

Longs métrages québécois 1998 Métaphores pour un temps présent

Gérard Grugeau

Number 96, Spring 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24916ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (1999). Longs métrages québécois 1998 : métaphores pour un temps présent. *24 images*, (96), 22-28.

Fertile en productions, l'année 1998 constitue à n'en pas douter un point de départ intéressant pour tenter de dresser une cartographie de notre cinématographie. Une cinématographie que d'aucuns pourraient juger en phase de redressement en s'appuyant un peu hâtivement sur le succès en salles des dernières comédies à recette (*C'ya ton tour*, *Laura Cadieux*, *Nô*, *Les boys 2*) et de plu-

Métaphores pour un temps présent

PAR GÉRARD GRUGEAU

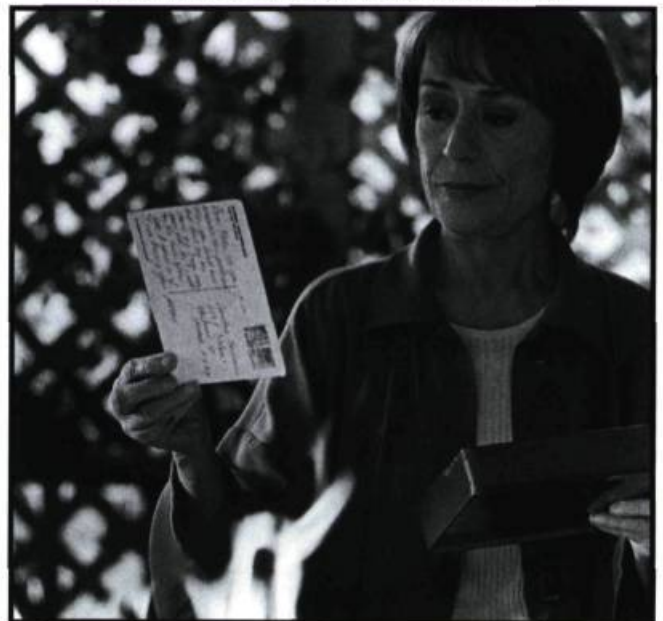
«Créer, c'est avant tout se souvenir». (A. Kurosawa)

Entre les chemins de traverse de plus en plus cahoteux de l'artisanat artistique et la grande autoroute nivelée de la production industrielle, le cinéma québécois se cherche des images et des paroles neuves. Quels signes identitaires se dégagent de la cohabitation des générations et du pluralisme des imaginaires? Retour sur une année révélatrice pour un état des lieux au présent d'un art en mal d'«insurrection poétique».

sieurs productions estampillées «relève», qui cherchent à imposer l'empreinte d'une nouvelle génération de créateurs sur le marché international (*Le violon rouge*, *2 secondes*, *Un 32 août sur Terre*, *Le cœur au poing*). On se réjouira bien sûr que ces films, très inégaux dans leur prétention artistique, aient rencontré leur public.

Mais au-delà d'une relative réussite au box-office qui fait écran, le plus grand des paradoxes est peut-être de constater à quel point tout un pan consensuel de la production témoigne de la crise d'identité profonde que traverse aujourd'hui un cinéma québécois orphelin du réel et victime de la rapide désintégration de son espace de création et de diffusion. Crise d'autant plus criante que les hasards de la production et de la distribution ont, cette année, favorisé le télescopage de ces films «mainstream» avec les œuvres de cinéastes marginalisés de «l'ancienne génération» (Leduc, Lefebvre et, plus près de nous, Tana) et d'une partie de la «jeune» production indépendante (*Revoir Julie*, *La position de l'escargot*). Quelles réflexions tirer de cette cohabitation de circonstance dans un contexte d'industrialisation accélérée de notre

Dans *L'âge de braise* de Jacques Leduc l'art en résistance se dresse dans un ultime élan pour conjurer la mort.



