, Pierre, *Cinéaste de la parole – Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1996, 342 p.

PICARD, Yves, « Le cinéma québécois contemporain s'américanise-t-il ? », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 7, n° 3, printemps 1997, p. 137-146.

POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ?*, tome I, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, 316 p.

POIRIER, Christian, « Le cinéma québécois et la question identitaire. La confrontation des récits de l'empêchement et de l'enchantement », *Recherches sociographiques*, vol. 45, n° 1, janvier-avril 2004, p. 11-38.

POIRIER, Christian, « Clergé et patrimoine cinématographique québécois : les prêtres Albert Tessier et Maurice Proulx », *Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française* [<http://www.ameriquefrancaise.org/fr/>].

PROULX, Maurice, « Faire des films à une époque héroïque. Une entrevue de Pierre Demers », *Cinéma/Québec*, vol. 4, n° 2, 1975, p. 22-33.

RÉGIE DU CINÉMA DU QUÉBEC, « Historique de la régie du cinéma », *Régie du cinéma du Québec* [<http://www.rcq.gouv.qc.ca/chroniques-etudes.asp?id=138>].

RICHARD, Lionel, « Le cuirassé "Potemkine" », *Le monde diplomatique*, décembre 2005, p. 30.

ROBILLARD, Guy, « Le nationalisme dans le cinéma québécois », *Séquences : la revue du cinéma*, n° 53, avril 1968, p. 10-18.

SAINTE-MARIE, Gilles, « Le cinéma – l'année des retombées », *Études françaises*, vol. 8, n° 2, 1972, p. 214-223
[<http://www.erudit.org/revue/ETUDFR/1972/v8/n2/036519ar.html>].

SARDOU, Georges, « Le cinéma et l'anti-cinéma », *Séquences*, n° 20, 1960, p. 26.
(en ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/52144ac>)

SAVARY, Claude, « La philosophie des imaginaires sociaux : l'idéologie, la culture et l'utopie », dans *Les classiques des sciences sociales* [http://classiques.uqac.ca/contemporains/savary_claude/philo_imaginaires_sociaux/philo_imaginaires.html, 32 p.].

SAVOIE, Paul, « Espace ouvert, lieu fermé », *Liaison*, n° 136, 2007, p. 6-8.

THÉRIEN, Gilles, « La léthargie du cinéma québécois » dans *Voix et images*, vol. 3, n° 3, 1978, p. 490-492
[disponible sur Érudit : <http://www.erudit.org/revue/vi/1978/v3/n3/200129ar.html>].

THÉRIEN, Gilles, « Le pays littéraire et son image cinématographique », *Études en littérature canadienne*, vol. 4, n° 2, 1979, p. 1-4
[<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/viewArticle/7924/8981>].

TREMBLAY-DAVIAULT, Christine, *Un cinéma orphelin : structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, éd. Québec/Amérique, 1981, 355 p.

VÉRONNEAU, Pierre, « Montréal dans le cinéma québécois des années soixante-dix : représentation et réception critique », *Tangence*, n° 48, 1995, p. 65-83.

WEINMANN, Heinz, *Cinéma de l'imaginaire québécois – De la petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1990, 270 p.

WEINMANN, Heinz, « Cinéma québécois à l'ombre de la mélancolie », *Cinemas : revue d'études cinématographiques, /Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 8, n° 1-2, p. 34-46.

2.2 Documents audio-visuels

BOMBARDIER, Denise, « Un cinéma sans public. Entrevue avec Claude Jutra », production Radio-Canada, 13 août 1978 [http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/4580/].

DEFOUR, Yvonne, Bernard LA FRENIÈRE, Pascal L'HEUREUX, Jean-Pierre MAHER et Jean ROY (réalisateurs), *Cinéma québécois*, série de 13 épisodes de 60 minutes, production Cinéma québécois Eureka !, 2008.

JUTRA, Claude, « Le cinéma canadien existe-t-il ? », production Radio-Canada, 4 octobre 1961 [http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/9492/].

