

Du spirituel dans l'art

Gilles Marsolais

Denys Arcand
Number 44-45, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23143ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marsolais, G. (1989). Review of [Du spirituel dans l'art]. *24 images*, (44-45), 40-43.

DU SPIRITUEL DANS L'ART

CRITIQUE DE JÉSUS DE MONTRÉAL

par Gilles Marsolais

On a fait grand cas de ce film, comme si le sort du Québec allait dépendre de l'accueil qui lui serait réservé dans le cadre du Festival de Cannes. Il n'a finalement pas obtenu la distinction à laquelle il pouvait légitimement aspirer: ses chances étaient pourtant excellentes, dans la mesure où le cru de cette année était bon, sans être exceptionnel. À défaut de la Palme d'or, il a dû se contenter d'un prix du jury, considéré par les observateurs avertis comme un prix de consolation, peu susceptible de favoriser la carrière du film en Europe. Cette enflure médiatique s'explique par le fait que Denys Arcand est l'un des rares cinéastes québécois à avoir une envergure internationale. Son cinéma s'est imposé progressivement, d'abord auprès de la critique dans le cadre de divers festivals européens, puis récemment auprès du public depuis le coup fameux du *Déclin de l'empire américain*. Son nom est connu au même titre que ceux de Altman ou Wenders, même s'il ne s'est pas encore imposé «définitivement» comme eux, et ses films sont attendus.

Quoi qu'il en soit, cet épiphénomène médiatique n'a rien à voir avec la forme et le contenu même du film, et le danger est grand maintenant de proposer une lecture biaisée de l'œuvre, exagérément positive ou négative, en réaction à cet épiphénomène. D'idolâtrer, en se laissant docilement emporter par la vague ou, au contraire de dénigrer, sans retenue, en naviguant à contre-courant, comme mû par un désir inconscient de dégonfler cette enflure médiatique. Dans cette optique, à l'opposé d'une position iconoclaste, on peut se demander si l'attribution à ce film du Prix de l'OCIC, par un jury représentant les Églises chrétiennes, trahit une incompréhension du film, ou pire, une volonté opportuniste de naviguer «au plus près serré». Ou, au mieux, si elle est en accord avec le contenu profond de l'œuvre.

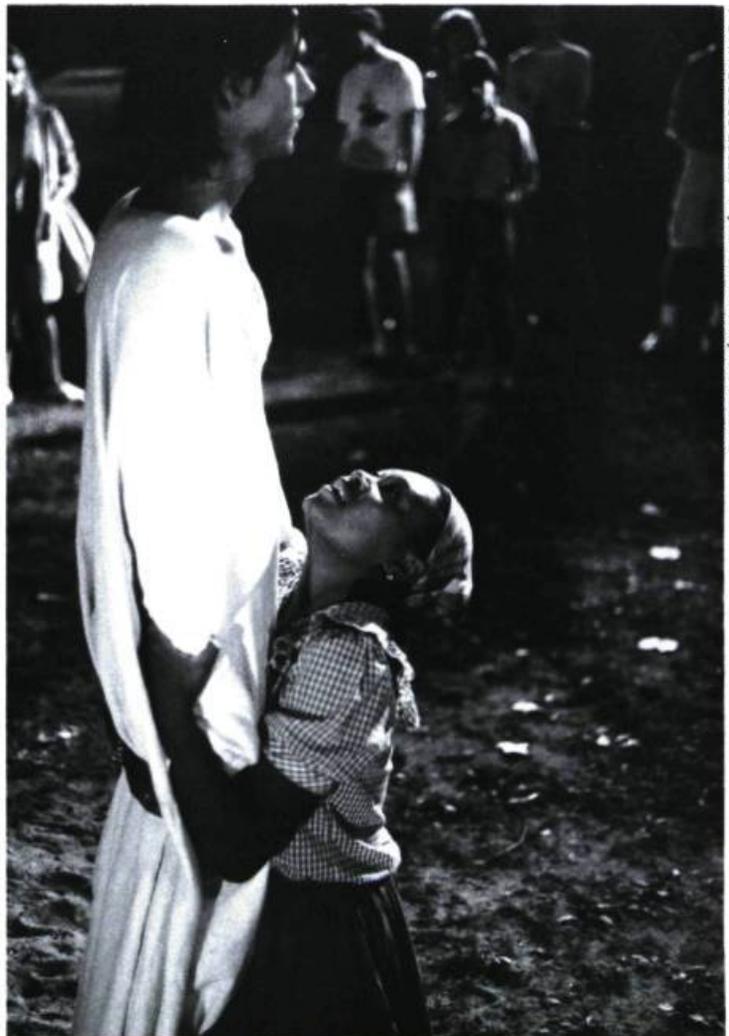
Voyons de quoi il en retourne, sous l'angle du récit, déterminant chez Arcand, ou à la lumière de la dimension formelle,