cinématographie que vient de couronner, de manière ô combien symbolique, la première édition de la Soirée des Jutra en écartant des nominations les œuvres souvent les plus personnelles de notre 7^e art? Plus directement, à la lumière des enjeux esthétiques qui traversent le cru 1998, qu'en est-il aujourd'hui du Québec et des images qu'il produit? Où en est le désir de cinéma pour un art autrefois si prompt à arpenter «le pays absent» et les lieux carencés de notre mémoire? La figure de l'artiste a-t-elle encore de nos jours une autorité quelconque en tant qu'«incarnation prophétique» de notre devenir collectif? Est-il encore possible de faire partie de la communauté des hommes à travers le cinéma à l'heure où, par une saturation d'images aveugles en mal d'auteur, le flux indifférencié du rouleau compresseur télévisuel et les surenchères virtuelles de l'encombrant voisin du sud contribuent un peu plus chaque jour à l'éreintement du réel et à l'effacement des corps? Bref, où en sont aujourd'hui le regard et la fiction pour les cinéastes d'ici, souvent aux prises avec la logique implacable d'un système de production obsédé par la valeur refuge du scénario béton? Quel espace de résistance reste-t-il aux artistes face à des structures qui tendent à surencadrer et banaliser la création, tout en misant de plus en plus sur les lois du marché et les modèles de rentabilité du tout-consommation?

Entre souvenir et devenir

Il fut un temps où le cinéma précédait ou accompagnait le politique, un temps où la pratique cinématographique s'inscrivait dans le mouvement de l'histoire et se vivait comme un moyen d'habiter et «d'agir» le monde. Outil d'enracinement et de pensée, arpenteur d'un territoire et d'un imaginaire qui nous révélaient à nous-mêmes et nous permettaient de construire notre identité dans un rapport de confrontation au réel, le cinéma affirmait alors une présence, un être au monde, monde auquel l'artiste se sentait viscéralement et

Avec *La déroute*, Paul Tana apporte une nouvelle pierre à l'édification de la mémoire du groupe.



PIERRE DURRY

moralement lié. Sujets incarnés, la personne humaine et le personnage fictionnel s'épanouissaient dans le corps du film. La caméra enregistrant un désir de communauté et radiographiait le quotidien de nos paysages intimes et collectifs pour que la vie irradie l'écran jusqu'à l'ivresse. C'était l'époque agitée et faste où, pourfendeur du point de vue indéterminé, Gilles Groulx énonçait dans *Entre tu et vous*: «Ma présence tranquille, c'est ma vie. Ma subjectivité, c'est ma réalité. La réalité, c'est la subjectivité de tous les autres. C'est pour-



Le violon rouge. Pour François Girard, l'art est devenu le «pays mythique» embrassant le Tout.

quoi il faut la remettre en question». C'est dire que l'artiste était alors acteur de son temps, passeur d'utopies et témoin engagé. Malgré le recul, certains «jeunes» cinéastes comme Robert Morin (*Quiconque meurt, meurt à douleur*), Sylvain L'Espérance (*Le temps qu'il fait*), Lucie Lambert (*Paysage sous les paupières*), Daniel Cross (*The Street*), Catherine Martin (*Les dames du 9^e*) ou Benoit Pilon (*Rosaire et la Petite-Nation*) semblent croire encore fermement à une continuité entre hier, aujourd'hui et demain. Peut-être parce qu'ils œuvrent dans le champ documentaire, ou à la croisée du documentaire et de la fiction, et que la tradition généreuse du cinéma direct les taraude encore. Toujours est-il qu'ils assument *ici et maintenant* la filiation d'un cinéma de responsabilité sociale écrit au je, qui osait s'aventurer jadis ouvertement à la rencontre du réel pour se frotter à l'altérité, décliner les états du corps ou affermir l'identité de nos âmes en rade. Mais autre temps, autre réalité... et autres préoccupations! Placées sous le signe d'une sorte de «mutation anthropologique» et d'une désaffection historique, les années 80 et 90 ont consacré la rupture avec les décennies précédentes. L'individualisme des années 80 a eu raison de la figure de l'artiste engagé et le repli sur la sphère privée a la plupart du temps donné lieu à une «anémissation» du réel et à une exploration obsessionnelle de l'accomplissement du moi, exploration qui n'a souvent eu à l'écran que la solitude ou la mort pour seuls horizons. Et comme le suggère le philosophe Daniel

