

Le style de Denys Arcand

Paul Warren

Number 75, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45451ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Warren, P. (1989). Le style de Denys Arcand. *Québec français*, (75), 94–95.

Le style de Denys Arcand

■ Paul Warren ■

Denys Arcand a réussi, encore un coup, à gagner la faveur du public. Essayons de voir ce qu'il y a dans ses films qui accroche le spectateur. Je ne parlerai pas de contenu - les chroniqueurs de cinéma se chargent de cela - mais de formes, de techniques cinématographiques. Je ne parlerai pas non plus, explicitement, de *Jésus de Montréal*. Je veux laisser au lecteur le soin de décoder ce dernier film d'Arcand en lui proposant une modeste grille d'analyse

Tout le cinéma d'Arcand est marqué au coin du parallélisme. La manière naturelle d'Arcand de raisonner, de scénariser, de mettre en scène, de diriger ses acteurs et de monter ses films, c'est la comparaison. Mieux, c'est l'opposition. Opposition entre ouvriers et patrons dans *On est au coton*, entre riches et pauvres dans *la Maudite Galette*, entre péquistes et politiciens des vieux partis dans *Québec, Duplessis et après*, entre maîtres et serveurs dans *Réjeanne Padovani*, entre exploités et exploités dans *Gina*, entre tenants du oui et tenants du non dans *le Confort et l'Indifférence*, entre les hommes et les femmes dans *le Déclin de l'empire américain*, entre le pur et l'impur dans *Jésus de Montréal*.

À force de s'exercer, depuis vingt-cinq ans, à mettre en bonne place ses couples antinomiques et de se faire la main au montage parallèle, on comprend facilement qu'Arcand en soit arrivé à si bien maîtriser son *Déclin* et son *Jésus*. Par ailleurs, quand on sait que la structure duelle est la structure la plus fondamentale de la cinématographie, celle qui a donné naissance au champ/contrechamp, celle qui exprime parfaitement et pour cause le couple écran lumineux/salle obscure, celle qui a imprégné le plus fortement le spectateur depuis qu'elle a été mise au point une bonne fois pour toutes par les deux plus grands pionniers du cinéma, l'Américain Griffith et le Russe Eisenstein, quand on sait cela, le triomphe d'Arcand est un peu moins étonnant. Pour-

tant, Arcand, tout dualiste qu'il soit, échappe à la tradition griffithienne comme à la tradition eisensteinienne. Il n'a jamais joué à fond, c'est-à-dire en s'y intégrant, le jeu du suspense du cinéma américain (la course d'obstacles entre le héros et le vilain à la manière de Spielberg), pas plus qu'il ne s'est vraiment embarqué, jadis, lors de sa période socialisante, dans la dialectique du cinéma de contestation (la lutte de classe entre le juste et l'injuste à la manière de Solanas)

Arcand garde ses distances. C'est là sa caractéristique la plus évidente. C'est cela son style. Il libère (dans ses films de fiction) ou révèle (dans ses documentaires) des forces

séquence forme un triangle. Aux deux extrémités de la table, sur les bords latéraux du cadre, se font face les deux personnages les plus contradictoires du trio : à droite, la femme alcoolique et assoiffée d'argent; à gauche, l'oncle riche et avare. Le mari, lui, qui est faible et veule et qui ne sait trop de quel bord se ranger, est situé au centre de la table, entre son oncle et son épouse, face aux spectateurs. Il est clair que ce qui intéresse Arcand (et ce qui devrait également intéresser la salle), c'est d'enregistrer le duel qui va lentement se préparer entre les trois larrons et brusquement éclater entre la jeune femme et le vieil oncle. Il est tellement intéressé par l'événement en lui-même qu'il ne lui viendrait pas à l'esprit de quitter son poste d'observation et d'intervenir par des mouvements de caméra ou des effets de montage, bref, de faire cinématographique et d'entraîner le spectateur à s'intégrer au conflit des personnages. En fait, Arcand utilise la technique du documentaire ethnologique où la caméra se dissimule pour ne pas froisser l'événement et où la table de montage n'est plus requise pour la fabrication du champ/contrechamp.



antagonistes, il les jette les unes contre les autres et, de loin, il observe les hostilités. Dans *la Maudite Galette* (1971), il dresse une table pour ses protagonistes (la femme et son mari, l'oncle), puis, il recule sa caméra pour ne rien perdre de ce qui va se passer: la soulerie, le copinage, le fou rire, les reproches, les invectives et, finalement, l'expulsion de l'oncle. Tout au long de la séquence qui dure une bonne dizaine de minutes, la caméra demeure immobile, frontale, «silencieuse», cherchant à se faire oublier pour mieux observer. Un plan-séquence, par conséquent, que le réalisateur s'offre pour son plaisir de sociologue et qu'il donne à voir de plein fouet à la salle.