inhabituelle ici, pour déceler dans *Jésus de Montréal* les signes d'une évolution ou d'une régression possible, tout en situant le film dans l'œuvre de fiction de Denys Arcand.

LE RÉCIT

Arcand a la réputation d'être un bon scénariste qui cisèle à la perfection ses dialogues et offre un récit rigoureusement structuré, jamais banal, s'inspirant largement de la réalité tout en la transcendant. Cette réputation se trouve confirmée ici par le souci évident d'actualiser, au plan des dialogues, un débat vieux de deux mille ans, et par la structure même du récit qui articule et exploite avec virtuosité l'illustration de destins parallèles, actuel et passé, sans verser dans la lourdeur, si ce n'est à la toute fin où la volonté de «signifier» à tout prix, et d'une façon explicite, cède le pas au simple plaisir du cinéma.

Ce n'est qu'en l'examinant de près,



Lothaire Bluteau et Rose-Andrée Michaud. «Ce n'est pas tant de la religion (évacuée, disparue, et dont il ne subsiste que son simulacre) qu'il est question ici, que de l'Art comme valeur de remplacement, comme valeur spirituelle.»

PHOTOS DE JÉSUS DE MONTRÉAL: PIERRE GROS D'AILLON

texte en main¹, qu'on se rend compte que le récit filmique, dans sa structure et son contenu, colle au plus près des quelque vingt-cinq phrases essentielles de Jésus reproduites par les Évangiles. Dans ses déclarations publiques, Arcand a souvent insisté d'ailleurs sur le fait que le message du Christ se résumait à ces quelque vingt-cinq phrases essentielles. En toute logique, le message verbal de Jésus tient donc ici, en tout et pour tout, en deux pages et demie sur les cent soixante pages du scénario. Le film tient cette gageure de respecter l'esprit des Évangiles, où Jésus est omniprésent tout en ne prononçant que quelques phrases.

Globalement, on retrouve dans *Jésus de Montréal* une structure binaire qui n'est pas sans rappeler celle de *Réjeanne Padovani*, opposant deux classes sociales et deux modes de vie, départageant l'entourage des politiciens et le menu fretin. Ici, cependant, le réseau d'oppositions se



Cédric Noël dans le double rôle du comédien Pascal Berger qui interprète le personnage de Smerdiakov (deuxième à droite) dans l'extrait de la pièce inspiré des *Frères Karamazov*. «Nouveau Christ parmi les hommes, l'acteur intègre ne propose rien de moins que le salut par l'Art, à travers sa recherche d'une morale, d'une éthique»



La tête du comédien qui interprétait Smerdiakov, se retrouve affichée sur les murs du métro pour une publicité de parfum pour hommes

déploie d'une façon plus subtile, moins dichotomique, comme si chacun de ses éléments coulait de source ou répondait à une nécessité.