Jacques, ce n'est peut-être pas un hasard si «au moment même où l'artiste s'est vu dépouillé de sa fonction politique, l'image de la nation s'est obscurcie et le désir qu'elle suscitait est devenu louvoyant»¹. Plus généralement, à l'heure de l'individualisme moderne et de l'indifférence résignée à l'égard des finalités sociales, beaucoup d'artistes — d'ici et d'ailleurs — semblent aujourd'hui avoir renoncé à révéler le monde, au risque d'emprisonner le cinéma dans les rets de son propre miroir ou dispositif narcissique. Progressivement et sournoisement, une logique du vide doublée d'une «esthétique indolore» semble s'installer et les œuvres faisant entendre une parole singulière qui nous *ressemble* et nous *rassemble* alimentent de moins en moins notre soif d'imaginaire et de représentation. On ne saurait, bien sûr, reprocher aux nouvelles générations d'avoir une sensibilité différente («les frontières de leurs rêves ne sont plus les mêmes», dirait le *Refus global*) et de ne s'inscrire que timidement — voire pas du tout — dans la lignée d'héritiers qui n'ont souvent été eux-mêmes (à l'exception peut-être de Forcier) que chichement soutenus par des instances de financement peu enclines à reconnaître qu'une œuvre se forge avant tout dans la continuité. Et en l'absence d'une véritable volonté politique de promouvoir la continuité historique, on comprendra aussi aisément l'amertume de certains «anciens» cinéastes qui, «n'ont jamais pu vraiment s'imposer comme modèles»² aux yeux des générations montantes. Cela dit, cette brève incursion au cœur de la mémoire et de la croyance fondatrice d'un art jadis fier d'appartenir à son époque et à sa propre histoire nous amène à ressentir aujourd'hui avec d'autant plus d'acuité la tendance régressive de notre cinématographie. Face à l'embaument progressif de la chair offerte du réel qui devrait faire encore vibrer «l'instrument du rêve» cher à Cocteau et inscrire la poésie dans la vie, on ne peut qu'éprouver durement le sentiment de perte, de dépossession, qui semble accompagner ce mouvement d'un anéantissement annoncé.

Vestiges d'une parole collective

Cette idée de perte intimement liée à la mémoire et à la présence au monde habite littéralement *L'âge de braise*, le dernier opus de Jacques Leduc. Film d'une lucidité terrible qui, au-delà du parcours serein de son personnage principal vers la mort, sonne douloureusement le glas du cinéma québécois. Comment en effet ne pas associer l'ultime plan des panneaux noirs se refermant sur l'écran blanc à la pierre sombre d'un tombeau recouvrant le linceul lumineux des territoires fictionnels sur lequel se dessinait jadis l'embellie de nos rêves? Plans de livres et de souvenirs que l'on brûle comme autant d'idéaux se consumant à la flamme avivée de nos désillusions, plans aveuglants de désintégration du corps matériel (Caroline-Annie Girardot, grande «oubliée» du cinéma français) et du corps filmique dans l'éblouissement de la pureté tragique du néant ou du grand Tout: *L'âge de braise* travaille la métaphore du deuil à coups d'images justes et fortes. Mais c'est précisément cette justesse du regard, cette force tranquille de la mise en scène, parfois maladroitement mais jamais gratuite, qui vient constamment désavouer la mort au travail et réaffirmer la croyance en l'énergie irréductible de l'art. Croyance inébranlable en une pulsion poétique des plans devant laquelle Leduc ne baisse jamais les bras pour tenter de porter le désir de fiction le plus loin possible et nous donner à voir le monde dans toute sa complexité intrinsèque. En jouant non sans humour de ce paradoxe où l'art en résistance se dresse dans un ultime élan pour

