

De l'Autre amoureux à l'Autre manquant

Marie-Claude Loiselle

Number 166, March–April 2014

50 ans après... *Le chat dans le sac* et *À tout prendre*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71185ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Loiselle, M.-C. (2014). De l'Autre amoureux à l'Autre manquant. *24 images*, (166), 33–39.

De l'Autre amoureux à l'Autre manquant

par Marie-Claude Loiselle



LE CHAT DANS LE SAC et À TOUT PRENDRE

CLAUDE JUTRA ET GILLES GROULX ONT RÉALISÉ, AU DÉBUT DES ANNÉES 1960, **À TOUT PRENDRE** ET **LE CHAT DANS LE SAC**, deux œuvres de fiction venues ébranler le conformisme qui pesait jusqu'alors sur notre cinéma. Et si nous envisagions ce qu'ils nous ont offert moins comme un héritage à idolâtrer que comme un rêve de liberté et d'ouverture à faire fructifier ? Que reste-t-il en fait aujourd'hui de ce que ces deux cinéastes avaient espéré voir surgir dans et par les films que nous réalisons ? De quelle manière avons-nous répondu à ce désir de représenter une société québécoise déjà plurielle qui s'exprimait alors pour la première fois avec autant de clarté à l'écran ?

Il est quand même remarquable que ces deux fictions considérées comme fondatrices, réalisées à quelques mois d'intervalle, placent toutes deux au cœur de leur récit la présence de l'Autre en tant que révélateur de singularités, rendant dès lors possible une sorte de *dialogue des identités*. Les relations du Claude de **À tout prendre** avec Johanne, d'origine haïtienne, et du Claude du **Chat dans le sac** avec Barbara, qui se présente elle-même comme Juive anglophone, intensifient ce qui est déjà le propre de toute rencontre amoureuse, soit le rapprochement de ce qui est tout d'abord séparé, différent : la rencontre de deux corps étrangers. Alors que le protagoniste du **Chat dans le sac** croyait pouvoir trouver dans l'origine juive de Barbara la compréhension de « ceux qui ont souffert » et qui peuvent donc mieux éprouver la lassitude d'un peuple « condamné à vivre en-deçà de [lui-même] », il reprochera plutôt à l'anglophone en elle d'appartenir à la classe de ceux qui, « du haut de leurs cartels », méprisent les Canadiens français. Entre amour et désamour, entre attirance et incompréhension, Claude trouve pourtant en Barbara ce qui lui permet d'affronter ses doutes et les questions qui le tourmentent. À l'image du Québec auquel il appartient, il « se cherche », comme il le déclare dès le début du film.

Dans le cas de **À tout prendre**, il s'agit de la rencontre de deux êtres en quête de leur identité, lui, acceptant d'affronter son homosexualité grâce à Johanne, elle, de se débarrasser par amour pour Claude d'un passé fictif qu'elle s'est forgé pour mieux séduire – s'inventant une enfance haïtienne aux accents exotiques, alors qu'elle a grandi à Montréal, ballottée entre orphelinat et foyers d'accueil. Ainsi, par un singulier renversement, il s'avère que l'Autre ici, n'est pas tant Johanne que Claude – et cela, malgré ce que cette relation entre un Blanc et une Noire ainsi portée à l'écran a pu avoir de choquant pour plusieurs à l'époque. Dorénavant, Claude devra assumer son homosexualité dans un Québec encore marqué par les valeurs conservatrices et par l'Église. D'ailleurs, ce qu'il *avouera* à sa mère et au père Simon, c'est l'histoire d'amour – non exclusive – qu'il vit avec une femme noire, et non pas qu'il « aime (aussi) les garçons ». « Je suis l'étranger », aurait-il pu dire, alors que le film tout entier souligne l'identité flottante de celui qui annonce d'emblée vouloir se « débarrasser de tous ses personnages en [lui] », suggérant à maintes reprises son inadéquation profonde au monde qui l'entoure.

