

Le cinéma québécois aux frontières de l'espace social

Pierre Barrette

Number 111, Summer 2002

Le travail au cinéma : filmer l'infilmable

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24614ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (2002). Le cinéma québécois aux frontières de l'espace social. *24 images*, (111), 8–10.

*Le cinéma québécois***AUX FRONTIÈRES DE L'ESPACE SOCIAL**

PAR PIERRE BARRETTE

Le travail, c'est le réel; qu'on le considère dans sa dimension individuelle, comme le geste libre de l'artisan ou celui, trop souvent aliéné, du travailleur enchaîné à sa machine, ou encore qu'on le prenne dans son aspect social, avec le cortège de concepts qui lui sont liés (division du travail, salaires, lutte des classes et tout le reste), la notion de travail correspond invariablement à ce qu'il y a de concret dans l'existence des individus. Aussi filmer le travail, filmer des hommes et des femmes au travail revient-il pour l'essentiel à capter cette part de l'humain qui d'emblée fait corps avec le monde, participe de sa réalité et de son histoire matérielle la plus tangible et souvent la plus banale.

Cet ancrage profond du travail dans la sphère éminemment concrète de l'expérience humaine est probablement ce qui explique que c'est surtout le documentaire dans le cinéma d'ici qui ait exploité ce filon. Pierre Perrault reste en ce sens à la fois le précurseur et le modèle: de l'art ressuscité de la pêche au marsoûin qui permet de faire revivre les gestes oubliés du passé, aux images poignantes des cultivateurs dépossédés d'Abitibi, le grand documentariste avait largement compris que pour approcher l'homme, on doit non seulement l'écouter, mais aussi le regarder travailler. Ceux qui aujourd'hui gardent vivante cette riche tradition québécoise ont souvent les mêmes préoccupations, adaptées à notre temps: on n'a qu'à penser au très beau film de Catherine Martin *Les dames du 9^e* ou même à son tout

récent *Océan*, ou encore à celui que Serge Giguère a consacré à Gilles Garand, le musicien-syndicaliste (*Le reel du mégaphone*), pour s'en convaincre. Mais qu'en est-il du cinéma de fiction? Quelle place notre cinématographie actuelle donne-t-elle à ce pan important de la réalité québécoise?

Un cas exemplaire?

Le trajet de Denys Arcand, de ses premiers films jusqu'à *Stardom*, paraît en ce sens symptomatique à plus d'un titre d'une «évolution» sensible du regard que posent les cinéastes d'ici non seulement sur le travail mais sur toute la question du social. Première constatation: le travail (ainsi que les rapports de force qui se dessinent à travers lui) apparaît chez ce cinéaste comme une constante, un leitmotiv de tout premier plan. Bien sûr, dans son documentaire *On est au coton* sur l'industrie du textile, il n'est ultimement question que de cela notamment à tra-

vers les témoignages des ouvriers et des syndicalistes (et le silence des patrons...), mais peut-être est-ce surtout la bande-son (reproduisant le vacarme de l'usine) qui nous place au plus près de ce que veut dire *travailler* dans de telles conditions; mais dès *La maudite galette* et surtout depuis *Gina* ou *Réjeanne Padovani*, si c'est de toute la question des rapports sociaux et des luttes de classes que traite Arcand, déjà on n'est plus dans l'usine, déjà ce n'est plus frontalement qu'il aborde ce sujet. Les relations interpersonnelles sont devenues le prisme à travers lequel la problématique du travail et de l'exploitation se trouve pour ainsi dire radiographiée. Cette tendance à l'abstraction se radicalise encore dans *Le déclin de l'empire américain*, où des intellectuels en vacances ont remplacé les petits escrocs, les politiciens véreux et les mafieux d'autrefois, et leur obsession de la chose sexuelle les préoccupations sociales d'hier. D'une certaine façon, la boucle se referme sur elle-même avec *Stardom*, dans lequel la division un peu manichéenne du monde entre exploitants et exploités (sensible également dans un film comme *Jésus de Montréal*), artistes et marchands est reconduite encore une fois, mais d'une manière si totalement expurgée de ses résonances sur la société qu'on a l'impression d'une spirale qui tourne à vide, d'une sorte de cliché de cliché.

N'est-il pas possible de reconnaître dans ce parcours une image somme toute révélatrice de la manière dont tout le cinéma québécois se représente l'espace social aujourd'hui, et par le fait même le travail et les travailleurs, sujets apparemment si banals, si concrets qu'ils échappent

Stardom de Denys Arcand, un film totalement expurgé de ses résonances sur la société.