conjurer la mort, Jacques Leduc redonne le cinéma à la vie et Annie Girardot au cinéma. Il fonde au présent un territoire de la mémoire universelle, édifiée sur la trace (le passé) et la transmission (l'avenir), loin de toute morosité chagrine ou de tout misérabilisme aliénant. Caroline communique charnellement avec la terre. Les rides marquent le passage du temps, les objets changent de main, le panache nuageux d'un avion zèbre le ciel, les ronds concentriques irradient la surface de l'eau. Le plan se fait alors défricheur d'un au-delà de l'image et porteur d'une morale indissociable des notions d'échelle et de chaîne (rappelons-nous l'astronome Hubert Reeves, figure paternelle de substitution dans *Trois pommes à côté du sommeil*). *Échelle* qui prend soin de toujours inscrire le personnage dans un paysage, le particulier dans le général, le quotidien dans un imaginaire qui le dépasse, l'expérience humaine au cœur d'un tellurisme cosmique globalisant. *Chaine* qui permet de révéler le sentiment hallucinant de l'unité de toutes choses entre la vie et la mort, l'intime et le monde, l'Autre et le Même. Après avoir enterré le «pays rêvé» dans *Trois pommes...* à la fin des années 80, Leduc propose aujourd'hui, à travers la figure métaphorique et «centrifuge» de Caroline (elle qui a roulé sa bosse à travers les continents), une sorte de synthèse émancipée de la nouvelle identité québécoise, métissée et riche de l'ensemble de ses composantes constitutives (française, anglaise, africaine et autres). Au-delà de la mort de son personnage

«L'individualisme des années 80 a eu raison de la figure de l'artiste engagé et le repli sur la sphère privée a la plupart du temps donné lieu à une «anéimisation» du réel et à une exploration obsessionnelle de l'accomplissement du moi.»

et d'une certaine idée du cinéma, Leduc passe, en visionnaire, le témoin aux nouvelles générations, tout en faisant lien avec elles, pour que celles-ci procèdent à une reformulation culturelle du *vivre ici et maintenant* et investissent à leur tour des champs d'expérimentation inédits et peuplés d'espoirs nouveaux.

Parallèlement à Jacques Leduc et à cette image de la mère qui choisit de se dissoudre dans la solitude des champs de lumière après avoir passé le relais, Jean Pierre Lefebvre ramène pour sa part la figure patriarcale au cœur du récit. Objectif: en finir pour de bon avec «la fatalité de notre condition» (selon la formule de l'essayiste Jean Bouthillier) et le mythe omniprésent de l'orphelin cher au cinéma québécois. Pour le réalisateur d'*Aujourd'hui ou jamais*, qui partage probablement la même vision de l'aliénation nationale que le philosophe Fernand Dumont, il faut une fois pour toutes faire sauter le mur de l'inertie qui ferme l'horizon de notre société. Éternel enfant



La position de l'escargot de Michka Saäl ou le cinéma comme lieu de mémoire et de libération d'une identité en évolution.

en culotte courte, le fils (Marcel Sabourin) qui voulait voler comme un oiseau est ici symboliquement cloué au sol avec son avion. Face à cette stagnation, il faut donc combler le fossé, résorber en quelque sorte le déficit d'être et de représentation entre le passé rêvé et le présent immobile, qui hypothèque toute conversion à une nouvelle page du destin collectif (le passage de la «nation culturelle» à la «nation politique»). Et quel meilleur moyen pour consolider une identité incertaine, assaillie de «tourments séculaires», sinon que de rompre le silence en faisant parler les pères? Par delà des cicatrices d'«une invisible blessure d'où s'écoule notre vie même»³, c'est donc à une hypothétique réconciliation et à une reconnaissance mutuelle des pères et des fils que nous convie Lefebvre pour que vive l'utopie et que chacun se mette à nouveau à «rêver la vie» et le monde. Pour ce faire, le désir de communauté (inclusive: voir le couple de jeunes mariés anglophones et le dialogue avec la nouvelle génération à travers le personnage de Monique) devra triompher des aliénations familiales et des brûlures accablantes de l'Histoire. Le désir de cinéma devra lui aussi être suffisamment fort pour prendre en charge (Lefebvre n'y parvient malheureusement que partiellement) la souffrance fondatrice de l'identité québécoise, cette «souffrance sourde et minérale dans tous les yeux affairés» dont parlait Gaston Miron, et la transcender par la délivrance salutaire dans l'accomplissement du destin collectif. Par une fin ouverte, mais peu convaincante où le regard d'Abel ne semble pas être véritablement devenu le vecteur assuré de la poursuite du monde, le cinéaste veut encore croire en une pacification des éléments constitutifs de notre imaginaire collectif. Porté par un optimisme qui manque de mordant, Lefebvre en appelle toujours métaphoriquement au pays à naître, non sans enfermer sa vision du monde dans une imagerie quelque peu datée (mais peut-être la mémoire ne peut-elle s'incarner que dans le mythe). Selon lui, seule la concrétisation du pays enfin achevé permettra de s'émanciper du cercle vicieux de la mélancolie nostalgique et d'entrer de plain-pied dans la maturité de l'âge adulte. Alors seulement au sor-



