Document généré le 20 avr. 2024 02:51

Québec français

La peau de Maria

Jean Larose

Numéro 51, octobre 1983

Le cinéma québécois

URI : https://id.erudit.org/iderudit/55366ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)
1923-5119 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Larose, J. (1983). La peau de Maria. *Québec français*, (51), 47–49.

Tous droits réservés © Les Publications Québec français, 1983

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

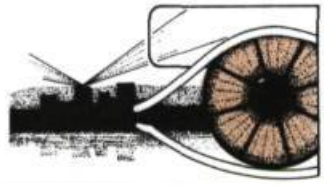
https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

LA PEAU DE MARIA



jean larose

Tous les mythes de notre époque ont atteint leur plénitude au cinéma, plusieurs y ont été directement élaborés. Nos héros, nos déesses, nos maîtres, nos vices, nos cultes, toutes les initiations et les passages de la vie, tout ce qui compte pour l'humanité moderne, toutes ses identifications imaginaires, et jusqu'aux formes des corps, jusqu'aux manières de les porter, ce qui brille à la folie, le sacré, la reconnaissance intime et l'adhésion du désir, tout est passé par l'écran, tout en rayonne vers nous comme du paradis exilé de nos identités. Télévision, bande dessinée, publicité, toutes les industries de l'image marchent avec le cinéma, économiquement et symboliquement. La littérature et les arts plastiques peuvent toujours dénoncer l'image, fracturer le miroir, « subvertir le sujet », s'acharner et se décharner à saisir la pure matérialité de leur propre substance, le registre de l'imaginaire a trouvé dans la pellicule en mouvement la forme consolante, le stupéfiant plastique par excellence.

C'est en nourrissant les imaginations publiques et privées, chez toutes les nations, que la culture américaine s'est imposée comme la culture universelle de notre époque, avec tout ce qu'implique la culture, y compris des modèles économiques. Malgré la domination du cinéma américain, plusieurs nations ont pu en partie se représenter pour elles-mêmes, les Européens par exemple, assez nombreux pour soutenir des industries cinématographiques nationales. Notre nation québécoise serait insuffisamment nombreuse pour assurer seule la prospérité de son cinéma ? Ou serait-ce l'inverse : manquant d'une mythologie forte, les Québécois n'arrivent pas à se proposer à eux-mêmes une nourriture imaginaire appétissante ? Ou encore, parce que nous ne maîtrisons pas l'industrie de l'imaginaire que nous arrivons mal à créer des pôles d'identification au moins partiellement québécois, assez québécois pour que notre « ouverture » aux productions étrangères, actuellement béante, cesse d'être aliénante ? Cette explication est évidemment la bonne : pas d'industrie, pas de mythe. Aussi la culture québécoise, incapable de se fonder elle-même, en dépit de succès trompeurs, est-elle toujours incapable de défendre un esprit moderne contre la folie ; aussi voit-on prospérer particulièrement chez nous ce nouveau type de l'individu qui « fait comme », continuellement saisi par l'ironie de sa propre existence et abordant toutes les situations avec le sentiment d'avoir « vu ça » — sur un écran. Que signifie aujourd'hui « colonisation culturelle », sinon que les contraintes matérielles et financières font office de principe de réalité international, ce qu'une nation doit maîtriser pour réussir à se représenter, c'est-à-dire pour puiser dans sa propre culture, au moins partiellement, le système des représentations structurantes de son identité ?