Quoi qu'il en soit, l'identité, autant que ce qu'on détermine comme étant « l'Autre », est toujours une fabrication fictive. Un récit que l'on

invente pour baliser et fixer les limites de ce qui nous définit. Jusqu'à oublier qu'en vérité, « je est un autre », comme l'écrivait Rimbaud ; que « je » est toujours ce qui nous échappe, et qu'il y a forcément une part d'altérité en soi. Dire « Moi » ou « Nous » et « l'Autre », c'est parler selon cette logique qui suppose une division stricte entre la norme et ce qui lui est extérieur, entre un dedans et un dehors, alors qu'il n'y a en vérité qu'une multiplicité d'identités, de singularités, que chaque être est aussi unique que son visage. C'est là où le film de Jutra introduit dans notre cinéma un rapport à la question de l'identité beaucoup plus complexe que celui de Groulx, pour qui l'autre n'est toujours que l'autre, c'est-à-dire extérieur, bien qu'il demeure déterminant dans la formation d'une identité.

L'IMPÉRIEUX POUVOIR DE LA NORME

Mais comment parler de cet *Autre en soi*? Comment faire de l'Autre celui qui participe à l'*invention d'un peuple* – d'un peuple toujours pluriel, comme le dirait Deleuze –, avec toute la complexité et la part d'indéfinissable que recèle cette indécidable frontière entre identité et altérité? Cela est demeuré la question non résolue du cinéma québécois (mais pas uniquement de lui), qui n'a finalement jamais su donner suite à ce qu'ouvraient les films de Jutra et de Groulx. Dans les cinquante ans qui ont suivi leur réalisation, la pluralité de notre société, qui est pourtant allée en s'accroissant, s'est de nouveau presque totalement effacée de notre cinéma de fiction¹ (alors qu'on remarque l'inverse en documentaire), au point de couper celui-ci de ce que le monde tel que nous le vivons lui permettrait de faire exister et de rêver. Ce n'est que tout récemment que des figures de ce que nous nommons l'altérité (faute de mieux) ont plus ou moins timidement refait surface avec des films comme *Monsieur Lazhar*, *Roméo Onze*, *Laurentie*, *Diego Star*, *Arwad* (qui prend l'affiche ce mois-ci), et avant eux dans *Suzie* de Micheline Lanctôt, ou même de façon plus furtive dans *Le démantèlement* ou *Vic+Flo ont vu un ours*, mais sans pour autant que tous manifestent un véritable désir d'ouverture à la pluralité.

Une des grandes qualités de *Roméo Onze* d'Ivan Grbovic (coscénarisé avec Sara Mishara) est justement d'avoir su appréhender la complexité de ces questions en choisissant de brouiller les pistes par la double étrangeté du personnage de Rami : handicapé et d'origine libanaise qui, de surcroît, fuit la réalité en mentant à sa famille (celle-ci le croit étudiant aux Hautes études commerciales) tout en s'inventant pour *chatter* un double fictif (Roméo 11). Ce n'est ainsi plus le fait que Rami soit issu d'une autre culture qui apparaît en premier lieu que les multiples singularités d'un personnage insaisissable, dont l'étrangeté se démultiplie en d'innombrables facettes, jusqu'à le rendre étranger autant à sa communauté d'origine qu'à la société où il a grandi. Rami s'impose ainsi comme singularité absolue ; il est traversé par quelque chose qui le dépasse et qui pourrait être cet autre, cet étranger en soi, préservant en lui jusqu'à la fin une part de mystère.

