

Octobre dans la bouche de l'autre

Le langage de la crise dans le cinéma canadien-anglais

Mathieu Bédard

Number 324, October 2020

Les Rose

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95052ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bédard, M. (2020). Octobre dans la bouche de l'autre : le langage de la crise dans le cinéma canadien-anglais. *Séquences : la revue de cinéma*, (324), 12–13.



Octobre dans la bouche de l'autre

MATHIEU BÉDARD

Le langage de la crise dans le cinéma canadien-anglais

« ...le Canada d'alors, comme le dit le narrateur du film *Action: The October Crisis of 1970* (1973), de Robin Spry, est traversé par une "perte d'innocence". Ses cinéastes réalisent qu'il n'est plus le lieu politique d'une coopération entre les différences, mais le terrain du *différend*, essence du politique mais aussi motif cinématographique puissant. »

Comment penser octobre 1970 en 2020? La question est complexe, sachant que les valeurs du nationalisme québécois ont significativement changé depuis 50 ans. Récemment, la présentation à l'Université Concordia du film *Pierre Vallières* (1972), de Joyce Wieland, a fait l'objet d'une controverse, par exemple, où l'énonciation du titre anglais du livre de Vallières, *White N****ers of America*, a mené à des accusations de racisme anti-noir. Dans ce contexte, que reste-t-il des innovations critiques et politiques que cette période de crise avait amenées? Une façon inusitée d'aborder la question consisterait, justement, à la revisiter du point de vue des « autres »: les cinéastes du Canada anglais, forcés par la crise à affronter leurs malaises, à remettre en question leurs a priori et à interroger leur perception de la justice.

Sur ce sujet, le film ambigu de Wieland s'avère particulièrement instructif. L'expérience de sa réception devant un groupe de spectateurs mi-anglophones, mi-francophones, il y a quelques années, m'a montré d'ailleurs la continuité du problème que cette période historique soulève. Mais résumons d'abord le film. Œuvre du cinéma structurel, sa proposition est d'une simplicité et d'une étrangeté désarmantes: pendant près d'une demi-heure, Wieland laisse Vallières exposer sa vision du monde anticoloniale, anticapitaliste et pro-féministe, tandis qu'en très gros plan, elle cadre sa bouche énonçant les mots. L'éloquence calme et

posée de Vallières contraste ainsi avec le gros plan grotesque de sa bouche, donnant à voir les lèvres, la langue, la moustache, les dents, la salive du felquiste qui s'activent à mesure que sa pensée s'articule.

À la suite de cette projection, le débat était lancé: le film de Wieland épouse-t-il la cause du felquiste ou la critique-t-il de façon plutôt *tongue in cheek*, comme le disent justement les Anglais? Doit-on y voir une forme de piété littérale, ou un portrait irrévérencieux? La majorité anglophone se rangeait derrière cette seconde hypothèse. Ainsi, Vallières serait celui qui se prend au sérieux sans être capable de se voir de l'extérieur. Le plan macroscopique susciterait un malaise viscéral, brisant l'adhésion du spectateur avec sa rhétorique. Les francophones, de leur côté, voyaient d'un tout autre œil le sens de l'œuvre: la parole du militant n'avait jamais été aussi limpide, éloignée des opinions préconçues entourant habituellement la figure du « terroriste ». Wieland exprimerait, par cette dimension charnelle de l'image, la réalité matérielle sous-tendant le discours de Vallières: l'exploitation du travail, du corps et de la culture des classes ouvrières du Québec et la nécessité de retrouver une vie politique incarnée au quotidien.

En somme, chaque groupe voyait bien ce qu'il voulait y voir. Chose certaine, c'est cet éclatement et cette juxtaposition de perspectives contradictoires qui créent l'intérêt du film, et plus généralement du cinéma anglophone abordant le sujet. En effet, le Canada d'alors,



comme le dit le narrateur du film *Action: The October Crisis of 1970* (1973), de Robin Spry, est traversé par une « perte d'innocence ». Ses cinéastes réalisent qu'il n'est plus le lieu politique d'une coopération entre les différences, mais le terrain du *différend*, essence du politique mais aussi motif cinématographique puissant.