Le cas de *Maria Chapdelaine* intéresse parce qu'il offre l'exemple d'une œuvre n'ayant pu se réaliser qu'à de nom-

Michèle Morgan, dans Maria Chapdelaine, réalisé par Marc Allegret, 1950

Carole Laure, dans *Maria Chapdelaine*, réalisé par Gilles Carles, 1983.

breuses conditions dont l'ensemble dessine bien ce marché international de l'imaginaire auquel le cinéma québécois « doit » se conformer, s'il veut être convenablement distribué dans son propre pays, ou même seulement pour exister. Les cinéastes québécois qui veulent atteindre le grand public, gagner beaucoup d'argent, créer les idoles modernes des masses consommatrices — autrement dit ceux qui ont choisi la voie « majeure » du cinéma industriel à économie capitaliste, un cinéma pour rêver et pour soutenir l'idéologie, pas pour la transformer — ceux-là doivent chercher leurs capitaux en partie auprès de producteurs étrangers, qui ne sont pas des prêteurs placides, mais qui surveillent leurs fonds au point de dicter au réalisateur une partie de ce qu'il doit montrer (et surtout ne pas montrer), comment, avec quels collaborateurs, avec quels comédiens il le doit... Pour faire *Maria Chapdelaine*, la présence de Carole Laure, par exemple, aurait décidé finalement les investisseurs français. Et François Paradis joué par un bel étranger, cela non plus n'a pas été dicté à Carle par son inspiration d'artiste. Il en est résulté ce symptôme « typique », un François Paradis à la voix doublée. Autres précautions des producteurs, sans doute, ces Français supplémentaires : le compagnon de chantier de François, et le curé. Très drôle. Le Français-qui-parle-mieux est en passe de devenir un personnage obligé du film québécois. De cette manière, au moins, les spectateurs français comprendront une partie du dialogue proportionnel à leur investissement...

Pourquoi Gilles Carle convenait-il au projet ? Comment a-t-il atteint le « niveau international » ? Alors là, c'est très amusant, parce qu'un de ses premiers films, *la Mort d'un bûcheron*, un très mauvais film, est justement pas mal connu en France. Et pas à cause de la qualité du film, mais à cause du corps de Carole Laure. On se rappellera que dans ce film la comédienne québécoise jouait déjà le rôle d'une « Maria Chapdelaine » aux prises avec un « François Paradis ». Comme si la première Maria avait fourni les fonds pour tourner l'histoire de la seconde. D'ailleurs, cette traite du corps de Laure par Carle se trouve symbolisée dans la trame même du film : la prostitution de Maria par François, qui la vend à un vieux voyeur. Cela fournit le prétexte à des scènes d'exhibition pas du tout pertinentes à l'intrigue, mais grâce auxquelles on tolère l'insignifiance du reste. Autrement dit, Carle nous donne, en tant que spectateurs de son film, la place du vieux voyeur. En échange de quoi, évidemment troublé par la nudité flamblante, le sens critique obnubilé, on sort de là incertain après tout si le film est tellement mauvais. Des mauvaises langues osent prétendre que sans le corps de Laure, Carle ne se serait pas rendu loin ; que les revenus de la traite de ce corps lui ont permis d'acquérir à la longue la maîtrise de son métier dont il vient de donner des preuves remarquables avec *Les Plouffe* et *Maria Chapdelaine*. Évidemment, comme son personnage de Maria dans *la Mort...*, Carole Laure a participé elle-même à son exploitation, à la traite de son corps qui l'a hissée à ce « niveau international » où elle scintille maintenant, avec le pouvoir d'offrir aux producteurs récalcitrants la garantie de son nom au générique. Il n'y a pas d'ailleurs à juger telle ou telle personne. Tout le monde se vend, la traite est générale. « Il faut se vendre. » Rien n'est bien vu comme d'y parvenir. Il n'y a que des mésadaptés, des poètes pour appeler cela « se prostituer ».