En regard de ce film, *Monsieur Lazhar* et *Laurentie*, bien qu'en tous points éloignés, ne dépassent jamais l'opposition binaire entre « Nous » et l'« Autre ». Tous deux construisent une représentation de l'immigrant totalement fantasmée : immigrant parfait dans le cas du premier, « détestable » dans le cas du second (du moins aux yeux

du protagoniste, qui le déteste autant qu'il l'admire), l'un visant à susciter une compassion lénifiante, l'autre à exploiter les zones les plus fangeuses de la psyché québécoise – en exacerbant tout ce qui relève d'une mentalité d'assiégés – avec la volonté clairement affirmée de provoquer un malaise. Que ce soit la peur de l'Autre, ou l'Autre en tant que tel que Mathieu Denis et Simon Lavoie présentent comme une menace dans *Laurentie*, cela ne change rien au fait que celui qui vient d'ailleurs, ou en a l'apparence, se trouve irrémédiablement confiné dans la position de « celui qui n'est pas nous », et ne demeurera que cela. Si Louis, le protagoniste du film, prend son voisin en grippe, ce n'est pas seulement parce que ses conversations téléphoniques sont trop envahissantes, qu'il affiche une assurance trop arrogante ; c'est que ce jeune universitaire a une tête d'étranger et qu'il parle anglais. Il vient afficher *chez nous* l'image d'une réussite sociale, et tend ainsi à Louis un miroir qui lui renvoie l'image de son impuissance, de sa frustration, de son mutisme – que les cinéastes attribuent explicitement à sa condition de Québécois francophone. Ce qui est ici exploité, c'est l'Autre en tant que pure abstraction : celui sur lequel on peut projeter son dégoût de soi jusqu'à le transformer en haine de l'autre. Dès lors, il devient possible de l'annihiler puisqu'il n'existait déjà pas en tant qu'être réel. Dans la prison que construit *Laurentie*, où rien ne peut arriver que ce qui a été programmé par une logique démonstrative mise en place dès le début, la seule issue permettant à Louis de dépasser le sentiment d'impuissance qui le ronge est donc de « tuer le messager » (le personnage tue littéralement son voisin à coups de tournevis!), de faire disparaître celui qui lui sert de révélateur en lui renvoyant l'image de lui-même qu'il ne veut pas voir.

Mais que s'est-il passé entre *Le chat dans le sac* et *Laurentie* pour que des cinéastes en viennent à croire qu'il faille faire appel à une représentation à ce point violente du rapport à l'Autre pour témoigner de ce qui, selon ces auteurs, mine sourdement le Québec d'aujourd'hui? Le plus effarant est que le meurtre soit présenté (au-delà même du fait que Louis est en proie à une psychose) comme un geste inéluctable et libérateur : *tuer l'Autre*, même symboliquement, comme seule manière d'affirmer sa propre identité et de dépasser le soi-disant sentiment chronique d'impuissance des Québécois? Faudrait-il chercher dans cette image-choc une quelconque mise en garde face au dérapage qui guetterait le Québec? Et même si c'était là l'intention sous-jacente, ce serait naïvement oublier que toute représentation participe aussi à forger le réel dont elle se réclame. À ce titre, *Laurentie* a beau faire clairement référence au *Chat dans le sac*², il se situe pourtant à mille lieues de lui par son caractère éminemment réactionnaire, mais aussi « totalitaire » dans sa manière de tenir le spectateur captif de sa mécanique pour mieux ménager ses effets. Certes, la Barbara du film de Groulx semblait elle aussi avoir pour fonction de tendre un miroir à Claude. Et ainsi renvoyé à son impuissance, celui-ci ne trouvait rien de mieux pour tenter de *venir à bout* de l'assurance de sa compagne (assurance naturelle à ceux qui ont l'argent, c'est-à-dire le pouvoir) que de la rabaisser sans cesse : il lui reproche de ne s'intéresser qu'à des futilités, notamment au théâtre qu'elle étudie et qu'il l'incite à abandonner... mais sans y parvenir. Aussi chaotique soit-elle, il existe entre Claude et Barbara une *relation*, une mise en commun par

*Aussi chaotique soit-elle,
il existe entre Claude et
Barbara une relation, une mise
en commun par la parole d'un
territoire encore à construire,
un dialogue...*



ROMÉO ONZE d'Ivan Grbovic

la parole d'un territoire encore à construire, un *dialogue* tournant à l'évidence souvent au monologue, mais qui, néanmoins, à travers les mots et les questions qui s'expriment, est bien loin d'un rejet de l'Autre ou de son confinement dans une conception purement abstraite. Voilà pourquoi ce film avait l'envergure d'un geste d'ouverture et constituait un véritable appel d'air...