JUTRA, Claude, « Faire des films au Québec », production Radio-Canada, 1^{er} novembre 1968 [http://archives.radio-canada.ca/recherche].

3. RÉFÉRENCES SUR LES CINÉASTES ET LES FILMS À L'ÉTUDE

3.1 Gilles Carle et *La vie heureuse de Léopold Z*

BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 44, février 1966, p. 31-44.

BONNEVILLE, Léo, « Gilles Carle nous parle de la vie heureuse de Léopold Z », *Séquences*, n° 45, avril 1966, p. 39-47.

CARLE, Gilles (en entrevue avec anonyme), « La vie heureuse de Léopold Z », production Radio-Canada, 9 août 1965 [http://archives.radio-canada.ca/recherche].

CARLE, Gilles, « La vraie nature de Gilles Carle/Parcours d'un cinéaste », production Radio-Canada, 17 juin 1970 [http://archives.radio-canada.ca/recherche].

CARLE, Gilles, « Un western religieux ? », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai/juin 1972, p. 17.

COULOMBE, Michel, *Entretiens avec Gilles Carle. Le chemin secret du cinéma*, Montréal, éd. Liber, coll. « De vive voix », 1995, 225 p.

FORTIN, Lucien, « Les expériences de Gilles Carle », *Copie Zéro*, n° 37, octobre 1988, p. 35-37.

GAJAN, Philippe (dir.), « Gilles Carle vu par... », *24 Images*, n° 123, septembre 2005, p. 6-35.

HOULE, Michel et Carol FAUCHER, *Gilles Carle*, Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, coll. « Cinéastes du Québec », 1976, 124 p.

LEFEBVRE, Jean-Pierre, « Entretien avec Gilles Carle », *Objectif*, n° 34, janvier 1966, p. 7-15.

ROBILLARD, Guy, « La vie heureuse de Léopold Z », *Séquences*, n° 51, décembre 1967, p. 25-31.

TADROS, Jean-Pierre, « Rejoindre le mythe par le quotidien/Entrevue avec Gilles Carle », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai/juin 1972, p. 18-21.

TADROS, Jean-Pierre, « Gilles Carle face à un Québec déchiré », *Cinéma/Québec*, vol. 1, n° 5, janvier-février 1973, p. 20-26.

3.2 Claude Jutra et *Mon oncle Antoine*

BAILLARGEON, Paule, *Claude Jutra, portrait sur film*, production ONF, 2002.

BONNEVILLE, Léo, Pierre LAMY et Janick BEAULIEU, « Hommage à Claude Jutra », *Séquences*, n° 131, octobre 1987, p. 14-24.

BOUCHARD, Vincent, « Claude Jutra, cinéaste et bonimenteur », *Glottopol/Revue de sociolinguistique en ligne*, n° 12, mai 2008, p. 79-88
[<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>].

BRAULT, Michel (entrevue avec Dominique Payette), « L'intuition de sa propre fin », production Radio-Canada, 24 avril 1987
[http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/cinema/clips/4583/].

CHICOINE, Jacinthe, « Les archives de Claude Jutra : dessins sauvés de l'oubli », *Vie ouvrière*, n° 24, mars-avril 1993, p. 16-17.

JUTRA, Claude, « Un espèce de joie dans la création/Interview de Jean-Pierre Tadros », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 6-7, mars-avril 1973, p. 15-19.

JUTRA, Claude, « Le cinéma, rien que le cinéma », production Radio-Canada, 1^{er} juin 1970 [<http://archives.radio-canada.ca/recherche>].

LABERGE, Yves, « Un témoin privilégié du cinéma québécois : entrevue avec Michel Brault », *Cap-aux-Diamants : la revue d'histoire du Québec*, n° 38, p. 40-43.

LAFOND, Andréanne, « Huit prix à *Mon oncle Antoine*. Entrevue avec Claude Jutra », production Radio-Canada, 4 octobre 1971 [<http://archives.radio-canada.ca/recherche>].