Entre *la Tête de Normande Saint-Onge* et *les Plouffe*, le saut qualitatif fut tel qu'il faut peut-être l'expliquer par le recours à un roman pour le scénario. Nos cinéastes depuis longtemps savent diriger, mettre en scène, monter ; nos cameramen font des belles images, nos

Maria Chapdelaine

acteurs sont extraordinaires. Quelle obstination ou quelle méconnaissance engageaient en plus nos réalisateurs à se prendre pour des écrivains et à « s'exprimer » en des scénarios ennuyeux, mal ficelés, des constructions lâches avec une conclusion platte ? On pourrait en discuter longuement, les rapports ne manquent pas avec l'ensemble des productions culturelles québécoises, où le texte est toujours la partie problématique. Un indice à suivre, notamment : la place généralement réduite des dialogues. Un film québécois, c'est un champ de neige avec des personnages solitaires et taciturnes ; parfois des cris, l'éclat soudain, des borborygmes, rarement de longs dialogues bien construits. Maintenant, on arrive au cinéma parlant ! Et on découvre qu'il y a une saison d'été ! Peut-être a-t-on fait des films aphasiques pour ne pas montrer nos défauts de langue ? De *Maria Chapdelaine* je m'attendais encore à du silence avec de la neige en masse dans la bouche et les oreilles. Mais les Québécois sont « gens de parole et de causerie », comme dit Vigneault, et Carle a bien lu Hémon qui, lui, avait compris la valeur des mots dans le désert atemporel. « Notre espace dévore notre temps », m'a dit une fois Gilles Marcotte. Les mots demeurent le dernier sablier, la peau, la pellicule du sujet dans le bois sans voix. Sans voix, sans autre, sans butée tendre ou violente, nous nous exsudons, nous épuisons, nous écoulons, nous répandons sur « le pays ». Parler, c'est le recours québécois contre la double adversité, de la nature vide ou de la ville anglaise. Or tout s'est passé comme si l'on avait souhaité purger nos films des mots, faire l'économie des phrases, toucher un imaginaire essentiel au-delà de la contrainte de symbolisation des dialogues. Le défaut de symbolisation ou d'articulation rigoureuse entache d'ailleurs souvent les films québécois. Comme si on avait fait des films pour contourner nos problèmes de langue, qui sont des problèmes d'articulation, c'est-à-dire de pensée. En tous cas, au « temps » des Chapdelaine, on parlait, on jasait. Cette soif inaltérable de paroles et du contact cultivé pour repousser l'étrangeté hostile du Nord ou de l'Anglais, Hémon l'a inscrite dans son roman. Peut-être fallait-il que s'annonce la fin de l'époque d'anti-culture et de langue-silence, à tort considérées comme subversives depuis une vingtaine d'années, pour que *Maria Chapdelaine* puisse devenir un film québécois. Car ce n'est pas le roman du citadin taciturne, revenu aux bois pour fuir sa langue en démence, mais le texte des « voix » épiques, bâtisseuses.

Aux Français, ce texte offre une matière étrange et familière, un peu comme le corps d'une Québécoise. Étrange comme une Maria avec « la peau d'une Indienne et le corps d'une Suédoise », selon le mot de son proxénète dans *la Mort...* Mais assez familière pour jouer un rôle déjà tenu par Madeleine Renaud et Michèle Morgan. Le 16 novembre 1976, *le Monde* entamait son article en première page sur les événements québécois par une longue citation de *Maria Chapdelaine* : « Nous sommes venus, il y a trois cent ans, et nous sommes restés... » « Autour de nous des étrangers sont venus, qu'il nous plaît d'appeler des barbares... » « Au pays du Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer... ». etc. Un extrait du discours de ces « voix », qui persuadent à la fin Maria de ne pas suivre Lorenzo aux « États », de rester, de durer et d'endurer, avec l'épais Eutrope Gagnon. Ces voix, citées par *le Monde* pour saluer le geste

