

## L'éloquence contre la forme

Michel Beauchamp

---

Denys Arcand  
Number 44-45, Fall 1989

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23150ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

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

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Beauchamp, M. (1989). L'éloquence contre la forme. *24 images*, (44-45), 64-65.

# L'ÉLOQUENCE CONTRE LA FORME

par Michel Beauchamp

Cinéma, histoire, communication, publicité, télévision. Où est Arcand? Existe-t-il un carrefour où se rencontrent l'art (le cinéma) et ces autres modes de pensée, d'analyse ou de décervelage? Arcand est-il un démiurge qui, d'autorité et de talent, soumet au cinéma les disciplines et les entreprises qui l'ont successivement formé puis fait vivre? Et si cela était, comment traite-t-il ces notions dont il jongle si habilement pour en soutirer le potentiel cinématographique? Puis encore, parlant d'auteur, existe-t-il un style Arcand? une forme, une image reconnaissables de son cinéma qui témoignent d'un réel enjeu esthétique? Voilà bien une enfilade de questions propres à soulever le doute et qui traduisent un malaise: celui de situer Arcand parmi le bataillon des grands cinéastes internationaux — ces créateurs de formes —, là où, d'après les échos en provenance de Cannes, on l'a rangé d'emblée.

Mais attention, sur Arcand il ne faut pas se tromper d'objet et l'accabler de fautes qu'il ne cherche pas à expier. Son cinéma forme indéniablement une œuvre qui recèle des paramètres, des obsessions et des thèmes, consacrant son tempérament d'auteur. Le plus gros du travail d'analyse effectué à son sujet est d'ailleurs centré sur ces aspects: on parle essentiellement du rapport à l'histoire — la petite et la grande —, de l'influence musicale et même de «structure opératique», de la peinture de la petite bourgeoisie, classe jusque-là absente dans le cinéma québécois. Et l'œuvre se prête à bien d'autres interprétations tant les pistes sont multiples et renvoient l'une à l'autre, selon les mécanismes d'un jeu intellectuel. Mais revenons au cinéma.

## AVANT ET APRÈS LE DÉCLIN...

Dans le politique et l'historique qui fondent le premier segment de ses films, les documentaires et les fictions antérieurs au *Déclin*, le réel est saisi à distance; dans l'œuvre transistent des repères culturels, idéologiques et esthétiques. N'a-t-on pas abondamment parlé de distanciation à propos de cette période, faisant d'Arcand le disciple idéal de Brecht? Cette grille rétro n'opérant plus, et ne s'appliquant pas davantage à ses deux derniers films, le cinéaste s'est transmué en ordonnateur des êtres. Il a évacué le social de son champ d'exercice pour s'attacher au sociologique, aux symptômes. Du coup, l'héritage du direct dont on trouvait partout la trace est consommé. Avec *Le déclin*, la saisie de l'époque n'est plus redevable du documentaire mais bien de la comédie de mœurs. On a peu parlé de cette coupure radicale et de son effet sur la forme de ses deux récents films, tournés à la fin des années 80 après un purgatoire de dix années pendant lesquelles Arcand filme à vif *Le confort et l'indifférence* puis se recycle dans la commande et la publicité. Le temps a passé, l'histoire a grondé, le cinéaste a changé. En termes de gains et de pertes, l'équilibre est sans doute le même, mais ne serait-ce qu'en regard du succès public éclatant qu'il a rencontré, il vaut de s'attarder à ce glissement dans son parcours.

À l'instar de ses contemporains, Arcand a perdu dans cette décennie la toile de fond où projeter les angoisses du monde, du Québec. Cela s'appelait un contexte politique, une répartition des clans sociaux. Épinglés sur cette toile les personnages

souffraient en communauté, tarés à souhait mais solidaires. Le procédé du parallélisme dont le cinéaste est féru — tant au chapitre du montage que du mode narratif — fonctionnait à plein régime selon une logique grégaire. Vigoureusement, Arcand déchire lui-même la toile qui sous-tend ses films en tournant *Le confort*. Il maintient toutefois son procédé et sa ferveur d'entomologiste mais désormais, il chasse ses victimes jusque dans leurs retranchements. Les maîtres et les valets de *Réjeanne Padovani* sont relayés par les hommes et les femmes du *Déclin*, les purs et les pharisiens de *Jésus*, figures immémoriales. C'est une revanche de la nature que le cinéaste a orchestrée, dans le sillage des années 80 où la surenchère du culturel masque la défaite de la culture. Surenchère dont *Jésus de Montréal* procède allègrement à la mise en abîme mais à laquelle il s'abreuve également, à grand renfort de références. Ce qui n'est pas la moindre perversité du cinéaste.