À côté de Laurentie, *Monsieur Lazhar* de Philippe Falardeau (coscénarisé par Évelyne de la Chenelière), avec son personnage d'Algérien nouvellement arrivé au Québec et présenté comme un professeur et collègue en tout point exemplaire (charmant, aimable, dévoué, ayant fui son pays pour de « bonnes raisons ») apparaît, lui, comme un pur film de mobilisation morale: il sait flatter habilement le spectateur, qui ne pourra que se féliciter de son esprit d'ouverture face à l'étranger. Il s'agit donc de présenter d'abord le personnage dans son altérité (il arrive avec des principes d'enseignement qui ne sont plus appliqués au Québec, des références inconnues: il fait lire Balzac... quel choc culturel!) pour tranquillement passer d'un rapport de Soi à l'Autre vers un rapport du Même au Même. Le personnage se trouve ainsi intégré dans un dispositif de normalisation qui nous autorise à l'accepter – et même à l'aimer! – en tant qu'étranger parce que, finalement, il est « comme nous ». Cela a bien peu à voir avec une quelconque idée d'humanité commune, constituée de toutes les singularités... Ce qui est avant tout célébré ici, dans cette grand-messe consensuelle et réconfortante, c'est l'identité sauvée, mais c'est aussi le pouvoir impérieux de la *norme* qui, seule, semble pouvoir (suggère-t-on implicitement) faire tenir ensemble les membres de la société.

LES FILMS COMME OBJETS CLOS

Ce qui finalement est évité dans *Monsieur Lazhar*, c'est que l'ordre soit perturbé (même celui du film); se trouve écarté tout ce qui aurait pu, à la faveur de l'arrivée de l'étranger, venir provoquer un véritable choc inattendu, ouvrir une brèche dans l'homogénéité ronronnante de ce qui est parfaitement calculable, contrôlable, gérable. L'inattendu ici, c'est le suicide d'une enseignante. Tout le reste, tout ce qui relève d'une mise en rapport de « Soi » à l'altérité (une altérité presque indiscernable, car à part son nom, qu'à de si singulier ce Bashir Lazhar?) est circonscrit dans les limites de ce qui relève de la microgestion d'événements de façon à ce que la *normalité* soit vite rétablie. Il n'est pas du tout étonnant que ce film ait emporté l'adhésion populaire que l'on sait, car il traduit parfaitement bien la force de normalisation qui s'est insinuée non seulement dans la société, mais aussi dans notre cinéma. Si, globalement, la société est assurément moins conservatrice que dans les années 1960 et accepte plus aisément une certaine pluralité, la logique gestionnaire qui s'est répandue dans toutes ses sphères, et jusque dans ses recoins les plus intimes, ne tolère cette pluralité que bien ordonnée. Et c'est ainsi qu'en rendant de plus en plus acceptable le principe de gestion de tout et de tous (pour notre bien, notre sécurité, pour plus d'efficacité, etc.), on assiste à la valorisation de ce fantasme de pureté à la fois du corps et du corps social (on pense ici aussi à ce qui travaille en sous-texte *Laurentie*), qui intègre dans son principe même la purification par l'exclusion de tout ce qui perturbe ou même échappe à l'unité d'ensemble.