Cette structure binaire, et le réseau d'oppositions qu'elle sous-tend, renvoie évidemment ici à la confrontation des valeurs, spirituelles et matérielles, véhiculées par les acteurs et par les «marchands du Temple» (les requins du showbiz) qui incidemment, de part et d'autre, vivent une situation «de classes»: les laissés-pour-compte et les profiteurs. Aussi, la figure emblématique du Christ fournit à Arcand l'occasion d'explorer d'une façon dialectique les rapports actuels du jeu et de la vie, de confronter des attitudes de soumission apparente et de domination au sein de la Cité, lieu de prédilection de l'exercice du Pouvoir, dans la mesure où tous les personnages jouent un rôle, sont en représentation.

Dans cette optique, il est évident que ce n'est pas tant de la religion (évacuée,

disparue, et dont il ne subsiste que son simulacre) qu'il est question ici, en définitive, que de *l'Art* comme valeur de remplacement, comme valeur spirituelle. La figure de Jésus sert de prétexte à ce brillant transfert opéré par un cinéaste parfaitement athée. La colère homérique de Daniel vise la corruption de l'art par certaines pratiques du showbiz, et Mireille, en quelque sorte la Marie-Madeleine des arts repentine (!), sera la seule du groupuscule à ne pas être récupérée, la seule à être «sauvée», en refusant la proposition de compromis de Cardinal (Yves Jacques), l'agent artistique, après la mort de Jésus.

Écrit par Arcand et librement inspiré des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, l'extrait de la pièce qui figure en pré-générique évoque, par analogie, les rapports entre la foi et l'art (le théâtre), à travers le débat qui tenaille le personnage de Smerdiakov en termes d'absolu. Tel saint Jean-Baptiste annonciateur de la venue du

Christ («Lui, c'est un bon comédien», dirait-il de Daniel), le mauvais acteur qui incarne ce personnage en arrivera d'ailleurs à perdre sa tête, que l'on retrouvera à la fin du récit symboliquement placardée sur les murs du métro. Le film questionne donc autant la place et le rôle de l'acteur, et partant la place et le rôle de l'art dans notre société qu'il semble remettre en perspective la figure mythique du Christ. Nouveau Christ parmi les hommes, l'acteur intègre ne propose rien de moins que le salut par l'Art, à travers sa recherche d'une morale, d'une éthique, à une époque placée sous le signe de la confusion des valeurs. Pureté suicidaire qui fait écho au suicide initial de Smerdiakov.

Par ailleurs, qu'en est-il des «découvertes» sur la vie du Christ que ferait Daniel au cours de sa recherche? Ont-elles autant de poids d'un point de vue historique que les théories fumeuses avancées malicieusement par les personnages du *Déclin de l'empire américain*? Doit-on prendre pour du «cash» les leçons d'histoire d'Arcand dans ses films de fiction? Le documentariste qui sommeille en lui se nourrit certes de la réalité et de l'Histoire, mais souvent comme pour mieux en jouer lors de l'intégration de certains de leurs éléments au récit. Sous sa plume, le faux peut devenir aussi vraisemblable que le vrai peut paraître faux, énorme. Ici, les «découvertes» ne cultivent pas le faux (toutes les interprétations sont possibles), et elles semblent faire le point sur l'état d'avancement de la christologie, tout en permettant à Denys Arcand de ne pas faire de... faux pas. Sous ce couvert, Arcand en profite pour remettre en question une série de mythes religieux: la virginité de Marie et son immaculée conception, la nature (divine ou humaine?) et l'identité véritable (juif ou romain?) du géniteur de Jésus, voire le statut social et politique de cette trilogie on ne peut plus humaine, les prophéties (identifiées ici à des hallucinations dues à un traumatisme rachidien!), et même la résurrection du Christ. Aussi, il en profite pour rectifier la position de

Jésus en croix. C'est beaucoup pour un seul film... de fiction!

Par ailleurs, le rapport à l'Histoire chez Arcand est en fait un prétexte pour nous parler d'aujourd'hui et de notre société. Son récit est structuré de telle sorte que les rapprochements qu'il établit entre Daniel et Jésus semblent couler de source, comme aller de soi, alors que les analogies surgissent, nombreuses au détour de chaque séquence.