## FORME ET DISCOURS

Arcand, cinéaste articulé, garde les pieds rivés au sol et observe l'ampleur des dégâts. Son rapport à l'histoire est profondément modifié mais son goût du discours, de la thèse est préservé. Et comme toujours chez lui, ceux-ci précèdent la forme, l'engendrent. Avant *Le déclin*, la maîtrise dont il fait preuve, le choix délibéré d'une écriture cinématographique simplissime ont incarné un style, une sorte de dispositif invisible de l'image dédié au contenu. La réalité est exprimée par une forme sèche qui accueille les variations du discours; le souci de réalisme est transmis par l'image inédite que crée le cinéaste. Elle est crue, elle trouve sa consistance dans l'âpreté et fait consister la thèse. La mise en scène est à l'affût du récit, elle traque les mouvements des êtres englués dans leur tragédie.

Cette faculté de contemplation se dilue avec *Le déclin* où le récit, fortement incrusté dans le présent, adopte le principe de la course à relais. L'image devient une valeur d'échange, l'émotion est provoquée par l'alternance des scènes. La mise en scène est réduite à la plus simple expression du langage cinématographique, non plus dans une volonté de dépouillement mais aux fins de la démonstration. Ce système est encore figolé avec *Jésus*, où l'abondance des éléments narratifs exige une mécanique réglée au quart de tour. Ce qu'Arcand gagne en professionnalisme, il le perd en impact dramatique, en invention formelle. L'émotion ne provient plus d'une synthèse de l'image, du récit et de la mise en scène, elle est directement offerte au spectateur à la chute de chaque scène qui porte toujours en elle sa conclusion.

## L'IMAGE POUR INFORMER

Ce choix du cinéaste ravive la question de son rapport à l'histoire, rendue désormais à ses composantes sociologiques. Si le Québec reste au cœur de ses préoccupations, il semble avoir renoncé à en tracer l'histoire des formes, à énoncer celles de l'avenir. Avec le recul, son œuvre récente pourra témoigner du phénomène de l'insertion de l'art dans le réseau de la communication et donner au passage de précieuses indications sur les



comportements sociaux et culturels d'une période frileuse du Québec. Mais si l'on agrée à l'analyse de Deleuze qui soutient que l'art ne relève pas de la communication, pas plus qu'il ne doit contenir d'information, il faut se résigner à jouir du cinéma d'Arcand sans en attendre de trouble esthétique. D'autant qu'il se distingue de certains cinéastes québécois, naviguant comme lui dans le cinéma d'auteur versant populaire, par la nature de ses images qui ne trouvent pas facilement leur appartenance. Il résiste très bien à la vogue actuelle des images léchées, assorties d'émotions du même cru, sans qu'il soit plus facile de déterminer la provenance des siennes. Ni publicitaires ni recyclées, ni glacées ni mates, elles se succèdent au fur et à mesure que s'écoule le récit, renvoyant à l'argument du film, imparable, qui ne peut admettre le doute, le parasitage.

### LEÇONS DE CHOSES

La mutation d'Arcand se sera faite au profit d'un cinéma que le Québec attendait depuis longtemps: un cinéma populaire conçu par un auteur solide qui puisse enfin traduire avec amplitude les moeurs d'une nation parvenue à maturité. D'où l'audience internationale qu'obtient le cinéaste dont la réputation

n'a plus rien à envier aux détenteurs de palmes des grands festivals. Mais ces lauréats n'ont pas tous été durablement retenus par l'Histoire du cinéma. Il faut garder la mesure. Habile, cynique et même retors, Arcand l'est devenu avec l'évolution de l'industrie cinématographique. Les films des années 70 n'annonçaient pas si nettement ce virage — qui n'est pas un retournement de veste et dont personne n'a à rougir —, sinon par leur maîtrise, leur grande cohésion. D'Arcand, on n'attendait pas vraiment qu'il symbolise un jour le mariage du cinéma commercial et du cinéma d'auteur — une tendance que d'ailleurs personne ne prévoyait. On pourra dire le contraire puisque son retour à la fiction était vivement souhaité, mais on lui attribuait surtout le pouvoir de populariser le cinéma d'auteur, ce qui est fort différent.

Il reste une certaine perplexité. Arcand devenu le plus beau fleuron du cinéma de producteurs, ne se sent-il pas enferré? On voudrait qu'il en soit ainsi pour qu'éclate un peu son système, pour que son éloquence se laisse davantage guider par l'imaginaire. Il nous priverait ainsi de quelques leçons de choses mais nous gratifierait en revanche d'une belle leçon de cinéma. ●

«Avec *Le déclin de l'empire américain*, la saisie de l'époque n'est plus redevable du documentaire mais bien de la comédie de moeurs»