Revoir Julie de Jeanne Crépeau démontre qu'il est encore possible de filmer au Québec dans le mouvement de la vie.

tir de l'hiver de force et du «refus de soi», la fiction pourra-t-elle reconstruire et se risquer à d'autres explorations aventureuses du contenu identitaire et du parcours collectif.

Chez Paul Tana, l'identité apparaît tout aussi fragile sous des apparences de réussite matérielle et d'intégration réussie. Dans *La déroute*, la poursuite du rêve s'avère plus complexe et plus mortifère, sans doute parce que la réalité plurielle de l'immigrant relève d'un état de «tension entre deux cultures» et que le désir d'enracinement doit composer avec différentes forces souvent contradictoires. À travers Joe Aiello, Italien immigré au Québec dans les années 50, Tana brosse le portrait d'une génération qui a toujours associé le rêve individuel aux valeurs matérialistes du grand rêve américain. Rêve sans limites, à la mesure d'un continent dans lequel l'idée du «pays rêvé», du territoire à conquérir, transcende les frontières et dilue les identités. De façon tout à fait symbolique (voir le cadavre de Diego, l'ami de sa fille), Joe viendra enterrer l'immigrant qu'il a été et qu'il est finalement resté à l'ombre des «lignes» américaines, avant de se donner la mort dans le giron foetal de la nature. *La déroute* est donc une tragédie de la dilution et de la régression pour un homme solitaire, écartelé entre l'archaïsme rigide des «vieux pays» et la modernité d'un Nouveau Monde sans mémoire «qui ne tient pas au corps» (*La Sarrasine*). Face à sa fille Bennie, jeune artiste bohème qui photographie des nuages, Joe prendra tout à coup conscience des mirages de son propre rêve et de l'échec de son désir de pérennité. Figure de l'inaccomplissement à l'image de cette terre d'immigration toujours en quête de son acte fondateur, Bennie ne peut suivre les traces de son géniteur. Et il faudra la mort du père pour que la jeune femme «entre ciel et terre» puisse enfin s'extirper de son «hors-lieu» et se forger une identité propre. Comme chez Leduc, Tana évoque la disparition d'un monde qui cède la place à une nouvelle configuration tremblée du grand récit collectif. En apportant après *Caffè Italia* et *La Sarrasine*, une nouvelle pierre à l'édification de la mémoire du groupe, mémoire qui elle aussi cherche à s'enraciner fer-

mement, le réalisateur de *La déroute* s'inscrit en quelque sorte dans la continuité du cinéma politique des années 70. Par le biais d'une fiction qui parvient à concilier la réalité complexe de l'immigration et les enjeux esthétiques d'une ample tragédie marquée par la fatalité, Tana met bien sûr à l'épreuve sa propre volonté d'enracinement et creuse, dans et par le cinéma, les sillons de sa «terre d'accueil» intérieure. C'est d'ailleurs ce même sentiment que l'on retrouve dans *La position de l'escargot*, premier long métrage prometteur de Michka Saäl, l'art sous toutes ses formes (cinéma, jazz, littérature) devenant le lieu d'épanchement et de sublimation privilégié de tous les déchirements identitaires. S'il est aussi question ici, comme dans *La déroute*, de l'identité plurielle de l'immigrant et des rapports tumultueux entre un père et une fille, la fiction chez Michka Saäl trouve, par contre, sa résolution sur le versant de la vie, grâce à la recréation du paradis perdu oriental au sein du «pays rêvé». À la croisée de plusieurs cultures, la réalisatrice investit à sa manière le cinéma comme lieu de mémoire (elle reprend les plans du *À tout prendre* de Claude Jutra dans la scène d'amour entre Myriam et Lou) et de libération d'une identité certes fragile, mais en évolution constante, ouverte à tous les possibles. Riche d'une expérience multiple, elle établit en pointillé des ponts entre la sphère privée et l'espace public en rappelant l'interdépendance des droits humains face à l'immigration et en fictionnant «l'hétérogénéité constitutive» de l'identité québécoise. Parfois engoncé dans un réel qui se fait fuyant à cause d'une mise en scène trop tenue en laisse, *La position de l'escargot* reste un film qui tente de trouver, sans y parvenir toujours, l'adéquation juste entre la singularité dispersée du moi et le métissage éclaté de ses motifs narratifs et esthétiques.