LAURENTIE de Mathieu Denis et Simon Lavoie et MONSIEUR LAZHAR de Philippe Falardeau

Et cette nouvelle standardisation routinière qui s'est réinstallée dans le cinéma québécois n'est certainement pas totalement étrangère à ce terrible principe de « gouvernance » globale qui s'est étendu à toute la société. Ce qu'on constate, c'est qu'en cinquante ans, notre cinéma a plutôt suivi le chemin parcouru par Jutra que celui de Groulx. Alors que *Le chat dans le sac*, bien que perçu comme « révolutionnaire » à l'époque, apparaît aujourd'hui davantage comme l'amorce de ce que le cinéaste allait pousser beaucoup plus loin par la suite, Jutra, quant à lui, a signé avec *À tout prendre* son film le plus radicalement libre et inventif, pour ensuite se diriger vers un classicisme plus normatif avec des films comme *Mon oncle Antoine* et *Kamouraska*. Il est clair qu'après

l'effervescence des années 1960-1970 où tout semblait possible (où l'on a voulu faire en sorte que tout soit possible), notre cinéma est assez rapidement revenu vers une forme – y compris narrative – beaucoup plus uniformisée et sage. Sans doute inconsciemment dans la plupart des cas, les cinéastes semblent s'être laissés imprégner par le nouveau conformisme ambiant : conformisme souvent très pragmatique, voulant qu'il faille *s'adapter* aux contraintes du monde dans lequel on vit si on veut s'y faire une place. Et ces contraintes, ce sont bien sûr celles qui ordonnent de se soumettre à ce qui transforme les espaces de liberté en zones de liberté mesurée, surveillée, encadrée, dosée. Tout comme le financier, combien de cinéastes de fiction, même parmi les plus jeunes et

ceux que l'on considère comme des « auteurs », sont devenus des factionnaires du calcul stratégique et de la gestion de risque ? On peut se demander pourquoi davantage de cinéastes ne se braquent pas contre tout ce qui les incite à s'accorder avec une norme établie, ne se donnant le plus souvent que le loisir de s'inscrire au centre ou en marge de cette norme plutôt que de s'emparer de la forme et du langage pour dynamiter les cadres – sachant que la liberté des cinéastes des années 1960 était en bonne partie une liberté volée, arrachée par ruse, souvent en détournant les projets. Mais ce qu'il faut voir, c'est que la force de normalisation et d'uniformisation est aujourd'hui beaucoup plus efficace que dans les années 1960, parce que davantage insidieuse – et d'autant plus insidieuse que tout semble permis, jusqu'à galvauder l'idée même de liberté et de radicalité.

Dans un contexte où le principe de gestion est devenu valeur absolue, cette nouvelle uniformisation, qui proscrie tout ce qui est de l'ordre de l'incalculable, de l'incontrôlable, de l'excès, de la folie créatrice, s'est en fait imposée jusque dans les films sans que personne n'ait eu à la réclamer ou à l'ériger en règle. Est-ce pour cela qu'ils sont de plus en plus nombreux à prendre l'allure de mécaniques implacables (*Laurentie* en est un bon exemple, mais on pourrait parler aussi de *Vic+Flo ont vu un ours* de Denis Côté), non pas parce qu'ils se modèlent à quelque attente commerciale précise, mais simplement parce qu'ils sont un pur produit ou une émanation de leur époque ? Cette façon qu'ont tant de films d'être fermés sur eux-mêmes, bloquant du coup toute échappée au spectateur, n'est-il pas une autre manière de s'accorder à cette logique qui n'admet aucun impondérable pour créer, de surcroît, des objets répondant parfaitement à un principe d'unité et d'uniformisation ? C'est ainsi qu'il n'y a pas plus de dehors dans un film comme *Vic+Flo*, qu'il ne peut y avoir de place pour une véritable figure d'altérité. Davantage encore que les trisomiques de *Carcasses*, les deux personnages d'hommes noirs du dernier film de Côté ne sont ici que des faire-valoir, qui n'articuleront pas une seule phrase, réduits au cliché facile de « baiseurs » et de « fiers-à-bas » par un cinéaste trop content de se servir d'eux pour jouer avec le spectateur. Rien ne peut donc arriver par eux, d'emblée assignés à une place dont ils demeureront tout au long prisonniers.