Ainsi, l'idée d'une effervescence politique née d'un dissensus forme le sujet de la série *The champions* (1978-1986) de Donald Brittain. Le film, habile travail de montage documentant la montée parallèle de Trudeau et de Lévesque durant les années 1960-1970, fait le constat d'une apogée du système parlementaire canadien, là où réside la possibilité paradoxale de son schisme. *Reaction: A Portrait of a Society in Crisis* (1973), de Robin Spry, sonde quant à lui les milieux anglophones montréalais faisant leur examen de conscience au lendemain de la Loi sur les mesures de guerre. Les conversations fascinantes qui composent le film révèlent une population divisée et moins homogène qu'il n'y paraît, traversée par de vifs désaccords.

Si l'on y inclut le film de Wieland, ces trois œuvres représentent trois façons de parler de politique nationale au cinéma. Brittain, tout d'abord, choisit un modèle calqué sur la démocratie représentative. Il réduit la situation à deux « grands hommes » et deux grands partis, s'efforçant de donner une attention équitable aux deux, dans la mesure où ils représentent légitimement le peuple canadien et québécois (le FLQ est décrit comme une poignée de « mad dogs », ne formant pas un réel mouvement populaire). Spry, lui, adopte le modèle de la démocratie directe. Il ne choisit pas « de grands représentants », mais des hommes et des femmes ordinaires, discutant du caractère politique de leur quotidien en fonction de leur identité sociale. Ainsi, les anglophones de la classe ouvrière de Saint-Henri sont beaucoup plus favorables à la cause des felquistes que les bourgeois

de Westmount; des étudiants de McGill se montrent désillusionnés face à l'État canadien, contrairement à leurs professeurs, qui se donnent pour mission d'en sauver les principes; des immigrants est-européens débattent, eux qui ont connu et le socialisme et la répression d'État, sur le sens à donner aux événements et sur les alliances qu'ils devraient établir. Sans juger lui-même, Spry invite les spectateurs à se faire leur propre opinion et à poursuivre le débat dans leurs propres milieux.

Wieland, quant à elle, emprunte son modèle à l'anarchisme. Son parti pris individuel est fort, mais il laisse Vallières totalement libre de s'exprimer comme son égal. Il est intéressant d'ailleurs de constater que Brittain a recours lui aussi au gros plan sur la bouche, dramatisant un discours de Lévesque s'en prenant à la classe anglophone pour montrer son côté farouche. Or, chez Wieland, ce stratagème est utilisé de façon neutre. Vallières peut patiemment dévoiler sa pensée, tandis que Wieland y cherche des éléments d'un langage cinématographique « pur ». La cinéaste expérimentale et le révolutionnaire ont tous deux une pratique visant à défier le sens commun et les dispositifs qui le fixent. D'où une interprétation toujours double qui s'en dégage. D'une part, par exemple, elle filme le discours totalisant d'un homme dans une perspective féministe et le réduit à une partie de son anatomie, opérant un renversement subversif. Mais d'autre part, cette ironie prend à la lettre les mots de Vallières, exprimant la nécessité de renverser l'ordre patriarcal qui participe à l'oppression capitaliste dont il parle.

Cette façon irrévérencieuse, presque irrespectueuse de filmer Vallières et d'en appliquer la parole met l'accent sur le caractère qu'on dirait potentiellement « intersectionnel » de sa pensée anti-autoritaire, appelant les foyers de contestation à se multiplier sur une multitude de fronts (Vallières soutient, par exemple, l'indépendance des Premières Nations face au Québec). En somme, le choc de la rencontre entre Pierre Vallières et Joyce Wieland, deux univers que la cinéaste ne cherche pas à *réconcilier*, permet d'éprouver la dialectique politique inhérente au discours de Vallières. Il ne s'agit pas d'y adhérer, mais d'en entendre le contenu critique. Il faut peut-être revoir notre passé sous cet angle de la défamiliarisation, qui lui redonne un angle nouveau. En somme, retirer sa pensée de la bouche de Vallières et la faire circuler librement, la reprendre et la détourner au profit d'un sens qu'elle gagne dans sa rencontre avec l'autre. La bouche de qui, aujourd'hui, faut-il filmer pour redonner sens à la parole insurgée et socialiste de Vallières? À quelle identité politique niée doit-on donner un corps? ▲

1. *Pierre Vallières*

2. *The Champions*

3. *Reaction: A Portrait of a Society in Crisis*