des Québécois, c'est un Français qui les avaient soufflées aux oreilles de la pucelle. Et pourtant, ne sont-elles pas emblématiques de ce qui prendra forme lentement sous le nom de littérature canadienne-française, puis de littérature québécoise. Évidemment, Hémon lui-même reprenait un discours « canadien » déjà ancien. L'extraordinaire, c'est qu'il ait symbolisé l'existence du Canada français par la renonciation d'une jeune femme à la passion amoureuse. Lui, le Français, il a senti que cette « maturation » de la femme amoureuse, pleine du dieu Éros lui-même — en femme mariée, résignée à se faire support, matrice, sol, à « faire de la terre » avec sa propre forêt sauvage de désirs. Que cela était symbolique de l'acte civilisateur canadien-français. Ou bien, Louis Hémon aurait-il simplement pressenti chez nous et réinscrit avec force un schéma français fondamental ? Après tout, une jeune fille qui entend des voix, des voix qui parlent du pays à sauvegarder, cela n'est pas sans antécédent dans l'Histoire de France. Aussi le texte laisse-t-il hésiter notre lecture entre l'admiration pour une belle sensibilité d'homme, capable de s'identifier, au-delà de sa culture masculine et française, à une jeune femme « canadienne », et le soupçon qu'il s'est agi d'une opération française, d'une traite de femme patriarcaliste « à la française ».

Alors, pourquoi *Maria Chapdelaine* aujourd'hui ? Pourquoi les foules qui se pressent au Québec et — en France ? Oui, cela sera intéressant de voir si le public français « achètera » le film. On sait qu'il n'a pas aimé *les Plouffe*, ce qui n'est pas étonnant, étant donné le personnage central. Prude, bigote, infantile, à la fois couveuse et incapable de « concevoir » la maturation virile de ses fils, cette mère niaiseuse est étrangère à la culture française. Maman Plouffe est l'image même de la bonne canadienne-française, la castrée castratrice, l'hypersensible sans raison, la future Yvette, celle qui ne peut se faire à l'idée que ses petits garçons deviennent des hommes parmi les hommes, qui connaît trop bien l'immaturité où elle les tient pour les en croire capables. Roger Lemelin n'a pas cessé de promouvoir politiquement et intellectuellement les valeurs liées à cette économie régressive dominée par la mère arriérée. Il a conclu récemment un pacte avec elle, symbolisée par Provigo, pour qu'elle fasse téter au peuple son livre, comme un lait sédatif. Quel symptôme merveilleux ! S'essaiera-t-il chez Félix Potin ?

Un tel gâtisme ne peut que répugner aux Français, peut-être parce qu'il leur rappellerait Vichy ? Et en effet, cette niaiserie, ces enfantillages signifient défaite et résignation. Ce monde où le curé n'est pas un homme habillé en femme, mais où la mère est un sous-curé sans pénis, peut-il passionner hors de « chez nous » ? Quelques curieux ou historiens des cultures mourantes, peut-être. *Maria Chapdelaine*, au contraire, érige la femme fondatrice. La colonne. Que fonde-t-elle ? Le père, évidemment. François Paradis ou Samuel Chapdelaine, c'est le même homme. Le père mobile. Ou labile. François a vendu la terre paternelle pour courir les bois. Il donne dans la sauvagerie, préfère le plaisir, le rêve, le vagabondage, la marche, l'infinie liberté. Ce n'est pas ainsi qu'on bâtit la civilisation. Il est vrai que les Québécois sont fiers de leurs forêts comme d'autres de leurs cathédrales, comme s'ils les avaient faites... Quant au père Chapdelaine, il travaille, il « fait de la terre », certes, mais il ne sait qu'ouvrir, déflorer, puis fuir devant la forme achevée. Il aime travailler l'orée, la lisière ; frayer le passage entre l'homme et la bête, entre la forêt et la campagne. Entre l'arbre et la planche, cette belle terre « planche », comme dit la mère qui rêve des « vieilles paroisses ». À en mourir. Et on sait que c'est au chevet de cette morte que Maria entendra les fameuses « voix » qui la décideront entre l'exil et la fidélité. Hémon ne s'est pas identifié à Samuel, à Télesphore, à Esdras, ou même à François Paradis. Il n'a pas choisi la peau d'un homme, mais celle d'une jeune fille, pour l'écorcher ; c'est l'acte civilisateur, renoncer à l'espoir de jouir, élire le devoir à la rescousse du phallus qui branle dans le manche — bâtir son pays.