Une utilisation semblable de la figure de l'Autre se retrouve aussi dans *Le démantèlement* de Sébastien Pilote, lorsque l'ami de Gaby conduit sur la ferme de celui-ci un groupe de travailleurs agricoles africains afin qu'ils choisissent une bête pour la fête du mouton. Non seulement Pilote ne leur fera pas, lui non plus, prononcer une seule parole (plutôt un son inarticulé, grommelé lorsque l'un d'eux pointe la bête choisie), mais il les maintient dans le rôle d'apparitions aussi insolites que si des extraterrestres avaient fait irruption sur la ferme, confinées jusqu'au bout dans une absolue et irréductible altérité. Or ce n'est pas le fait que le personnage de l'ami soit grossier dans son rapport aux étrangers qui est le choix le plus contestable, mais surtout que le cinéaste, en maintenant à distance et sans voix ceux que le personnage présente comme « ce monde-là », ayant des pratiques bizarres et barbares,

nous fasse finalement complice de sa bêtise, reconduisant du coup, et pour l'amusement de tous, les pires clichés sur les Africains et les musulmans. L'occasion était pourtant belle d'évoquer ne serait-ce que l'amorce d'une rencontre, d'un intérêt à l'égard de ceux qui viennent d'un autre continent trouver ici de quoi survivre – peut-être en ayant dû, eux aussi, se résoudre à se défaire de leurs terres pour partir. Difficile d'aller jusqu'à croire que la vision de l'étranger que distille le film reflète celle de son auteur, mais – ce qui n'est pas moins préoccupant – l'acceptation de cette vision au nom de la soi-disant réalité rurale devient une dérobaface à la possibilité de permettre à un autre type de rapports d'exister à l'écran que les stéréotypes les plus bêtifiants.

TENIR TÊTE AU NIHILISME

Cette ouverture espérée, qui est avant tout une attention, une sensibilité à la pluralité du monde et de nos sociétés actuelles, s'est manifestée ces dernières années dans un film comme *Suzie* de Micheline Lanctôt, à travers la relation d'amitié que la chauffeuse de taxi, interprétée par la cinéaste, entretient avec Fatos, qui partage avec elle le permis d'exploitation du véhicule. Amitié franche mais constamment mise à l'épreuve du silence de Suzie, murée dans une souffrance psychique – dont nous devinerons peu à peu une partie de la source –, alors que Fatos cherche à briser

ce mutisme par un flot de paroles intarissable. La parole de cet homme est généreuse, elle se livre sans compter, comme pour conjurer à la fois le mal qui ronge Suzie et maintenir vivant le lien qui l'unit à celle qu'il désigne ironiquement comme son professeur de langue. Ce renversement, par lequel celui qui s'empare d'une langue étrangère pour venir secourir la personne qui la lui a transmise, de même que ce

que cette transmission fait naître est assurément la plus belle part du film – comme d'ailleurs tout ce qui est arraché au silence, un peu comme à la mort (voir la rencontre de Suzie et de l'enfant, lui aussi mutique). Mais il y a aussi la présence de Cerfrère, le confrère d'origine haïtienne qui, comprenant la dérive dans laquelle Suzie est en train de sombrer, cherche à lui éviter le pire. Puis la figure de cette jeune femme au hijab tout à la fin, que l'on imagine être la fille disparue de Suzie, seul plan solaire de ce film foncièrement nocturne ; plan qui surgit comme une ouverture vers l'inespéré, une percée souveraine vers l'avenir, incertain mais soudainement dégagé.

