

Denys Arcand L'âge de raison

Orian Dorais

Volume 38, Number 4, Fall 2020

Dossier Cinéastes préférés

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/94176ac>

[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

Dorais, O. (2020). Denys Arcand : l'âge de raison. *Ciné-Bulles*, 38(4), 26–29.



Denys Arcand sur le tournage du *Règne de la beauté* en 2013 — Photo: Jan Thijs

Denys Arcand

L'âge de raison

ORIAN DORAIS

Lors d'une classe de maître donnée par Sophie Deraspe dans le cadre des Rendez-vous Québec Cinéma 2020, la réalisatrice affirmait qu'elle aime le cinéma, car un film est « une œuvre d'art totale, qui rassemble le visuel, la musique, l'écriture », mais il contient aussi bien souvent « de la philosophie, de la psychologie, de l'histoire, même du sport... » Le septième art serait donc la forme d'expression ultime. Lorsque Deraspe énonçait la vision de son art, une constatation s'est imposée à moi : l'œuvre de Denys Arcand est une de celles qui correspond le mieux à cette idée que le film est à la fois le médium esthétique le plus complet et un véhicule privilégié pour les réflexions en sciences humaines. Et c'est ce qui fait d'Arcand mon cinéaste favori. Il est le réalisateur québécois qui a le mieux réussi à canaliser dans son œuvre toutes les possibilités créatrices et intellectuelles du septième art. Sur le plan des idées, l'œuvre d'Arcand n'a rien à envier à celles de grands écrivains comme Hubert Aquin ou Pierre Vadeboncoeur, mais cette richesse érudite ne diminue en rien l'émotion qui habite ses longs métrages. Arcand y atteint un équilibre entre le cérébral et la création artistique pure. On pourrait faire le même constat du cinéma de Lars von Trier, un cinéaste que j'affectionne tout autant.

J'ai toujours apprécié du cinéma arcanien que chaque film me semble avoir été pensé comme un hommage à une discipline artistique. Cela s'observe dès son premier long métrage de fiction, le film noir **La Maudite Galette** (1972), qui se situe à mi-chemin entre le drame social et l'histoire sordide de bandits. Avec ses dialogues comiques à la Michel Tremblay — qui captent toute la richesse et la vigueur du parler ouvrier canadien-français —, avec ses longs plans-séquences fixes qui laissent les acteurs improviser, nul besoin de chercher longtemps de quelle discipline le film s'inspire. C'est une pièce de théâtre ! Du théâtre de boulevard avec une intrigue reposant sur des éléments criminels et un enchevêtrement de situations mélodramatiques qui finissent par causer la perte des personnages. **La Maudite Galette** se situe dans la lignée du boulevard, un genre théâtral se déroulant dans le milieu populaire — comme les protagonistes du film — qui montre souvent

des histoires de gangsters et a pour but premier d'impressionner les spectateurs par tous les moyens (acrobaties, bagarres, farces grivoises). Arcand utilise ici la surenchère gore pour marquer l'esprit du public, puisque le film se transforme vite en cavale meurtrière où plusieurs personnages se disputent une somme d'argent.

Un autre film d'Arcand qui poursuit l'hommage au théâtre populaire : **Gina** (1975), qui relate également un récit criminel, soit la vengeance d'une danseuse nue contre une bande de motoneigistes agresseurs, avec moult fulgurances violentes et érotiques destinées à ébahir le spectateur. Il propose une scène de *striptease* de plusieurs minutes, une scène de viol collectif et une séquence finale où les violeurs sont massacrés, dont un au moyen d'une souffleuse à neige. Par ailleurs, ces deux films d'Arcand expriment une critique sociale dénonçant la pauvreté des Québécois, la misogynie, la criminalité rampante dans la province et la censure gouvernementale. Rusé, le cinéaste sait que ses dénonciations passeront plus facilement s'il y a du sexe et de l'hémoglobine, ce qu'il inclut dans son film avec un plaisir évident.

Bien entendu, il est impossible de parler de banditisme dans le cinéma arcanien sans mentionner **Réjeanne Padovani** (1973), que je considère l'égal québécois de **The Godfather** (Francis Ford Coppola, 1972). Le film débute chez le mafieux Vincent Padovani, qui reçoit son avocat, le maire de Montréal, un ministre provincial et son conseiller politique, tous accompagnés de leurs épouses, pour inaugurer un nouveau tronçon d'autoroute construit par les entreprises Padovani. Les choses se corsent lors du retour de l'ex-femme du caïd, qui donne son titre au film. Le long métrage est un portrait au vitriol de l'influence du crime organisé dans la sphère politique québécoise, révélant l'ampleur de la corruption gouvernementale et le contrôle de l'information pratiqué par les décideurs. **Réjeanne Padovani** rend bien entendu hommage à un art, cette fois la peinture. D'abord, la demeure du mafieux Padovani prend l'allure d'une galerie d'art, tant sa décoration contient de splendides tableaux d'art moderne. La direction

artistique du film inclut plusieurs toiles automatistes, accrochées sur d'amples tapisseries de velours noir, ce qui confère à l'image une grande richesse. Les codes de la peinture se retrouvent aussi dans la magnifique direction photo d'Alain Dostie, qui s'accorde parfaitement avec les décors de velours et qui baigne tout le film dans un doux clair-obscur digne des peintres du Siècle d'or. En fait, **Réjeanne Padovani** m'apparaît comme un défilement de tableaux rubéniens montrant une cour d'aristocrates modernes au sommet de leur puissance et de leur élégance, dans la logique de l'art classique qui a longtemps eu pour but de magnifier la classe dirigeante. Par ailleurs, l'influence du théâtre est encore forte dans ce film, un huis clos tourné au moyen de plans statiques.