LOCKERBIE, Ian, « Regarder la mort en face », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 2, 1996, p. 46-49 [<http://id.erudit.org/iderudit/33745ac>].

PATRY, Mario, « Avez-vous vu "Mon oncle Antoine" ? », *Séquences*, n° 187, novembre-décembre 1996, p. 19-25.

PERRON, Clément, « Clément Perron affrontant les images de son enfance/Interview de Jean-Pierre Tadros », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 30-34.

SAINTE-MARIE, Gilles, « Un cinéaste à Paris », production Radio-Canada, 14 novembre 1960 [<http://archives.radio-canada.ca/recherche>].

TADROS, Jean-Pierre, « Une espèce de joie dans la création. Entrevue avec Claude Jutra », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 6-7, mars-avril 1973, p. 15-19.

WAUGH, Tom, « Je ne le connais pas tant que ça : Claude Jutra », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 2, été-automne 2004, 8 p.
[http://cinema-quebecois.net/edition2/pdf/parler_waugh_01.pdf].

3.3 Gilles Groulx et *Le chat dans le sac*

BEAUCAGE, Paul, *Gilles Groulx, le cinéaste résistant*, Montréal, éd. Lux, 2009, 274 p.

GRAVEL, Marianne, « Nouveau journalisme, nouveau cinéma: les partis pris de Gilles Groulx à l'heure de la Révolution tranquille », *Nouvelles vues*, 2011, non paginé.

[<http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/en/no-12-le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan/articles/nouveau-journalisme-nouveau-cinema-les-partis-pris-de-gilles-groulx-a-lheure-de-la-revolution-tranquille-par-marianne-gravel/>].

GROULX, Gilles, « Gilles Groulx : Le chat dans le sac », *Objectif*, n° 35, mai-juin 1966, p. 10-21.

PATENAUDE, Michel, « Entretien avec Gilles Groulx », *Objectif*, n° 29-30, octobre-novembre 1964, p. 4-15.

TADROS, Jean-Pierre, Luc Perreault, « Gilles Groulx et l'affaire "Vingt-quatre heures ou plus" », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 35-36.

3.4 Francis Mankiewicz et *Les bons débarras*

BEAULIEU, Janick, « *Les bons débarras* », *Séquences*, n° 100, avril 1980, p. 152-158.

BEAULIEU, Janick, « Un réalisateur. Francis Mankiewicz », *Séquences*, n° 100, avril 1980, p. 11-29.

BONNEVILLE, Léo, « Interview. Francis Mankiewicz », *Séquences*, n°s 135-136, septembre 1988, p. 15-21.

BOURBONNAIS, Nicole, « Réjean Ducharme : du mythe au roman », *Voix et Images*, vol. 18, n° 3 (54), 1993, p. 593-597 [<http://id.erudit.org/iderudit/201053ar>].

BRASSARD, Sylvie, *Les bons débarras. Analyse filmique*. Mémoire de maîtrise présenté au département d'Études littéraires de l'UQAM, 1985, 92 f.

CHAMBERLAND, Roger, « Des passions d'amour/Les bons débarras et les beaux souvenirs », *Québec français*, décembre 1983, n° 52, p. 42-43.

CUERRIER, Stéphane, « "Les bons débarras", une tragédie sous les haillons du réalisme social », *Séquences*, n° 239, septembre-octobre 2005, p. 26-29.

EUVRARD, Michel, « Le temps d'une chasse. Pas tout à fait une œuvre », *Cinéma/Québec*, vol. 2, n° 3, novembre 1972, p. 20-24.

JEAN, Marcel *et al*, « Hommage à Francis Mankiewicz », *24 Images*, n° 70, décembre 1993-janvier 1994, p. 14-25.

LEDUC-PARK, Renée, « Réjean Ducharme/Les romans », *Québec français*, décembre 1983, n° 52, p. 40-42.