Et c'est aussi une ouverture de cet ordre-là qu'amorce l'arrivée inopinée de l'étranger dans la petite ville portuaire de *Diego Star* de Frédérick Pelletier, et plus précisément dans la vie de Fanny – jeune femme partageant ses heures entre son enfant, dont elle s'occupe seule, et un maigre gagne-pain à la cafétéria du port. Forcé de s'installer provisoirement dans cette ville enneigée où son cargo s'est échoué, Traore est hébergé par Fanny, qui offre une chambre à des marins de passage pour combler ses fins de mois. S'installe alors en douce, entre ces deux êtres dont la vie précaire est un combat permanent, un rapprochement où se profile une attirance réciproque, tacite et fragile, dont on comprend qu'il aurait pu se métamorphoser en rapport amoureux s'il n'avait été

*On reconnaît dans **Diego Star** un double geste d'ouverture, qui est à la fois celui qui accueille la figure de l'étranger et le don de la parole comme une manière d'affronter le réel, de s'y heurter...*



SUZIE de Micheline Lanctôt

mis à mal par une méprise (Fanny jette Traore à la rue lorsqu'elle apprend qu'il lui a caché avoir été licencié). Car dans ce film, la chute du personnage repose, d'une part, sur le fait qu'il a pris la parole pour dénoncer un manquement grave de la compagnie de navigation dont il avait été témoin et qui est en cause dans l'avarie qui immobilise le cargo et, d'autre part, sur le fait qu'il se soit tu face à Fanny au sujet des manigances politiques dont il est victime, laissant ainsi la place aux ouï-dire. Mais ce silence qu'il garde avec Fanny est le contraire d'un *retrait hors du langage* que l'on retrouve chez tant de personnages de notre cinéma; ce n'est pas le silence de l'impuissance, d'une désaffection face au monde, mais celui

de paroles retenues par peur de briser ce qui est en train de naître, de rompre le charme d'une bouffée d'air et de lumière inespérée au milieu d'une vie de dur labeur. Frédérick Pelletier place non seulement ce personnage d'Ivoirien au cœur de son récit, mais il en fait celui par qui la vérité arrive: celui qui parle, dit ce qu'il sait, se révolte contre les dérives d'une logique économique qui pousse la négligence jusqu'à la catastrophe tout en se garantissant le silence des travailleurs, otages de leur misère ouvrière. Peut-on voir derrière ce geste du cinéaste une conscience nouvelle – que l'on trouvait déjà dans le très beau *Nuit #1* d'Anne Émond – de la nécessité de faire exister une parole qui tienne le coup face au vide? On reconnaît en tout cas dans *Diego Star* un double geste d'ouverture, qui est à la fois celui qui accueille la figure de l'étranger et le *don de la parole* comme une manière d'affronter le réel, de s'y heurter sans le laisser se refermer comme une prison sur les personnages. Bien que ce premier long métrage n'échappe pas totalement à l'emprise d'un «réalisme plat», féroce et prosaïque, qui pèse sur le jeune cinéma québécois, on ressent néanmoins le désir d'échapper au nihilisme qui contamine si durement celui-ci.

Mais ce qu'il faut rappeler c'est que, fondamentalement, une véritable ouverture à l'altérité ne peut être dissociée d'une ouverture formelle ou poétique. Ainsi, la véritable question qui se pose est de savoir comment échapper au piège qui formate tout: la société autant que l'art. Voilà pourquoi dans *À tout prendre* et *Le chat dans le sac*, la recherche d'une forme poétique nouvelle, libérée des normes établies, était aussi intimement liée à la présence de l'Autre. On voit alors que c'est aussi par le langage formel, par les formes symboliques que l'on invente, que prend forme l'accueil de la pluralité complexe du monde. Pour Jutra et Groulx, le langage poétique était une manière de sortir de cette vie réduite qui les étouffait, comme elle étouffait leur société. Le langage ouvre des possibilités.