Pure fiction, illusion périlleuse. La mère Chapdelaine, puis Maria livrée aux maladresses d'Eutrope, à travers les générations d'hommes rêveurs et de femmes-piliers, cela mène à la mère Plouffe. C'est la mère chez Michel Tremblay qui en rendra l'horreur. Tremblay, c'est Lemelin déshabillé par une sorte de Plouffe-fils qui a tourné « fille », comme de raison. Il décrit sa mère sans complaisance, et ce n'est pas beau à voir.

Parce que la mère ne peut rien fonder toute seule. Parce qu'une mère plus un curé, ça ne bâtit pas un pays. Il y faut cette autre illusion, un père, un père qui tienne son bout, qui cesse de bouger tout le temps dans la structure, qui se fixe et fixe les autres, qui fasse la loi de manière à persuader les autres de sa force de père. Sans un père à la longue fixé par sa constance, la mère forte est vouée à évoluer en cet être à la fois débile et tyrannique qui émeut la piété de Lemelin. Une immaturité qui fait la loi, il n'y a rien de pire.

Contre cette faiblesse dangereuse, on a élu son contraire, qui comme tous les contraires, lui ressemble beaucoup. Le contraire de maman Plouffe, il existait avant elle, la logique symbolique n'est pas chronologique. C'est le héros le plus populaire du Canada français, Séraphin Poudrier. Trente-cinq ans de radio, vingt-cinq de télévision (je compte moins bien que lui, peut-être), l'avare des pays d'en-haut détient le record absolu de popularité parmi tous les héros canadiens-français et québécois. Si la popularité peut se mesurer à la longévité. Car on dirait que c'est pour le haïr, et pour qu'il scandalise. Celle qui nous aimerait au point de nous maintenir loin des réalités, que l'on s'est attaché à ce tyran cruel, encore précapitaliste comme la mère, mais au moins dur comme la réalité. Lui, la négation de toute dépense et de toute joie, il pourrait entrer chez Marie-Lou, entrer chez les Plouffe, et réclamer son dû, sans indulgence pour les lamentations, pour les grimaces, pour les mimiques, pour la complicité interne familiale ou nationale, sans une faiblesse pour le mensonge général qui voile l'impuissance. Séraphin est dur comme la terre, comme l'hiver, comme la mort. Comme la réalité. Dans une époque où la mère faisait « plouf » avec le père, où les voix ne l'émoustillaient plus, Séraphin Poudrier a au moins fixé notre haine, scandalisé notre générosité contre la mère anale, fait rêver d'un usage productif des richesses, d'une économie patriarcale sage. Ce n'est pas encore le père, seulement le contraire de la mère. Notre héros de roman le plus populaire à l'écran ! Au petit. Je me demande si on pourrait le vendre, sur grand écran, aux Français ou aux Américains.

Aujourd'hui, l'idéologie française, comme la québécoise (mais plus explicitement qu'elle, comme toujours) s'oriente vers ce qu'on pourrait appeler un féminisme anti-féministe : le féminisme imprègne tout, cinéma, magazines, publicité, romans, modes, politiques, mais cela s'accompagne d'un discours sur « la fin », « les erreurs », « les excès », « les luttes enfin dépassées », du féminisme. En réalité, comme dans toutes les époques de défaillance virile, on dresse les femmes à prendre la relève, mais on craint aujourd'hui que le mouvement ne devienne un mouvement de libération. On ressort donc des boules à mythes le féminisme pépère. Maria convient parfaitement, elle qui accepte de prendre sur elle l'ordre patriarcal, qui accepte de croire à un principe de réalité en accord avec le projet ancestral. Comme la première Maria pour son François, comme Laure pour elle-même et pour Carle, Maria acceptant l'offre d'Eutrope, ce n'est pas se vendre pour son plaisir, mais pour la suite du père, dans l'espoir qu'il s'affermisse et devienne capable de soutenir lui-même l'ordre symbolique — capable, par exemple, avec une parfaite maîtrise du principe de réalité international, de tourner *Maria Chapdelaine*. ■