LOCKERBIE, Ian, « Les bons débarras ou l'état d'une nation », *Ciné-Bulles*, vol. 14, n° 1, 1955, p. 36-40 [<http://id.erudit.org/iderudit/33819ac>]

MANDOLINI, Carlo, « Francis Mankiewicz... le temps d'un silence », *Revue de la cinémathèque*, n° 25, novembre-décembre 1993, p. 5-7.

MARSOLAIS, Gilles, « Un beau saccage d'amour », *Vie des arts*, n° 101, hiver 1980-1981, p. 81.

PETROWSKI, Nathalie, « Le tendre cinéma de Mankiewicz », *L'Actualité*, Vol. 7, n° 1, janvier 1982, p. 36-40.

3.5 Jean-Claude Lauzon et *Léolo*

BEAULIEU, Janick et Johanne LARUE, « *Léolo* : Pour (et) Contre », *Séquences*, n° 159-160, septembre 1992, p. 52-53.

BURUINA, Michel, « Entrevue. Jean-Claude Lauzon », *Séquences*, n° 158, juin 1992, p. 32-34.

DESROCHES, Dominic, « Penser le Québec. La quête imaginaire des origines. Hommage à Jean-Claude Lauzon », *Vigile*, 15 janvier 2009 [<http://www.vigile.net/La-quete-imaginaire-des-origines>].

HÉBERT, Isabelle, *Lauzon Lauzone. Portrait du cinéaste Jean-Claude Lauzon*, Montréal, éd. Stanké, 2002, 191 p.

GURAL-MIGDAL, Anna, « *Léolo* de Jean-Claude Lauzon, ou la vie est un songe », *Vice versa*, n° 39, octobre-novembre 1992, p. 8-11.

LAUZON, Jean-Claude, Nathalie PETROWSKI et André PETROWSKI, *Jean-Claude Lauzon, le poète*, Montréal, éd. Art global, 2006, 125 p.

MANDOLINI, Carlo, « Jean-Claude Lauzon (1953-1997) : cinéaste de l'humiliation », *Séquences*, n° 193, novembre-décembre 1997, p. 8.
[<http://www.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1141228/49259ac.html>].

PERAL CRESPO, Amelia, Ángeles LLORCA TONDA, « Le cinéma québécois des deux dernières décennies : à propos de *Léolo*, de Jean-Claude Lauzon », *Glottopol/Revue de sociolinguistique* en ligne, n° 12, mai 2008, p. 733-741
[<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>].

PETROWSKI, Nathalie, «Lauzon by Petrowski », *L'Actualité*, vol. 17, n° 11, juillet 1992, p. 90-93.

RACINE, Claude, « Entretien avec Jean-Claude Lauzon », *24 Images*, n° 61, été 1992, p. 5-11.

SIMONS, Tony, « "Tout le monde croit que je suis un Canadien français. Parce que moi je rêve, je ne le suis pas." Les conflits identitaires dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon », *Globe, Revue internationale d'études québécoises*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 107-123.

WAGNER, Glenda, « Pour poser les jalons d'une narratologie comparée : *Léolo* à la "recherche d'un temps à jamais perdu" », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 9, n°s 2-3, 1999, p. 175-202 [<http://id.erudit.org/iderudit/024793ar>].

3.6 Denys Arcand et *Jésus de Montréal*

BACHAND, Denis, « Entre l'écho des voisins et celui des cousins. Les voix croisées de la réception critique des films de Denys Arcand aux États-Unis et en France », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 7, n° 3, printemps 1997, p. 119-133.

BACHAND, Denis, « Denys Arcand, réalisateur et scénariste. Les voies croisées du documentaire et de la fiction », *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*, Montréal, éd. Fides, Montréal, 2006, p. 91-112.

BEAULIEU, Étienne, « La rédemption de la fiction : Denys Arcand et la crise de l'image-mouvement », *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, n° 4, Automne 2005, p. 1-19 [<http://www.cinema-quebecois.net/edition4/pdf/beaulieu.pdf>].