Hochelaga de Michel Jetté. Comment expliquer qu'une petite cinématographie comme la nôtre consacre une part si grande de son énergie à mettre en scène les frontières de son espace social, et si peu à représenter cet espace lui-même?

au désir de cinéma qui habite les créateurs d'ici? Car enfin, dans quels films québécois récents voit-on des gens simples travailler simplement, vivre normalement, se préoccuper du quotidien, bref faire les gestes que fait chaque jour le commun des mortels? En fait, mis à part quelques rares exceptions (sur lesquelles on reviendra plus loin), on chercherait en vain dans le cinéma d'aujourd'hui des œuvres qui, à l'image de *L'eau chaude l'eau froide*, de *Mon oncle Antoine* ou des *Bons débarras*, osent se placer à la hauteur du réel pour faire corps avec lui, plonger leurs racines dans l'expérience au risque de générer une lenteur, une simplicité qui sont celles des gestes répétés du travail, celles de la vie. Au contraire, même les personnages dans la fiction contemporaine ne semblent pas savoir comment vivre ce quotidien, et le plus souvent il préféreront le fuir ouvertement: dans le désert de l'Utah (*Un 32 août sur Terre*), dans la mer de Norvège (*Maelström*), d'un bout à l'autre du Canada (*Yellowknife*), ou encore dans l'errance urbaine (*Eldorado*). Toutes les esquives semblent préférables à la confrontation avec le réel brut.

Le centre et la périphérie

Étonnamment, alors qu'on reprochait dans les années soixante-dix à la télévision d'ici son faible ancrage dans la réalité et le peu de cas qu'elle faisait de l'univers du travail, c'est elle aujourd'hui qui semble la plus en prise sur cette dimension de l'espace social. Bien sûr, on peut encore blâmer le téléroman québécois de proposer une image un peu triviale de la sphère publique en s'y intéressant essentiellement à travers le filtre des relations interpersonnelles; par ailleurs, des séries et des téléromans de plus en plus nombreux (dans l'esprit de *Tabou* ou de *La vie la*

vie, pour ne nommer que deux exemples très récents), s'affranchissant du canevas proposé traditionnellement par la télévision, fournissent une représentation assez explicite de la manière dont sont liés, pour la plupart des gens, en 2002, la sphère privée et l'univers du travail. Des personnages y partent travailler le matin, d'autres y remettent en question leur choix de carrière, on y souffre parfois des décisions arbitraires d'un patron. Même si la représentation du travail reste là aussi le plus souvent soumise aux aléas d'un drame qui se joue ailleurs, voilà pourtant des situations qu'on ne rencontre plus guère au cinéma. Si la télévision, jadis si frileuse, ne semble plus affectée des mêmes interdits quand vient le temps de tendre un miroir, même imparfait, à la société québécoise, le cinéma pour sa part semble s'être détourné de celle-ci en un geste largement narcissique.

Il est remarquable en effet que les histoires que racontent nombre de films québécois depuis quelques années mettent en scène des personnages qui refusent ni plus ni moins l'univers du travail et choisissent d'emblée un mode de vie marginal, qui les place à la frontière de la communauté humaine. Il peut s'agir carrément d'exclus, de *robineux* tels qu'on les désignait il n'y a pas si longtemps, comme dans *Joyeux calvaire* de Denys Arcand; ce peut être aussi, et c'est le cas de presque toute l'œuvre de Pierre Falardeau à l'exception de la série des Elvis Gratton (dans *Octobre*, *Le party* et *15 février 1839*), des personnages emprisonnés, au propre ou au figuré, donc mis à l'écart de la société et placés en dehors du circuit de la production. On ne compte plus au Québec les films qui mettent en scène des criminels, des mafieux, des motards, le monde des drogués et des petits revendeurs (parmi lesquels *Hochelaga* de Michel Jetté, *Le dernier souffle* de Richard Ciupka,



JEAN-CLAUDE LABRECQUE

Mariages de Catherine Martin. Renouer avec la simplicité des gestes quotidiens.