LA DIMENSION FORMELLE

Comme la plupart des cinéastes québécois formés à l'école du documentaire, Arcand a mis du temps à se dépêtrer de ses habitudes en abordant le cinéma de fiction. Revoyez *La maudite galette* et *Réjeanne Padovani* qui tirent habilement profit de ce malaise, au plan formel, en se jouant des règles établies, en panavision ou autrement, en se fichant pas mal que l'image soit à peu près vide. Progressivement, Arcand a appris à meubler, à remplir l'écran, de mieux en mieux, de *Gina* au *Déclin*. Mais, même là, il s'est trouvé des critiques pour boudier le statisme de la mise en scène et des mouvements de caméra de ce dernier film. D'une certaine façon, si Arcand n'a pas renié le documentariste qui sommeille en lui (ce film procède à l'évidence d'une recherche fort bien documentée), *Jésus de Montréal* fournit la preuve qu'il est sur la voie de la libération, qu'il est tout simplement en train d'apprendre à faire de la «vraie» fiction, du «vrai cinéma», au sens où trop de gens l'entendent, qu'il apprend à gérer, encore timidement, une armée de figurants et à exploiter la profondeur de champ.

Cette affirmation est évidemment relative. Certes, il y a progrès: la présentation initiale des enjeux dramatiques et des divers personnages en de courtes apparitions, comme dans les Évangiles, est efficace et le film est truffé de plusieurs séquences de fort belle venue, comme celle de la résurrection supposée du Christ. Cependant, d'autres passages sont moins heureux, comme la séquence de la tentation de Satan, au cours de laquelle Cardinal, l'agent artistique, tente de corrompre Daniel en lui faisant miroiter la possibilité de passer dans l'autre classe sociale, dans le camp de ceux qui dominent la Cité: la caméra bouge, mais sans nécessité autre que de créer du mouvement en suivant le déplacement des per-



Les chroniqueurs de spectacles Roméo Miroir (Jean-Louis Millette) et Régine Maloin (Véronique LeFlaguais) assistent au spectacle du *Chemin de la Croix*.

sonnages qui arrivent de nulle part et qui ne vont nulle part. Ailleurs, la séquence de la bataille rangée sur le Golgotha, menée par un lutteur-amateur de théâtre tout aussi improbable, renvoie à une série de clins d'œil où la subtilité cède le pas. Enfin, dans sa finale, assez lourde par sa volonté de signifier à tout prix, Arcand force la note dans le parallèle qu'il établit entre Daniel et Jésus, et le film plonge vertigineusement dans les clichés qu'il avait su éviter jusque-là: la «résurrection» et le délire de Daniel dans le métro, médicalement possible mais filmé platement, l'hôpital juif, le don d'organes, renvoyant à l'Eucharistie, et surtout la guérison des bénéficiaires. Un mélange de problèmes de scénarisation et de mise en scène, de fausses/bonnes idées mal développées.

UNE RESPONSABILITÉ PARADOXALE

Ici, en relation avec cette finale, il faut revenir sur la séquence initiale, paradoxale, au niveau même de son contenu explicite. Cette séquence oppose Ivan et Smerdiakov, se renvoyant la *responsabilité* de la mort du père d'Ivan. Mort «commandée» indirectement par Ivan, par ses idées («Il faut détruire l'idée de Dieu dans l'esprit de l'homme. Alors seulement, chacun saura qu'il est mortel, sans aucun espoir de



Deux illuminés interprétés par Marcel Sabourin et Paule Baillargeon

résurrection...), mais exécutée par Smerdiakov («C'est moi qui ai frappé, mais c'est vous qui êtes l'assassin!»). En quittant Smerdiakov, Ivan prend la liasse de billets de banque, retirée des Saints Évangiles, afin de les produire en preuve au tribunal le lendemain. Cette notion de responsabilité est évidemment au cœur de la christologie. Incidemment, peu de temps après la projection du film de Denys Arcand à Cannes, la télévision française a diffusé l'émis-