Nouvelles configurations

Il y a donc chez la génération inquiète des Leduc, Lefebvre et Tana, une convergence naturelle des imaginaires vers une intensification du travail de mémoire. Travail qui débouche souvent sur le douloureux constat de la disparition d'un monde, sanctionné par la mort (sauf chez Lefebvre, même si le *Aujourd'hui ou jamais* du titre laisse planer la menace sourde de l'éternel retour du même). Face à cette tradition intellectuelle qui a toujours cherché à penser et narrer l'expérience québécoise en la «sublimant dans une sorte de poétique collective»⁴, la nouvelle génération de créateurs affiche une nette volonté de rupture et de recherche d'autonomie. Elle revendique en quelque sorte le droit de s'abstraire du devoir de mémoire des «anciens» envers la conscience historique — et tragique — du groupe pour inventer de nouvelles métaphores et apprivoiser d'autres registres fictionnels, loin de tout l'accablement du déficit de filiation. Produit d'un air du temps plus consensuel et plus sensible aux ambivalences, cette réappropriation du moi et cette reformulation de l'espace culturel n'induit pas nécessairement un désintérêt face aux enjeux du projet moderne québécois, mais plutôt un déplacement des valeurs vers «une société des individus»⁵ qui se veut émancipée et partie prenante de l'universalité des cultures.

Dans cette nouvelle configuration de la donne cinématographique, les cas extrêmes de Jeanne Crépeau et de François Girard sont particulièrement significatifs. Malgré un budget dérisoire et l'absence de soutien financier de Téléfilm, Jeanne Crépeau réalise *Revoir Julie* complètement en marge du système de production et démontre qu'il est encore possible de filmer au Québec dans le mouvement de la vie pour retrouver «le doux mystère des notes». À l'affût d'une

expérience météorologique du plan, elle défend un cinéma de la connaissance et de la révélation qui s'avère certes replié sur l'univers limité du couple, mais en même temps porteur d'une parole authentique ayant prise sur le monde. En filigrane du destin croisé amoureux de Juliet, l'anglophone, et de Julie, la francophone, se dessine, mine de rien, la carte du Tendre d'un nouveau Québec réconcilié avec son Histoire et son double (l'Autre du Moi, le Je du Nous)... à l'image des deux églises de confession différente échouées face à face en terre d'Amérique. À l'autre bout du spectre de la production, François Girard réalise, quant à lui, *Le violon rouge* avec un budget très confortable et devient en quelque sorte la figure emblématique du «créateur cosmopolite» qui a aujourd'hui supplanté «l'artiste nationaliste». En suivant la petite histoire d'un violon de maître à travers plusieurs siècles de la grande Histoire, Girard confirme le talent et la passion pour la musique de l'auteur du déjà remarqué *32 films brefs sur Glenn Gould*. Il confirme aussi, comme le laissait entrevoir son *Jardin des ombres* sur l'architecte montréalais Ernest Cormier, que l'art est pour lui avant tout affaire de matière et d'alchimie. L'acte créateur se façonne ainsi à même la chair vivante de l'artiste, comme la patine rouge du violon associée au sang vermeil de l'épouse du luthier Bussotti, morte en couches. La morale du *Violon rouge* induite par le dernier segment du film (la vente aux enchères et la supercherie réussie du personnage interprété par Samuel L. Jackson), semble démontrer que l'art véritable échappe

«**P**rogressivement et sournoisement, une logique du vide doublée d'une "esthétique indolore" semble s'installer et les œuvres faisant entendre une parole singulière qui nous ressemble et nous rassemble alimentent de moins en moins notre soif d'imaginaire et de représentation.»

