

Homo Ludens

Michel Euvrard

Number 44-45, Fall 1989

Denys Arcand

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23146ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Euvrard, M. (1989). Homo Ludens. *24 images*, (44-45), 54–55.

HOMO LUDENS

par Michel Euvrard

Pour entreprendre un film, Arcand a besoin, semble-t-il, d'une idée, alors que d'autres partiraient plutôt d'une image, d'un sentiment, d'un souvenir, de quelque chose de plus personnel, de plus sensuel ou de plus obscur. Il n'en faut pas plus pour qu'on lui fasse une réputation — empoisonnée — d'intellectuel; il ne se publie pratiquement pas un article sur Arcand qui ne mentionne qu'il a fait des études d'histoire!

UNE SIMPLE IDÉE

À la base des films d'Arcand, il y a donc une idée, généralement très simple, mais qui prend, autant que possible, le contre-pied d'une idée reçue. Dans *La maudite galette*, Arcand s'attaque à l'héroïsation des gangsters dans le film noir américain; dans *Québec, Duplessis et après*, à l'idée qu'il y a eu au Québec dans les années soixante une révolution, fut-elle tranquille. Dans *Le déclin...*, à l'idée (ou l'idée de l'idée) qu'on se fait des préoccupations et des conversations des professeurs d'université — or ceux du film parlent bien parfois de l'histoire et du déclin des empires, mais encore davantage, et dans les termes les plus crus, de carrière, de fric, de bouffe, et de cul.

Une idée simple, c'est-à-dire qui énonce un rapport élémentaire, d'opposition ou d'identité: entre «le salon» et «l'office», le haut et le bas, dans *Réjeanne Padovani*, la strip-teaseuse et l'ouvrière dans *Gina*, les hommes et les femmes dans *Le déclin*, Duplessis et après dans *Québec, Duplessis et après*.

Cette idée, ce rapport, d'opposition ou d'identité, pose un élément dramatique de base, postule une tension à partir desquels le film peut être construit. L'opposition ou l'identité posées au départ sont bientôt compliquées ou même contredites; le parallélisme esquissé se révèle ne pas tenir, ou ne tenir que partiellement; la «réalité» du film, le développement — dialectique? — de l'intrigue font intervenir des éléments nouveaux, qui rompent la symétrie.

À l'opposition entre le salon et l'office (*Réjeanne Padovani*) se superpose une constatation qui l'annule: les domestiques

ressemblent aux maîtres et... s'identifient à eux; mais le retour de Réjeanne Padovani pourrait, en distrayant Padovani de ses «affaires», relancer (et faire dévier) l'intrigue, aussi la coule-t-il dans le béton de «son» autoroute! Dans *Gina*, la présence, discrète, de Rita, la femme du propriétaire de l'hôtel (Paule Baillargeon) ajoute un contrepoint lancinant à la rencontre de l'ouvrière et de la strip-teaseuse: ces deux-là n'épuisent pas la question de la condition féminine. Le spectacle de strip-tease de Gina, cependant, a des suites qui font déraiper l'intrigue: pour venger Gina, violée par les motoneigistes, les fiers-à-bras de son imprésario hachent ceux-ci au chasse-neige, ce qui nous vaut un spectaculaire sorbet au sang! Arcand parcourt dans le seul *Gina* tout le chemin qui va du documentaire au film d'auteur au cinéma commercial, préfigurant pour son compte le sort imposé aux cinéastes du film dans le film, puisque parallèlement le président de l'Office du cinéma suspend leur tournage et les renvoie chez eux, tandis que Gina part au Brésil, et que Dolorès se marie: les représentants de l'ordre établi ont tué dans l'œuf ce qui pouvait advenir d'inédit, de neuf de la rencontre de l'ouvrière, de la femme de l'hôtel, de la strip-teaseuse et des cinéastes.

Dans *Le déclin...*, l'opposition hommes/femmes est d'entrée redoublée et in-

versée: les hommes à la cuisine, les femmes au gymnase; puis les propos, rigoureusement parallèles, qu'ils tiennent se superposent à cette opposition et l'annulent; mais successivement d'autres personnages, Louise (la femme trompée), Mario (le rockergars de bicyclette), Alain (l'étudiant) en suscitent d'autres: entre ceux qui jouent et ceux qui ne jouent pas, entre «le cuit et le cru», entre les générations... Le tout subsumé par le rapport sous-jacent, établi par le parcours du film du matin à la nuit, de l'enjouement à l'angoisse, esquissé très tôt lorsque Claude s'aperçoit qu'il pissoit du sang, entre le plaisir et la mort.

