

Denys Arcand
Descente aux enfers

Réal La Rochelle

Volume 14, Number 1, Winter–Spring 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33814ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1995). Denys Arcand : descente aux enfers. *Ciné-Bulles*, 14(1), 19–21.

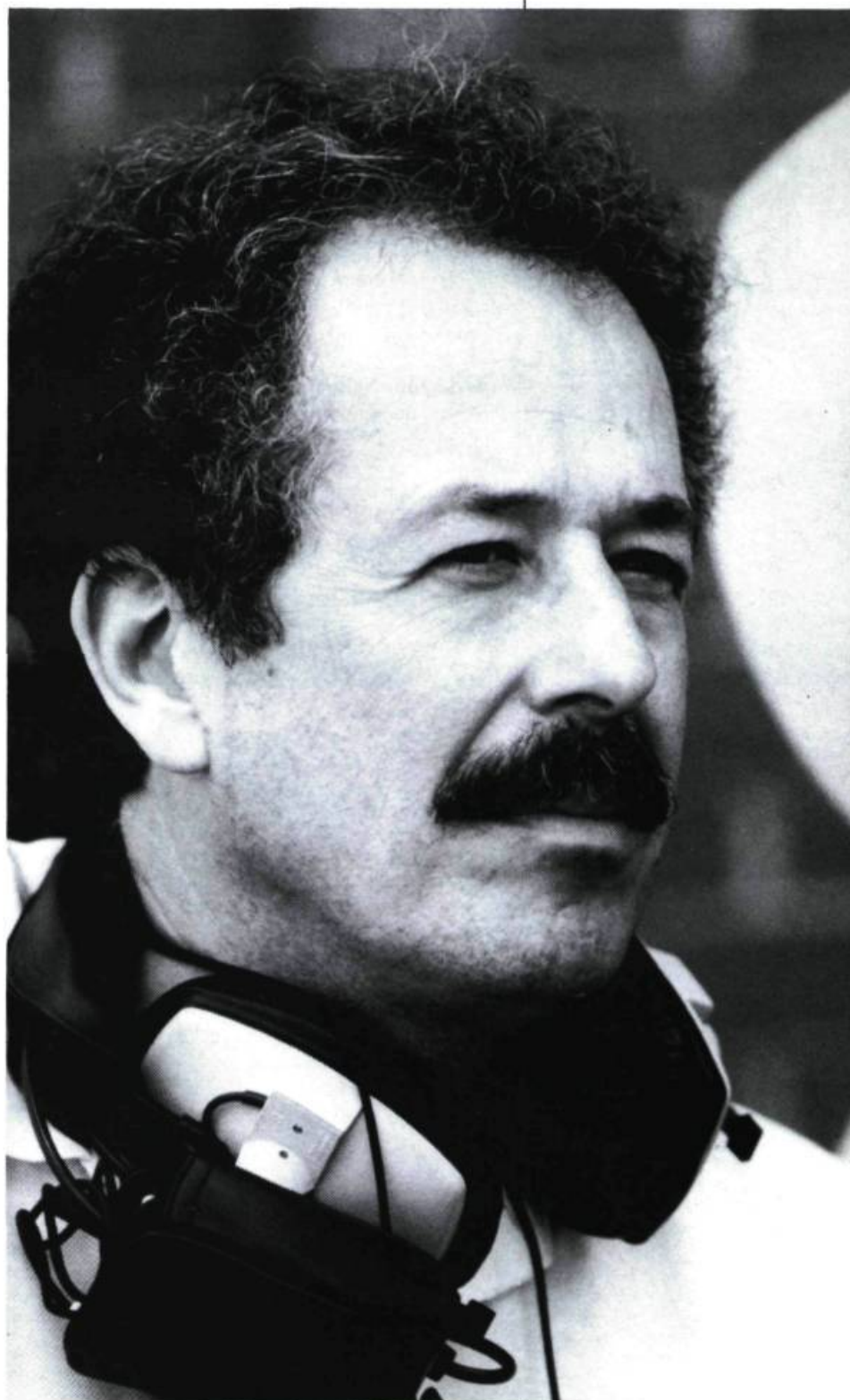
Descente aux enfers

par Réal La Rochelle

Lan dernier, le dernier long métrage de Denys Arcand *De l'amour et des restes humains* a plongé les cinéphiles dans l'embarras, «un film dans lequel ils ne se reconnaissent pas». *Le Nitrato* par exemple, nouveau mensuel de la jeune critique, après avoir rappelé qu'au Canada anglais aussi, «l'accueil a été carrément catastrophique», conclut: «Les amoureux du *Déclin* et de *Jésus* n'ont à peu près rien reconnu de l'auteur Arcand dans ses *Restes* (numéro 20, juillet 1994). Ou, pour le dire dans une langue critique plus pointue: «Où est donc passée l'ire arcandienne?» (*Spirale*, été 1994).