SUZIE



DIEGO STAR de Frédérick Pelletier

S'OUVRIER À CE QUI ÉBRANLE

Ce qui a changé en un demi siècle sans épargner notre cinéma, c'est que le nihilisme s'est étendu comme domination universelle, perdant en même temps tout ce qu'il avait pu avoir de férocité subversive à une autre époque. Le nihilisme est même devenu, dans le fonctionnement du monde tout comme dans le cinéma d'auteur le plus « tendance », ce qui est homologué et promu par le conformisme actuel. Dès lors, tous ces soi-disant expérimentateurs désenchantés ont beau jeu de se prétendre radicaux, alors qu'ils ne sont que radicaux dans leur volonté de se conformer à ce qui étend son emprise sur le monde. Il est même devenu éminemment respectable de participer à la propagation d'une conception du monde selon laquelle il n'y a rien à comprendre, rien non plus à y faire et encore moins à défendre. Dans cette logique, si tout nous confine à l'impuissance et à l'insignifiance, alors à quoi bon revendiquer d'autres récits du monde à travers l'invention d'un cinéma libre ?

C'est ainsi que l'on a vu partout se propager dans notre « jeune » cinéma d'auteur (jeune mais pourtant souvent déjà tellement vieux), en même temps que ces mécaniques froides dont nous parlions plus haut, une lourdeur dépressive fondée sur tout ce qui rate et ce qui manque – irrémédiablement – et sur un réalisme brut et étriqué asservi au réel – de la même façon que les corps ne sont presque plus jamais les corps amoureux de chez Groulx ou Jutra mais des corps anatomiques –, comme si le langage formel, dès lors qu'il se trouve sous l'emprise d'un nihilisme fataliste, se pétrifiait de l'intérieur.

Par quel moyen le cinéma québécois réussira-t-il à (re)trouver cette force régénérante par laquelle il pourra s'ouvrir à l'intensité d'un *dehors* ; sortir tout à la fois de cette vie réduite qui emprisonne les personnages qu'il met au monde et trouver le chemin qui mène à la *rencontre* ? Résister à tout ce qui enferme, clôt ou perpétue un réflexe de repliement ; « s'ouvrir à ce qui ébranle », comme l'appelait de ses



vœux Yan Patočka, s'engager dans l'exploration d'un espace poétique où chaque chose et chaque rencontre, qui inclue nécessairement la rencontre de l'Autre, sont une promesse. Participer à la mise au monde de ce qui doit venir, de « ce peuple qui manque » dont parlait Deleuze lorsqu'il écrivait qu'« il faut que l'art, particulièrement cinématographique, participe à cette tâche : non pas s'adresser à un peuple supposé, déjà là, mais contribuer à l'invention d'un peuple »³, d'un peuple toujours pluriel. Et il poursuivait ainsi avec cette belle idée que « le peuple qui manque est un devenir ». N'est-ce pas un peu cette invention d'un *peuple à venir* autant que d'un « Je » pluriel qu'appelaient, à mots couverts, Groulx et Jutra il y a 50 ans ? Saurons-nous enfin les entendre ? 

1. On retient quelques cas isolés comme la présence récurrente des Italiens chez André Forcier, le personnage d'origine juive d'*Anne Trister* (1986) de Léa Pool, le réfugié latino-américain des *Noes de papier* (1989) de Michel Brault, le couple d'Italiens dans *La Sarrasine* de Paul Tana (1991), la Juive originaire du Maghreb dans *La position de l'escargot* (1998) de Michka Saäl, ou la place centrale donnée aux autochtones dans *Windigo* (1994) de Robert Morin. Quant au *Neg*, également de Morin, cet objet hors-norme demanderait une analyse à lui seul...
2. La déclaration faite au policier à la fin de *Laurentie*, « Je m'appelle Louis Després, j'ai 28 ans, j'habite Montréal, dans cette ostie de province de merde, je ne sais pas ce que j'aime... » renvoie aux paroles qui ouvrent *Le chat dans le sac* : « Je m'appelle Claude, j'ai 23 ans, je suis Canadien français donc et je me cherche »
3. *L'image-temps*, Éditions de minuit, 1985, p. 283.