aux marchandises profanes et qu'il n'est pas négociable. Morale éloquente et si rarement formulée ici qu'il convient de la relever, en cette époque d'un «tout culturel» immédiatement consommable et jetable. Girard est donc un créateur qui se fait une haute idée du cinéma, au risque de s'enfermer parfois dans une vision conceptuelle de sa pratique (voir la «monumentalité» écrasante et froide à la Greenaway de son *Jardin des ombres* qui traite de l'architecture de façon purement plastique sans jamais rattacher cette discipline exigeante à une quelconque dimension humaine). L'auteur de *Mourir* et de *Cargo* est de cette génération qui se veut libérée des pesanteurs du passé (la famille et la nation orpheline) et pour qui l'Art (avec un grand A) est devenu en quelque sorte le «pays mythique» embrassant le Tout. Avec *Le violon rouge*, coproduction internationale tournée sur plusieurs continents, Girard est devenu citoyen et artis-



Le cœur au poing de Charles Binamé impose un clone de la réalité pris au piège d'un bric-à-brac baroque vainement formaliste.

te du monde. Si son film, inégal, témoigne d'un indéniable savoir-faire et d'une volonté de laisser circuler librement du désir à l'échelle de la planète, on peut néanmoins se demander si à trop vouloir mettre son identité à l'épreuve hors de la réalité immédiate, l'artiste ne s'est pas délesté en chemin de quelque supplément d'âme. Parce qu'il a la réputation de s'investir dans des projets qui ne répondent qu'à une nécessité intérieure, François Girard reste toutefois un cinéaste à suivre.

On retrouve dans *Un 32 août sur Terre* de Denis Villeneuve cette même tendance du jeune cinéma d'ici à s'évader vers un ailleurs libérateur (?) pour se soustraire à l'assujettissement de la réalité immédiate, comme si l'écart démesuré entre l'identité rêvée et la réalité du pays était devenu insurmontable. En inscrivant la fiction en retrait du monde et du temps (le temps suspendu d'un hypothétique 32 août), Villeneuve relègue essentiellement le rêve à deux «non-lieux» stériles: le désert de sel de l'Utah et une chambre d'hôtel toute blanche à la japonaise... (Sans compter qu'en dehors de la figure du couple, tout ce qui est rencontré avec l'Autre bascule dans le pur cauchemar: agression gratuite du chauffeur de taxi et de la gang de rue). Face à ce repli du cinéma dans le hors-champ du monde, la tentation est forte, pour reprendre les termes de Marco de Blois⁶, de voir dans «le caisson d'isolation» aseptisé de la chambre d'hôtel «une métaphore de ce qu'est devenu le cinéma québécois». Séduisant par le vernis de sa forme, la fluidité de son montage et la grâce de ses deux comédiens, *Un 32 août sur Terre* s'inscrit parfaitement dans l'hédonisme du temps (au même titre par exemple que le populaire *Lola rennt* du réalisateur allemand Tom Tykwer, présenté au FFM). Objet lisse, convenable, aux péripéties parfois cocasses, il se consomme et se consume dans l'immédiateté de l'instant. Mais il déçoit en même temps par la ténuité de son propos et la difficulté de son auteur à véritablement mettre en résonance les strates et les échos de la matière du monde pour alimenter un désir, pourtant fort, de mise en scène qui tourne ultimement à vide. Même efficacité de surface chez



PIERRE CRÉPEO

2 secondes de Manon Briand dilue sur nos écrans l'idée du personnage référentiel et de l'humain.