Une fois encore, s'accomplit pour Denys Arcand — considéré comme le plus grand cinéaste québécois, en même temps que réalisateur de pointe à l'échelle internationale — une de ces descentes aux Enfers dont sa longue carrière de trente années est ponctuée, dans un étrange et cyclique recommencement. La relation entre ses films et l'intelligentsia québécoise baigne en effet dans une sorte de mouvement passion/déprime, arrimé au fond culturel de moralisme catholique romain, exprimé par la formule de naïgère: *Post Coïtum, homines triste*. Après l'orgasme, la tristesse.

Premières déconfitures au début des années 70: *On est au coton* est égratigné par la critique maoïste; quant à *Québec: Duplessis et après...*, les tenants de l'effervescence nationaliste ne pardonnèrent pas à Arcand d'avoir montré René Lévesque comme une copie conforme du régime cléric-conservateur de Duplessis, ainsi que de tous les partis politiques de l'histoire moderne du Québec. Échec ensuite pour *Gina* en 1975, avant qu'on ne redécouvre les mérites de ce film une décennie plus tard comme méditation tragique sur la fin du cinéma québécois. *Le Confort et l'indifférence* (1981) secoua à nouveau la ferveur nationaliste de la jeunesse québécoise et plongea à nouveau cette dernière dans l'amertume. Au moment d'entreprendre *le Déclin de l'empire américain*, Arcand se demandait s'il avait un avenir dans le cinéma.



Denys Arcand (Photo: Takashi Seida)

Perspective: Denis Arcand



Réjeanne Padovani



Marcel Sabourin dans *la Maudite Galette* (Photo: Collection Cinémathèque québécoise)

Ces douloureux revers, comme «la mer toujours recommencée», reposent sur un malentendu, une méconnaissance de ce qu'est le discours filmique d'Arcand. Il est basé pour l'essentiel sur la matrice de la tragédie des humanités gréco-latines, réactivée durant le siècle du Roi-Soleil en France dans la forme de la *tragédie lyrique*. Cet usage d'une forme aussi ancienne pour traiter de sujets contemporains est assez déroutant, et difficile (dangereux comme au théâtre de monter *la Passion du Christ*), puisque le modèle de la dramaturgie filmique est généralement celui du (mélo)drame du XIX^e siècle. Peu de cinéastes modernes l'utilisent, mis à part Pasolini et Arcand. Dans cette optique, les sujets et l'écriture d'Arcand exécutent des *descentes aux Enfers*, des avancées lucides et lyriques vers la mort certaine, incontournable, et qui s'expriment idéalement dans les phrasés gluckiens de Réjeanne Padovani ou dans l'ouverture haendellienne du *Déclin de l'empire américain*.

La problématique est de reconnaître dans les films d'Arcand cette matrice de la tragédie archaïque. Les triomphes du *Déclin de l'empire américain* et de *Jésus de Montréal*, paradoxalement, ne reposent pas sur cette reconnaissance, mais sur les contingences de brillants discours sur la sexualité et la religion. *De l'amour et des restes humains* est aussi de l'ordre de la tragédie lyrique — en mode *hard-rock* — et ce qu'on appelle sa froideur n'est que le hiératisme propre à ce mode d'expression opératique. Ce dernier film est aussi profondément du Arcand que les deux précédents. Ils forment ensemble une grande «trilogie de Montréal», avec en arrière-plan cette idée de l'historique tragédie de la fondation de Ville-Marie que le cinéaste avait déjà montrée, en forme d'embryon, dans *les Montréalistes* (1965). Ce court métrage est en quelque sorte le prélude à son triptyque actuel de portraits socioculturels: le groupe des universitaires dans *le Déclin de l'empire américain*, la génération intermédiaire des jeunes du théâtre et des médias dans *Jésus de Montréal*, enfin la jeune génération actuelle hédoniste, privée du discours contrairement aux deux autres (scénario de Brad Fraser). Déjà au début des années 70, *la Maudite Galette* et Réjeanne Padovani font partie de la même matrice de la tragédie de Montréal (du Québec par extension). Cette fois, c'est dans le décor mafieux de la Révolution tranquille politico-économique que se situent ces sujets. La petite pègre inculte et stupide de *la Maudite Galette*, qui s'élimine dans une boucherie aveugle et sottise, forme les Atrides du lumpenproletariat; la mafia de la bourgeoisie dans Réjeanne Padovani, de son côté, fait ses dîners fins

Perspective: Denys Arcand

et ses opéras feutrés dans l'antichambre de la politique, des affaires et du meurtre. **Réjeanne Padovani**, il ne faut pas l'oublier, est un sujet qui fut inspiré à Arcand par la lecture de Suétone, et son titre de travail était *la Mort de Lucie Patriarca*. Ici, la décadence de l'empire romain sert de toile de fond à cette tragédie montréalaise aux portes d'un empire américain en décrépitude. Le *Fatum* de Réjeanne Padovani, c'est de quitter sa retraite dorée aux États-Unis et de revenir à Montréal où elle se sait condamnée à mort.