Le réalisateur fera un autre film dans lequel les environnements reflètent la personnalité des personnages. Il s'agit du **Règne de la beauté** (2013). Les décors, signés par l'architecte Pierre Thibault, correspondent au regard qu'Arcand porte sur la génération Y. Les protagonistes du film— tous beaux — vivent des existences d'esthètes qui reposent uniquement sur la sexualité et les apparences. Leurs maisons, des constructions minimalistes, vides et aérées par l'omniprésence de baies vitrées, sont une incarnation du mode de vie et de la pensée de leurs propriétaires. **Le Règne de la beauté**, injustement vu comme un film dénué de propos, est pour moi une œuvre méditative, un hommage à l'architecture, qui laisse le cadre visuel exprimer la lecture du cinéaste de la réalité contemporaine.

Dans le cas du **Déclin de l'empire américain** (1986) et des **Invasions barbares** (2003), Arcand rend hommage à la littérature. Les discussions entre les personnages d'universitaires sont truffées de références à des auteurs aussi divers que Claude Lévi-Strauss, Edward Gibbon, Alexandre Soljenitsyne, Sophocle et Aristophane. Dans le premier, Arcand propose en fait la version cinématographique d'un essai littéraire, ce qui est audacieux, si l'on considère que comparativement à la poésie ou au roman, l'essai est un genre assez peu revisité par le cinéma de fiction. Une bonne partie du film est ainsi composée de

personnages échangeant des théories sur leur époque et sur les relations hommes femmes. Arcand peaufine ici son talent inégalé, au Québec, pour l'écriture des dialogues, faisant de ce film, qui aurait très bien pu tourner à l'exercice de style stérile, une œuvre passionnante et rythmée par la simple force de ses dialogues. Notons par ailleurs que cet amour de la parole se retrouve dans le documentaire **Le Confort et l'Indifférence** (1981) dans l'apparition de Jean-Pierre Ronfard qui récite, avec une élégance consommée, des passages de l'œuvre du philosophe Nicolas Machiavel.

Le côté littéraire du cinéma d'Arcand ne se situe pas seulement dans ses références, mais aussi dans le soin apporté à la langue parlée, à la qualité de l'expression. **Le Déclin de l'empire américain** est un film qui dépend presque uniquement des qualités oratoires de ses personnages et, en cela, il fonctionne. Les comédiens parviennent à incarner la dimension littéraire du scénario à la perfection, avec un naturel, une énergie et une euphorie rarement atteints dans le cinéma québécois. **Les Invasions barbares** poursuit dans la même ligne esthétique de références littéraires et de théories intellectuelles sur l'époque, mais se teinte de considérations philosophiques plus sombres sur la fin de vie, les angoisses du nouveau millénaire et l'état de la société québécoise. Chose certaine, avec ce diptyque, Arcand est à son meilleur dans la monstration de sa compréhension profonde des travers, des solitudes, des paradoxes et des désillusions qui marquent son époque.

Mais par-dessus tout, l'art qui traverse tout l'œuvre arcanien est la musique. Le cinéaste porte une attention particulière au rapport entre la mélodie et l'image. Déjà, dans son court documentaire **Volleyball** (1966), il utilise une musique électronique produite par des synthétiseurs pour rythmer un match olympique entre les Russes et les Américains. Les mouvements des athlètes semblent produire le son. Plus tard, dans **Réjeanne Padovani**, Arcand fait intervenir un air d'opéra de Gluck, d'abord chanté par une invitée de Padovani, puis repris avec une beauté lancinante, lorsque le mafieux parcourt en

limousine l'autoroute qu'il a construite, en surplomb d'un quartier défavorisé de Montréal (le Faubourg à m'lasse) qui a été rasé pour faire place au projet. Le chant renforce la dimension tragique de l'événement. La musique est aussi emblématique dans **Gina**, où les riffs agressifs de guitare électrique soulignent le côté inhospitalier du bar de motoneigistes où se trouve la danseuse. Enfin, **Le Déclin de l'empire américain** débute sur un plan-séquence dans les couloirs de l'Université de Montréal, au son d'une musique de Haendel arrangée par



Denys Arcand (au centre) en compagnie de Bernard Landry lors du tournage du **Confort et l'Indifférence**



Réjeanne Padovani

François Dompierre, l'une des scènes d'ouverture qui m'ont le plus marqué dans ma jeune cinéphilie. Scène reprise dans **Les Invasions barbares**, cette fois dans les couloirs d'un hôpital, où la musique est entrecoupée par les plaintes des malades, témoignant de l'assombrissement de la trame narrative.