La loi du cochon d'Érik Canuel ou *Requiem pour un beau sans-cœur* et *Quiconque meurt, meurt à douleur* de Robert Morin, ou simplement des marginaux qui refusent de jouer le jeu social (comme dans *Eldorado* de Charles Binamé, *Yellowknife* de Rodrigue Jean et la plupart des films récents d'André Forcier, par exemple). Comment expliquer qu'une petite cinématographie comme la nôtre consacre une part si grande de son énergie à mettre en scène les frontières de son espace social, et si peu à représenter cet espace lui-même? C'est un peu comme si l'identité fuyante et mal assurée du Québec en devenir générerait un inconfort qui empêche les cinéastes d'en viser le centre et leur fait systématiquement préférer la périphérie.

Les vestiges du réel

Ce n'est donc peut-être pas un hasard si l'un des seuls films québécois récents (*La moitié gauche du frigo* de Philippe Falardeau) à s'intéresser vraiment à la question du travail se présente comme une fiction en forme de (faux) documentaire sur le chômage, dans laquelle le personnage principal, jeune ingénieur récemment diplômé, est filmé dans sa quête d'un emploi. Le travail y apparaît semblable au petit lapin mécanique des courses de lévriers, une sorte de leurre qui fait courir la jeunesse, un point de convergence obligé mais dont on voudrait bien pouvoir se passer, une denrée rare et recherchée qui agit dans le film comme une sorte de vide vers lequel sont aspirés les personnages sans jamais arriver à en marquer précisément le contour. Comme dans *Stardom* — dont il faut bien dire par ailleurs que le film de Philippe Falardeau s'éloigne considérablement —, les images sont toujours au second degré, des images de film dans le film qui, outre le fait qu'elles déréalisent partiellement le propos en le plaçant en abîme, en viennent à rendre banal l'objet même du questionnement qui est à l'origine de l'œuvre et qui, pour une

fois, avait le mérite de ne pas esquiver une problématique peu populaire. Les choses se passent en fait comme si aujourd'hui, pour aborder un thème social, il ne restait plus que la voie du documentaire, mais que cette voie elle-même, paraissant en quelque sorte «dépassée» à la jeune génération, allégeait sa fiction de toute une dimension fondamentale du réel.

On comprend peut-être mieux comment, au milieu de cette configuration un peu schizoïde, ce sont les cinéastes immigrants (ou encore ceux qui comme, Denis Chouinard, semblent s'être donné la mission de témoigner de cette importante réalité du Québec contemporain) qui passent le plus près de croiser dans leur sillage une image, ou à tout le moins une idée forte du travail. Chouinard n'a-t-il pas choisi comme

titre de son dernier film *L'ange de goudron*, expression qui renvoie explicitement au métier de couvreur que pratique le père immigrant, que l'on voit bel et bien, à quelques reprises durant le film, travailler sur les toits? Et dans *La déroute* de Paul Tana, le refus de la fille du personnage principal de prendre la relève ne constitue-t-il pas un affront délibéré au sens du travail du père, à la somme de travail proprement extraordinaire qu'il a le sentiment tout à coup d'avoir abattue en vain? On trouve pour une rare fois dans ces films, outre des images de personnes pratiquant leur métier, l'idée selon laquelle celui-ci est davantage qu'un emploi: un aspect de la vie qui ne fait pas que se juxtaposer aux autres mais qui, dans une large mesure, donne un sens à l'existence et confère à l'homme une part importante de sa dignité.

Or, c'est bien justement cette dignité que l'on ressent dans le très beau film de Catherine Martin, *Mariages*. Dans son premier long métrage de fiction, la réalisatrice témoigne de la même attention à l'égard des êtres et des choses que dans ses précédents courts métrages, mais elle y insuffle un surcroît de vie, qui vient en bonne partie de son sens aigu du réel. On est subjugué devant cette œuvre par le sens du sacré qui imprègne chaque image, et en même temps par l'extraordinaire modernité d'une mise en scène qui refuse pourtant tous les tics modernistes. Fallait-il que l'action du film prenne place à une autre époque (ici la fin du XIX^e siècle) pour qu'il devienne possible de renouer de la sorte avec les gestes du quotidien, avec la lente routine des jours où chacune des actions, si humbles et simples soient-elles, se pare d'un supplément de sens? Notre cinéma aurait-il perdu sa capacité de fantasmer le présent, d'imaginer des personnages forts, ancrés dans le monde d'ici et de maintenant? S'il est possible d'espérer une réponse négative à ces questions, ce n'est malheureusement pas la partie la plus importante de la production québécoise qui peut nous y inciter... ■