Il faut l'examiner de près ce plan-séquence, car il nous permet de saisir, dix-huit ans avant *Jésus de Montréal*, le détachement d'Arcand, son indépendance et sa hauteur (de vue), la distance qu'il garde par rapport à l'histoire qu'il raconte et aux personnages qu'il met en scène. Le plan-

Cependant, *la Maudite Galette* est un film de fiction. Il faut bien qu'Arcand paye son tribut au suspense et mijote une intrigue à saveur anticipatrice. Aussi, ne sommes-nous pas les seuls à être témoins de ce qui se passe dans la cuisine. Derrière le mur (en hors-champ), il y a un individu qui écoute. C'est Ernest, l'employé du couple, que la femme est venue alimenter de bière avant que ne s'amorce le plan-séquence, dont il est question dans la conversation du trio et qu'on nous décrit comme un individu mal dégrossi et un peu demeuré. Il est important qu'Arcand nous présente ce personnage à ce moment précis de son film, Ernest doit être mis au courant de la richesse inavouée de l'oncle et de la voracité de la femme. C'est lui qui va prendre en main la suite de l'histoire, laquelle va se révéler sordide : il piégera le couple qui s'appretait à arnaquer l'oncle, il éliminera tout le monde et s'enfuira avec le magot. Donc, Ernest entend ce qui disent les trois personnages de la cuisine. Arcand nous

le montre, à quatre reprises, en plan rapproché, dans le cagibi qui lui sert de chambre et qui est contigu à la cuisine. À aucun moment de ces quatre plans, on ne voit Ernest expliciter son rôle de personnage à l'écoute, en tendant l'oreille où en s'approchant du mur par exemple. Il est là, simplement; il est assis sur son lit et il boit de la bière. Mais entrons plus à fond dans l'analyse, il en va du style d'Arcand. Comme on vient de le noter, les trois personnages de la cuisine nous ont été offerts, à nous spectateurs de la salle obscure, en plan-séquence, objectivement, sans mouvement de caméra et sans montage pendant toute la durée de leur discours. C'est évidemment l'observation du spectateur qu'Arcand veut privilégier, et les quatre plans très courts d'Ernest écoutant vaguement, en simultanéité avec nous qui sommes tout yeux, tout oreilles, ne pèsent pas lourds dans la balance. Autrement dit, la fiction, dans cette séquence, est mise en sourdine. En plus précis, le système d'identification cinématographique axé sur le «coulissage» organique entre le champ et le hors-champ, système où Hollywood est passé maître, est bloqué. Imaginons un instant notre séquence tournée par un cinéaste hollywoodien, Capra par exemple, ou Ford, ou Hitchcock, ou Spielberg. Nous aurions, grosso modo et nonobstant la griffe personnelle, le pattern suivant :

Ernest, en plan rapproché et même en insert hitchcockien, l'oreille aux aguets ou le regard entendu, réagissant aux paroles les plus révélatrices des trois personnages de la cuisine, paroles que le monteur aurait pris soin, au bon moment, de mettre en évidence par le gros plan. En d'autres termes, nous aurions eu droit à une utilisation concertée et fonctionnelle du cagibi d'Ernest, c'est-à-dire du hors-champ, de telle sorte qu'il ne puisse être question pour le spectateur de la salle de regarder ou d'entendre quoi que ce soit si ce n'est par le biais (le hors-champ réactionnel) d'Ernest.

En clair, ce que nous découvrons dans la séquence de *la Maudite Galette* que nous venons d'analyser - séquence que nous tenons pour révélatrice du style d'Arcand - , c'est un rejet de la structure fictionnelle américaine, un refus de mettre le doigt dans l'engrenage de la machine hollywoodienne qui féconde ses stars à même l'attelage bien rodé du champ/contrechamp. En conviant le spectateur à observer le déroulement de l'action au lieu de l'entraîner à s'absorber dans l'écran, Arcand se pose comme un cinéaste brechtien. Il importe de noter en passant que, si le «brechtisme» cinématographique peut être considéré comme la marque (ne disons pas de commerce car elle est, en soi, bien peu commerciale) du cinéma québécois¹, c'est Denys Arcand qui la monnaie avec le plus de maîtrise et de finesse, jusqu'à la rendre populaire.