BEAULIEU, Janick, « Jésus de Montréal », *Séquences*, n°s 141-142, septembre 1989, p. 67-72.

BILODEAU, François, « La croisade de Daniel Coulombe », *Liberté*, vol. 31, n° 4, août 1989, p. 52-61.

BLAIS, Gérard, « Jésus de Montréal », *L'analyste*, n° 27, Automne 1989, p. 65-67.

BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec Denys Arcand », *Séquences*, n° 140, juin 1989, p. 12-19.

CONWAY, Daniel, *Jésus de Montréal : le sacré et le profane ou la rencontre de l'art et des médias*, mémoire présenté au département d'Études françaises et hispaniques, Université Memorial, Saint-Jean, Terre-Neuve, août 1998, 108 f.

DOSSIER RELATIONS, « À propos de Jésus de Montréal », *Relations*, septembre 1989, p. 201-214.

ÉTHIER, Jean-René, « Moraliste malgré lui », *L'analyste*, n° 27, Automne 1989, p. 67-69.

JEAN, Marcel (dir.), « Dossier Denys Arcand », *24 Images*, n°s 44-45, Automne 1989, p. 38-64.

MARSOLAIS, Gilles et Claude RACINE, « Entretien avec Denys Arcand à propos de Jésus de Montréal. Le jeu, la vie, l'histoire, le cinéma », *24 Images*, n° 43, Été 1989, p. 4-9.

MÉNARD, Guy, « Charme ou vérité ? Jésus de Montréal de Denys Arcand », *Spirale*, septembre 1989, p. 19.

PLEAU, Marcel, « La sagesse du nihilisme : Une interprétation du Déclin de l'empire américain », *Copie Zéro*, n° 32, juillet 1987, p. 4-7.

RAMASSE, François, « Entre ciel et terre (Jésus de Montréal) », *Positif*, n° 339, mai 1989, p. 32-34.

RAMASSE, François, « Être tendre malgré tout. Entretien avec Denys Arcand », *Positif*, n° 340, juin 1990, p. 12-17.

WEINMANN, Heinz, « Montréal : le défi de l'ouverture », *Québec français*, n° 90, Été 1993, p. 95-98.

WIESS-DEAUX, Solange, « Jésus de Montréal : flagrant délit d'Évangile », *Études théologiques et religieuses*, vol. 66, n° 4, p. 545-563.

3.7 Bernard Émond et *La neuvaine*

ÉMOND, Bernard et al, *La Neuvaine. Scénario et Regards croisés*, Montréal, Éditions Les 400 coups, 2007, 157 p.

BERNIER, Frédérique et Étienne BEAULIEU, « Sortir du Cyclorama : entretien avec Bernard Émond autour du film *La neuvaine* », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 8, 2005, p. 21-38 [<http://id.erudit.org/iderudit/2352ac>].

CAMPBELL, Michel-M., « Religion et cinéma », *L'étude de la religion au Québec : bilan et prospective*, Québec, PUL, 2001, p. 415-424.

GALIERO, Simon, « L'oubli et le sacré. Entretien avec Bernard Émond », *Hors champ*, mercredi 10 janvier 2007 [www.horschamp.qc.ca/].

HABIB, André, Nicolas RENAUD et Simon GALIERO, « Rencontre et résistance », *Hors champ*, 22 décembre 2008 [www.horschamp.qc.ca/].

HAÏM, Monica, « *La neuvaine*. Faire le bien », *Séquences*, n° 240, novembre-décembre 2005, p. 42.

LAURENDEAU, Francine, « La neuvaine : un tournage intense et harmonieux », *Séquences*, n° 235, janvier-février 2005, p. 11-13 [<http://id.erudit.org/culture/sequences1081634/sequences1100016/48003ac.pdf>].

LOISELLE, Marie-Claude, Gilles MARSOLAIS et Claude RACINE, « Le documentaire au Québec : Sauve qui peut la vie. Table ronde avec Marilù Mallet, Serge Giguère, Bernard Émond, Jean Chabot », *24 Images*, n° 90, Hiver 1998, p. 6-15.