Manon Briand qui, avec *2 secondes*, tente d'ancrer le parcours fictionnel d'une jeune championne cycliste improbable dans un réel déserté par la vie, où s'agitent des figures sans consistance qui ne viennent jamais vraiment troubler ou déranger notre regard. On notera que le seul sujet incarné qui donne du corps au film (le vieux cycliste) est justement ici un personnage lié à la mémoire, à la transmission. Un personnage ancré dans un lieu, une histoire, et qui permet surtout un autre rapport au temps. Mais dans sa volonté d'installer une légèreté souvent vaine au cœur du récit, Manon Briand dilue son propos. Elle passe ainsi à côté d'une fiction rêvée à deux vitesses qui aurait pu interroger les potentialités du temps cinématographique et susciter une vraie rencontre avec l'altérité, à l'heure où la perte de la figure de l'Autre n'a jamais été aussi prégnante dans le village global de la soi-disant communication. Faut-il voir dans cette absence au monde et dans cette dilution sur nos écrans de l'idée du personnage référentiel et de l'humain un des effets pervers d'une civilisation du visuel (la nouvelle génération a baigné dans cette culture tyrannique et souvent factice) aujourd'hui incapable d'interroger le réel? Le débat reste ouvert... Mais s'il est un film qui, sous des apparences de cauchemar urbain éclaté, semble donner l'idée que l'ère du faux est en train de recouvrir le monde de son linceul funèbre, c'est bien *Le cœur au poing* de Charles Binamé. Création collective labyrinthique autour de l'éternelle déshumanisation de notre société gangrenée par la solitude, le cinéma se veut pourtant ici lieu d'expérimentation et œuvre de laboratoire, alors que la forme emprisonne et déréalise la fiction. Maquillé à l'excès comme une poupée sans identité en perpétuel état de représentation, le plan s'abîme ici dans sa propre imagerie. En marge de toute morale, l'esthétique court-circuitée sans cesse un désir qui se complait dans sa propre jouissance sinistre en esthétisant le malheur et l'horreur. *Le cœur au poing* impose avec une efficacité racoleuse et gratuite (montage clippé, imagerie publicitaire) un clone de la réalité pris au piège d'un bric-à-brac baroque vainement formaliste, qui tient à lui seul d'univers au



Un 32 août sur Terre de Denis Villeneuve.
Le repli du cinéma dans le hors-champ du monde.

détriment de l'intériorité souffrante de ses personnages. Contrairement à *Eldorado* (le précédent film de Binamé) où quelque chose de la vie réussissait à s'engouffrer, la fiction ici n'arrive pas à capter l'énergie de la ville. Poseuse, elle ne fait que renvoyer à un décor de façade et ramener l'art au niveau d'un futile exercice de séduction et d'autosatisfaction narcissique.

D'où filmer? Sur quoi filmer? Comment renouer avec le réel et s'y projeter à travers la métaphore? Telles sont les questions auxquelles le cinéma québécois doit répondre aujourd'hui. S'il ne veut pas être réduit à la silhouette exsangue d'un art domestiqué obéissant aux seuls impératifs de rentabilité et d'internationalisation, il n'a d'autre choix que de s'extirper de sa torpeur résignée ou de son arrogance autosatisfaite. Ce n'est qu'animé de l'esprit franc-tireur des poètes et du désir ardent de se confronter à de nouvelles formes aux frontières de l'ineffable qu'il continuera à appartenir à son histoire et à son temps. Ce n'est qu'en créant des conditions de production ouvertes et propices à l'expression de sa diversité que le cinéma comme art retrouvera une part de sa vivacité perdue. Alors seulement pourra-t-il s'épanouir pleinement dans la beauté de sa liberté. ■

1. Daniel Jacques, Révolution tranquille?, in la revue *Argument*, automne 1998, p. 16.
2. Michel Beauchamp, Cinéastes de demain: les voies incertaines. In *24 images*, n° 42, printemps 1989, p. 4.
3. Jean Bouthillette et Serge Cantin, Lettres sur le Québec, in la revue *Liberté*, automne 1998, p. 24.
4. Jocelyn Létourneau, Pour une révolution de la mémoire collective. In la revue *Argument*, automne 1998, p. 55.
5. Daniel Jacques, Révolution tranquille?, in la revue *Argument*, automne 1998, p. 25.
6. Marco de Blois, Un cinéma aphasique, in *Le Conac*, novembre 1998, p. 8.

La collection
MEM•IRE

**Procurez-vous
un coffret unique!**

**LES ŒUVRES DE
Francine Desbiens
et
Suzanne Cervais**

Un coffret de deux vidéocassettes
et deux livrets comprenant :

- tous les films des cinéastes
- des analyses critiques des œuvres
- des entretiens inédits sur vidéo

**Un document essentiel
pour tous les amateurs
de cinéma d'animation**

COMMANDEZ
AU 1-800-267-7710
PRIX SPÉCIAL
DE LANCEMENT 34,95 \$

Une production de l'Office national du film du Canada

www.onf.ca/animation