UNE HISTOIRE EN CREUX

Quand l'Histoire est mise à contribution — qu'elle soit récente comme dans *Québec, Duplessis et après*, ou plus ancienne comme dans *Le confort et l'indifférence* —, quand Arcand fait «expliquer» par Machiavel les ressorts de la victoire de Trudeau sur Lévesque dans la bataille du référendum, c'est de la même manière pour se donner une perspective et établir un point de comparaison avec le présent qu'il raconte. Pour vérifier, dirait-on, la maxime de Marx: «Hegel fait quelque part cette remarque que tous les grands événements et personnages historiques se répètent pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter: la

Gina. Rencontre de l'ouvrière Dolorès (Frédérique Collin) et de la strip-teaseuse Gina (Céline Lomez)



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

première fois comme tragédie, la deuxième fois comme farce.» (Le dix-huit brumaire de Louis Bonaparte).

Encore faut-il ajouter que le Québec étant aux yeux d'Arcand ce pays «où il ne s'est jamais rien passé», l'Histoire y devient le récit indéfiniment répété de ce qui n'est pas arrivé; le passé est garant du présent: la «réalité», le déroulement des événements vérifie toujours — ou presque toujours, Arcand se garde d'apparaître systématique, d'où le souci de vraisemblance, le «réalisme» — les pronostics les plus pessimistes (si l'on a envie que ça change). Les grands projets avortent, tout ce qui pourrait déranger l'ordre établi, ébranler le statu quo, est voué à l'échec; les individus qui, généralement d'une façon instinctive, anarchique, sans avoir mesuré le risque qu'ils prennent, dans quel engrenage ils mettent le doigt (il n'y a pas de révolutionnaire «conscient et organisé» dans les films d'Arcand), menacent de secouer le cocotier, révéler le pot aux roses, provoquer le scandale, foutre la merde, quoi, rentrent dans le rang, ou y laissent leur peau. Cela est vrai qu'il s'agisse de «lumpen» anonymes qui s'improvisent gangsters, (*La maudite galette*) d'une mère divorcée qui veut récupérer ses enfants (*Réjeanne Padovani*), ou du leader politique et de la partie de la population qui veulent faire l'indépendance

du pays (*Le confort et l'indifférence*). Que le changement soit à venir ou qu'il soit censé avoir eu lieu (*Québec, Duplessis et après*), Arcand démontre (en feignant de le constater) qu'au Québec rien ne change, et que la résistance au changement l'emporte sur le désir de changement.

UN MORALISTE LUDIQUE

Son point de vue se distingue de la pensée de droite sur ce qu'il n'attribue pas cette situation qu'il constate à une «nature humaine» éternelle, immuable, incurablement mauvaise et pécheresse. Ses personnages ne sont pas conçus principalement en termes de psychologie individuelle; ce sont des être sociaux, fortement enracinés dans l'ici et le maintenant, conçus les uns par rapport aux autres, par rapport à un groupe et à une société. D'autre part, son point de vue se distingue aussi de gauche en ce qu'il ne semble pas croire ses personnages perfectibles (mais c'est qu'il ne croit pas davantage au progrès).

L'idée initiale, le rapport, le point de comparaison à partir desquels Arcand construit ses films, ont aussi une autre fonction: ils renvoient à un idéal, un modèle de société, de civilisation, de culture, et à des plaisirs de société, de civilisation, de culture: Arcand ne s'indigne ni ne se réjouit, il désire s'amuser.

Arcand ressemble moins à l'historien qu'il n'est guère, au politicologue qu'il est à coup sûr — il avoue être, ou avoir été fasciné par la politique — qu'à un moraliste, un romancier moraliste: «Castigat ridendo mores»*, avec l'accent mis sur «ridendo»: en riant.

Les arts, majeurs et mineurs, sont très présents dans ses films; le cinéma, implicitement dans *La maudite galette* et virtuellement dans *Gina*, la musique dans *Réjeanne Padovani*, la conversation et la cuisine dans *Le déclin*, le théâtre, sous forme de strip-tease, dans *Gina* encore... Belle musique mais écoutée en mauvaise compagnie, mensonges et sous-entendus des conversations dans *Réjeanne Padovani* et *Le déclin*. Par rapport à l'idéal, le plaisir est moindre, mais il est double: à celui des yeux, de l'oreille et du palais s'ajoute le plaisir tout mental de l'ironie et du sentiment de l'incongruité. ●

* Il s'agit de la devise de la comédie imaginée par Santeul: «Elle corrige les mœurs en riant.»

Geneviève Rioux, Dorothee Berryman, Louise Portal et Dominique Michel



Le déclin de l'empire américain: opposition hommes/femmes
Rémy Girard, Daniel Brière, Pierre Curzi et Yves Jacques