La description tragique du monde politique québécois par Arcand se fait presque toujours par le biais de l'ironie glacée, voire de la farce macabre. C'est ainsi qu'il en avait fait un portrait caricatural dans **Québec: Duplessis et après...**, qui se prolonge dans **le Confort et l'indifférence**, tout autant que le sketch *Vue d'ailleurs de Montréal vu par... six variations sur un thème* (1991). Dans **le Confort et l'indifférence** qui est moins un documentaire/reportage qu'un essai en forme de collage audiovisuel qui rappelle parfois les opéras modernes aigre-doux de Chostakovitch ou de Kurt Weill, Arcand, par l'intermédiaire du personnage de Machiavel en *deus-ex-machina* du cynisme politique, montre la victoire du fédéralisme canadien sur le référendum souverainiste québécois de René Lévesque. Le fort triomphe du faible, le lion britannico-canadien du mouton québécois, le tout perpétuant, une fois de plus, la vague de fond de la tragédie de la conquête militaire, au XVIII^e siècle, du Canada français par l'empire de Grande-Bretagne. La chose politique est perpétuellement bien petite, au Québec/Canada, monocorde et auto-

gratifiante, et se renouvelle dans une sorte de fécondité résignée.

Quand cette politique se déroule dans l'espace diplomatique à l'étranger, dans **Vue d'ailleurs** (scénario de Paule Baillargeon), cela donne la comédie loufoque, amère des théâtres de républiques de bananes avec, en arrière-plan, une bombe montréalaise du Front de Libération du Québec réduite au rang d'un effet sonore accompagnant un orgasme extasié.

Dans ce contexte, le **Volleyball** de 1966, commande exécutée à l'Office national du film, n'apparaît-il pas hors de propos? Non, si on considère le goût toujours réaffirmé d'Arcand pour le sport. Pas d'ambiguïté dans la joute sportive. On y perd, on y gagne. C'est net et tranché, et loin du flou socioculturel. Ce point de vue révèle une figure du politique et de la tragédie: détenir le pouvoir, le perdre; avoir les moyens militaires de ce pouvoir, ou son déguisement histrionique. Les séquences iconiques les plus violentes de **Volleyball** sont ponctuées de coups de fusil, à la manière des salves des mousquets qui traversent **Champlain et les Montréalistes**, comme les cliquetis et les musiques des parades militaires dans **le Confort et l'indifférence**.

La tragédie, n'est-ce pas d'être vaincu, assassiné par des meurtriers qui triomphent un instant, mais qui demain seront trucidés à leur tour, et ainsi de suite, dans la lente descente aux Enfers des civilisations humaines, absorbées l'une après l'autre par la bouche d'ombre? ■



Ruth Marshall et Joanne Vannicola dans *De l'amour et des restes humains*

Filmographie de Denys Arcand:

- 1959: *À l'est d'Eaton* (c.m. coréalisé avec Stéphane Venne)
- 1962: *Seul ou avec d'autres* (coréalisé avec Denis Héroux et Stéphane Venne)
- 1964: *Champlain* (c.m.)
- 1965: *les Montréalistes* (c.m.)
- 1965: *la Route de l'Ouest* (c.m.)
- 1965: *Montréal un jour d'été* (c.m.)
- 1966: *Volleyball* (c.m.)
- 1967: *Atlantic Parks/Parcs Atlantique* (c.m.)
- 1970: *On est au coton*
- 1971: *la Maudite Galette*
- 1972: *Québec: Duplessis et après...*
- 1973: *Réjeanne Padovani*
- 1975: *Gina*
- 1976: *la Lutte des travailleurs d'hôpitaux* (c.m.)
- 1981: *le Confort et l'indifférence*
- 1983: *Empire Inc.* (série: épisodes II, V et VI)
- 1984: *le Crime d'Ovide Plouffe*
- 1986: *le Déclin de l'empire américain*
- 1989: *Jésus de Montréal*
- 1991: *Vue d'ailleurs dans Montréal vu par... six variations sur un thème* (sketch)
- 1993: *Love and Human Remains*

Cet article a été rédigé pour le Festival international du film francophone de Namur dans le cadre de la rétrospective Denys Arcand où le cinéaste donnait «une leçon de cinéma» (débat public) sous l'égide de l'Association des réalisateurs et des producteurs de films à Bruxelles en octobre 1994.