Cette distance d'Arcand par rapport à sa perception dualiste du monde, cette hauteur de vue où se loge son humour, sinon son objectivité, et qui lui fait regarder la ville de Montréal du haut de la montagne, dans son *Jésus*, bref, cette distance hautaine qui devient presque le contrepoint ou le contrechamp (son contrechamp à lui) du champ qu'il veut nous donner à observer, on la retrouve dans tous ses films. Dans *Québec, Duplessis et après*, à quelques reprises, il abandonnera son donné factuel, à savoir les chicaneries continues et terre-à-terre des politicards québécois, pour aller filmer la chorale de l'église de son village de Deschambault (chorale dont il fait lui-même partie); il y fera son plein de *Sanctus* et



d'*Agnus Dei* pour ensuite les déverser à pleine voix off et dérisoires sur les palabres politiciennes tout en bas. Dans *le Confort et l'Indifférence*, il pousse la distanciation jusqu'au sarcasme : l'acteur Jean-Pierre Ronfard, drapé dans une toge d'apparat, un sourire machiavélique sur les lèvres, confortablement installé dans la grande suite du dernier étage de l'Hôtel Méridien de Montréal, laisse tomber sur le pauvre petit peuple québécois en mal du oui et du non les textes lumineux et définitifs du Prince. Dans *Réjeanne Padovani* (le film charnière, me semble-t-il, du réalisateur), l'acteur René Caron joue le rôle du maire d'une ville quelconque dans une histoire de pots-de-vin. Cependant, Arcand évite de laisser son personnage s'engluer dans son rôle à la manière hollywoodienne, il s'arrange pour qu'il renvoie constamment au maire réel de Montréal, Jean Drapeau, en même temps (et là Arcand se fait socialiste) qu'à l'idée générale de mairie dans une grande ville moderne dominée par les intérêts financiers. Une séquence, en particulier, est révélatrice de la hauteur de vue d'Arcand : le maire se retrouve dans le bateau-lupanar de l'homme d'affaires Padovani, la caméra le cadre entre

deux jeunes prostituées et le proxénète qui l'a entraîné à bord, dans un plan d'ensemble objectif et pourtant cruellement condamatoire, qui dépasse la petite histoire du film. Dans *Gina*, Arcand joue systématiquement (jusqu'à verser dans l'exercice de style) de la distanciation; sans doute cherche-t-il, entre autres choses, à «dévoyeriser» le spectateur. À un moment donné du film, nous sautons brusquement de la danse lascive de la strip-teaseuse Gina (Céline Lomez) dans le bar du motel, à un écran noir et blanc de télévision où une jeune ouvrière du textile (Frédérique Collin) raconte l'exploitation dont elle est victime. Arcand, ici encore et plus manifestement que dans ses films antérieurs, prend doublement ses distances par rapport à la trame linéaire de sa fiction ponctuelle : il grève la prostitution (le strip-tease de Gina) d'un coefficient d'aliénation de classe et, en même temps, il se paye le luxe d'offrir au public un morceau de son film, *On est au coton*, enchaîné depuis cinq ans par la censure fédérale.

Mais c'est dans ses deux derniers films, son *Jésus* surtout, qu'Arcand révèle sa maîtrise et son élégance dans le jeu royal de la distanciation. Le majestueux travelling avant (parmi les plus longs de l'histoire du cinéma) qui ouvre *le Déclin de l'empire américain* donne au film à la fois son style et son

sens. En effet, *le Déclin* est, d'un bout à l'autre, un travelling, un voyage, un regard, le regard du réalisateur qui plane sur son propos sans jamais s'y laisser prendre, et qui, à sa suite, entraîne les protagonistes à parler sans que ça n'y paraisse, à ironiser sur leur histoire, à sans cesse déprendre leur dialogue de leur personnage. Quant à son *Jésus de Montréal*, il devient clair, quand on y regarde à deux fois (et vous pourrez le faire très bientôt sur votre appareil vidéo) que jamais Arcand ne s'est autant distancé. Comme s'il s'était senti le droit, après le succès du *Déclin*, de se donner toutes les chances d'intervenir, personnellement, intellectuellement, culturellement, à tous les niveaux et à toutes les séquences de son film., jusqu'à se payer ce plaisir de faire jouer le monologue d'Hamlet au beau milieu de la onzième station de la passion du Christ, ou d'apparaître en chair et en os dans son propre film pour libérer son personnage principal et faire redémarrer l'histoire.

1. Cf. *The French-Canadian Cinema : a hyphen between documentary and fiction*, «key note address» que j'ai prononcé au symposium sur le cinéma québécois, à Michigan State University, East Lansing, 7 et 8 avril 1989. Les actes du symposium seront publiés à l'hiver 1990.