Parlant d'assombrissement, beaucoup d'encre a coulé sur la prétendue rupture dans l'œuvre d'Arcand au moment du **Confort et l'Indifférence**, où il serait passé de l'idéalisme au pessimisme. À mon sens, le cinéaste a toujours eu la même posture intellectuelle : celle de l'historien, qui, conscient du passé, ne peut être que pessimiste par rapport à l'avenir, et qui y va d'observations acerbes, mais justes, pour nous obliger à nous remettre en question. Dès **Québec: Duplessis et après...** (1972), chronique politique fascinante qui suit plusieurs acteurs de l'élection provinciale de 1970, Arcand fait un parallèle entre cette élection et celle de 1935, qui a porté Maurice Duplessis au pouvoir une première fois. Dans les deux cas, un parti libéral ultracorrompu et élitiste est défié par un jeune parti nationaliste et progressiste, car, comme le rappelle ironiquement Arcand à travers des passages du *Petit catéchisme de l'électeur* — pamphlet politique de Duplessis —, l'Union nationale de 1935 était en fait très moderne... avant de s'habituer au pouvoir et de reproduire tout ce qu'elle dénonçait. Le documentaire fait un parallèle entre l'UN et le tout jeune Parti québécois de 1970, insinuant que rien ne change et que le PQ est destiné à refaire les erreurs de son prédécesseur. Arcand constate que les problèmes dénoncés en 1935 sont exactement les mêmes qu'en 1970, ce qui témoigne de l'immobilisme québécois et de l'échec de la Révolution tranquille.

Le pessimisme domine également dans **On est au coton** (tourné en 1970, diffusé pour la première fois en 1976 dans une version tronquée... et dans son intégralité en 2004 seulement), où les dénonciations marxistes de la condition ouvrière au Québec s'accompagnent de constats beaucoup plus pragmatiques voulant qu'il « n'y aura pas de grande révolution prolétaire dans la province ». En fait, le film inclut des passages assez déprimants sur l'aliénation inconsciente des travailleurs, comme dans cette scène où une employée confie naïvement qu'elle ne veut pas plus que son salaire de misère, puisque cela l'angoisserait d'avoir trop d'argent à dépenser. Pour ce qui est du **Confort et l'Indifférence**, il prend la forme d'une chronique politique qui suit la campagne référendaire de 1980,



Le Règne de la beauté

mais la narration cynique de Machiavel révèle que le gouvernement fédéral a toutes les clés du pouvoir en main pour tuer le projet souverainiste et se garantir la fidélité des sujets. Goguenard, Arcand montre aussi toutes les activités consuméristes et les divertissements insignifiants, du Salon de la roulotte à la Coupe Stanley à Montréal, qui meublent la vie des Québécois et les distraient des véritables enjeux de la campagne référendaire.

L'idéalisme n'est pas non plus l'apanage des fictions d'Arcand. Après tout, ses premiers films présentent un Québec pauvre comme une nation du tiers-monde et rongé par la corruption, où les mafeux couchent — littéralement — avec les politiciens et *vice versa*. **Le Déclin de l'empire américain** montre un Québec dont l'individualisme et l'embourgeoisement sont relatifs à la décadence de la civilisation impériale de l'époque, un Québec qui doit se contenter d'être une province frontalière de cette civilisation boitillante. **Les Invasions barbares** constitue une attaque en règle contre les ratés de la modernité québécoise développée depuis les années 1960 et dénonce le reniement des traditions, religieuses, notamment. Les attentats du 11 septembre 2001 y sont la preuve ultime que la civilisation occidentale bâtie autour des États-Unis est brisée, ce qui condamne notre petite province, incapable de prendre son sort en main, à l'archaïsme et à la perte. **L'Âge des ténèbres** (2007) confirme que la Belle Province, au XXI^e siècle, est en pleine régression, et que le travail bureaucratique aliénant incarne une nouvelle forme de servage tandis que la guerre en Irak est une version actuelle des Croisades. **Le Règne de la beauté**, quant à lui, montre des jeunes gens fortunés qui prennent des allures de nobles contemporains réfugiés dans leurs domaines ruraux. De façon assez amusante, le protagoniste de ce film, tel un seigneur du Moyen Âge, gagne le respect de ses pairs en construisant une abbaye. **La Chute de l'empire américain** (2018) pose le dernier clou du cercueil de la postmodernité en affirmant qu'au final, la seule valeur collective qui reste est la poursuite du profit.

Il est facile de se méprendre sur le pessimisme d'Arcand, mais force est de lui reconnaître une perspicacité dans sa lecture sociétale et une capacité à dénicher la beauté, même dans un monde chaotique. Et c'est justement ce qui fait de lui un grand artiste, du moins à mes yeux. 