LOISELLE, Marie-Claude et Claude RACINE, « La culture au Québec : perte de repères. Table ronde avec Bernard Émond, Jean Larose, Wajdi Mouawad et Antoine Robitaille », *24 Images*, n° 114, Hiver 2003, p. 4-13.

REID, Jancimon, « Le cinéma de Bernard Émond : valeur de vérité », *Ciné-bulles*, vol. 24, n° 1, 2006, p. 10-15 [<http://id.erudit.org/iderudit/33627ac>].

SPEER, Emmanuelle, « Bernard Émond, raconteur de foi », *Présence magazine*, vol. 14, n° 110, novembre 2005, p. 35.

TANGUAY, Daniel, « Après la mort de Dieu. Quelques réflexions sur l'inquiétude spirituelle québécoise inspirées de *La neuvaine* de Bernard Émond et de *Bureaux* d'Alexis Martin », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 10/2, 2007-vol. 11/1, 2008, p. 21-37.

VEILLEUX, Marco, « Mémoire et désir de sens. Entrevue avec Bernard Émond », *Relations*, n° 718, juillet-août 2007, p. 18-21.

3.8 André Forcier et *Je me souviens*

BONNEVILLE, Léo, « Entrevue avec André Forcier », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 174, 1994, p. 10-13 [<http://id.erudit.org/iderudit/49820ac>].

BOUTEILLER, Line, « Harel, Forcier et Noël : une étrange contamination du réel », *Copie Zéro*, n° 37, octobre 1988, p. 9-12.

DAUDELIN, Robert, « Entretien avec André Forcier », *24 Images*, n° 118, septembre 2004, p. 13-19.

DEGALDO, Jérôme, « Je me souviens. Se tirer difficilement de l'oubli », *Séquences*, n° 259, mars-avril 2009, p. 38.

GAJAN, Philippe, « Entretien avec André Forcier », *24 Images*, n° 141, mars-avril 2009, p. 48-51.

GRUJEAU, Gérard (dir.), « Dossier André Forcier », *24 Images*, n° 50-51, Automne 2009, p. 6-35.

LAURENDEAU, Francine, « André Forcier : "Je ne prétends pas à l'objectivité..." », *Séquences*, n° 259, mars-avril 2009, p. 39.

PERREAULT, Mathieu, « André Forcier, le rebelle de l'Amérique française », *Séquences : La revue de cinéma*, n° 229, 2004, p. 11 [<http://id.erudit.org/iderudit/48191ac>].

THÉRIEN, Gilles, « Cinématographie du Québécois : Voyageries à 24 images/seconde », *Voix et Images*, vol. 5, n° 1, 1979, p. 133-141 [<http://id.erudit.org/iderudit/200192ar>].

3.8 Micheline Lanctôt : *Sonatine* et *Pour l'amour de Dieu*

BLAIN, Gilles, « Sonatine : un film à la recherche d'un public ? », *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1989, p. 134-151.

DÉLÉAS, Josette, « La quête du père dans le film *Sonatine* de Micheline Lanctôt », *Cinemas : revue d'études cinématographiques/Cinemas : Journal of Film Studies*, vol. 8, n^{os} 1-2, p. 187-199.

LÉVESQUE, François, « Micheline Lanctôt, une femme et des dieux », *Le Devoir*, 27 août 2011 [<http://www.ledevoir.com/culture/cinema/330150/cinema-micheline-lanctot-une-femme-et-des-dieux>].

PÉRUSSE, Denise, *Micheline Lanctôt : La vie d'une héroïne*, Montréal/Québec, Éditions de L'Hexagone, « Collection Entretiens », 1995, 222 p.

RIOPEL, Marie, « Rencontre avec Micheline Lanctôt. La vraie nature d'une rebelle », *Présence magazine*, février 2001, p. 10-12.