«Le clergé en prend pour son rhume». Ci-dessus, le curé Leclerc (Gilles Pelletier) surpris en sortant de la chambre de Constance

sion «L'Affaire de Jésus» qui s'emploie à débusquer les responsables *judiciaires* de la mort de Jésus, probablement les Romains, pense-t-on, puisque le Sanhédrin (la Cour Suprême) était dans l'impossibilité de siéger à la veille des fêtes pascuales, ce qui dégagerait la responsabilité des juifs dans la mort de Jésus, lesquels se seraient contentés de l'arrêter ou de le faire arrêter. Débat sybillin s'il en est, vu les récits contradictoires des Évangélistes sur l'événement et compte tenu que les marionnettes dévoilent rarement les manœuvres de ceux qui les manipulent. Autrement dit, la responsabilité profonde, intrinsèque, ne saurait être réduite à la matérialité du procès. Arcand illustre bien ce paradoxe dans

la courte séquence initiale de son film et il s'en tire, sur le mode de la dérision, en faisant en sorte que Jésus se tue lui-même, d'une certaine façon, en s'assommant avec sa croix.

Néanmoins, Arcand lève le voile, et d'une façon cinématographique, sur la position déterminante de Ponce Pilate, en tant que préfet de Judée, pour les sentences capitales, et le rôle qu'il aurait joué à cette occasion, proposant ainsi une nouvelle lecture du procès et de l'Histoire: la transition de la première séance de lecture de la pièce à sa première représentation se fait, abruptement, et d'une façon significative, sur la figure même de Ponce Pilate. Cette séquence est d'ailleurs d'une impor-

tance capitale: jugeant Jésus «inoffensif», et le sachant juif, Ponce Pilate le livre néanmoins aux soldats (de la légion romaine), à la demande d'un grand prêtre juif (Martin/Rémy Girard) qui estime qu'il «menace l'ordre établi et qu'il a passé sa vie à dire du mal des prêtres».

Par contre, ce débat sur la responsabilité judiciaire soulève une question intéressante, éminemment politique: qui avait intérêt à condamner, ou à faire condamner Jésus? Les témoignages concordent: Jésus était préoccupé par le destin d'Israël, ses idées et sa pratique heurtaient de front la plupart des juifs appartenant à de nombreuses sectes: les conservateurs saducéens qui s'en tenaient à la loi écrite; les pharisiens qui, tout en étant ouverts aux traditions orales, s'en tenaient à la lettre plutôt qu'à l'esprit de la loi, et que les Évangiles accusent d'hypocrisie; les zélotes, qui prônaient la lutte armée pour défendre la loi et l'indépendance nationale; etc. Pour leur part, les Romains ne voyaient en lui qu'un pauvre fou de plus, qu'un obscur prophète parmi tant d'autres. Dans *La dernière tentation du Christ*, Scorsese aborde, entre autres, cette dimension politique que les critiques n'ont pas vue ou n'ont pas voulu voir...

UN FILM LAÏQUE

En bref, nonobstant les réserves émises plus haut et d'autres qu'on pourrait formuler, *Jésus de Montréal* demeure probablement le meilleur film de fiction de Denys Arcand, par la qualité du scénario et des dialogues, par le «casting» et le jeu des acteurs en général, par sa mise en scène relativement délicate, dégagée de sa timidité, et bien sûr par son montage qui assure avec efficacité les délicates transitions entre les divers niveaux de la représentation. Au total, une virtuosité qui a rallié de nombreux critiques. Son ambiguïté, qui lui vaut la sympathie de groupes antagonistes, n'en fait pas pour autant un film «catholique», loin de là, même si le message évangélique y est explicite (l'amour désintéressé, le don de soi, etc.): l'Église y est vidée de sa substance et le clergé en prend pour son rhume. Par contre, le message implicite du film, lui, est laïque, concernant la position de l'artiste et de l'Art dans la société. ●

1. Voir *Jésus de Montréal*, Boréal, 1989, 188 p., où les dialogues du film sont reproduits intégralement.