

Ciné-Bulles

Le présent du passé : Quelques films québécois emblématiques

Jean-Philippe Gravel

Volume 29, numéro 2, printemps 2011

URI : id.erudit.org/iderudit/64337ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gravel, J. (2011). Le présent du passé : Quelques films québécois emblématiques. *Ciné-Bulles*, 29(2), 12–17.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 2011

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



Barbara Ulrich dans **Le Chat dans le sac** de Gilles Groulx — Photo: Collection Cinémathèque québécoise

Le présent du passé

JEAN-PHILIPPE GRAVEL

La ressemblance avec l’affiche d’un film d’action américain aurait été parfaite si l’on avait reconnu, sous l’expression d’inquiétude et le visage au rendu statuesque de la vedette à l’avant-plan, Karine Vanasse. Il s’agit d’**Angle mort**, bien sûr, affichant ses couleurs de *thriller* dans le métro, alors qu’on peinerait à trouver quelque part une affiche des Rendez-vous du cinéma québécois. On se dirait: «Voilà un film de genre de plus!», si l’on n’était étonné d’apprendre que le scénariste du film est un ancien critique (Martin Girard). Vague intérêt: comment se débrouille-t-il là-dedans?

Le cinéma québécois, entre ses rivalités avec le phénomène des blockbusters et ce formalisme d’auteur trop souvent favorable au repli, ne se soucie pas trop de refléter une réalité qui nous soit propre. De l’incursion méditative au divertissement plus ou moins compétent, il est rare qu’on croise un film dans lequel on se reconnaît en se disant: «Voilà, c’est nous!» En contrepartie, ce qu’on appelle le «répertoire», revisité depuis quelque temps déjà permet de redécouvrir les qualités (et les défauts) d’un cinéma tout entier pétri d’identité, parfois à son corps

défendant. L'itinéraire suivant n'est pas un palmarès et ne cherche pas à dresser une échelle de valeur. Il tâche seulement d'interroger divers états de cette identité dans ses transformations qu'un certain recul avec les films d'aujourd'hui permettra peut-être de dégager aussi.

Victime, une figure d'avenir

Comment débiter sans parler de **La Petite Aurore l'enfant martyr** (Jean-Yves Bigras, 1951), ce symptôme de notre ère duplessiste qui fut aussi l'un de nos premiers grands succès populaires, avec son affriolant climat de sadomasochisme et sa symbolique religieuse, faisant de ce film un symptôme emblématique de l'époque de la grande noirceur et de son catholicisme d'arrière-garde, doloriste et simplet.

Une petite fille découvre que l'infirmière chargée de s'occuper de sa mère malade est en train de la tuer; se sachant démasquée, celle-ci obtient de l'enfant, par la menace et la violence, la promesse de n'en souffler mot à personne. Elle aura moins de succès à faire en sorte que la fillette cesse de l'appeler « ma tante » pour l'appeler « maman », un privilège qu'elle garde exclusivement pour la mémoire de sa chère mère disparue et montée au ciel...

Très mauvais et daté par sa partition sonore, son interprétation et sa pudibonderie hypocrite digne du code Hayes (les dialogues raient de leur vocabulaire l'expression « je suis enceinte » quand la cruelle belle-mère annonce à son mari qu'elle attend un enfant, bien que l'évocation du martyr d'Aurore ne recule devant aucun détail), **La Petite Aurore...** ne serait qu'un incontournable pour les amateurs de films-cultes — dans le rayon du *camp* — s'il n'illustrait aussi autre chose...

Car qu'est-ce qui empêche la petite Aurore de révéler les détails de son drame même à une oreille aussi insatiable en curiosité que celle de Janette Bertrand? La réponse est simple: Aurore a promis. Et en 1951, il semble pertinent, et dramatiquement efficace, de croire au « dilemme d'Aurore », qui consiste à respecter sa parole, même si celle-ci, arrachée par la violence, a été donnée à sa pire ennemie.

Bien sûr, c'est profondément bête, mais c'est aussi emblématique. Pour reprendre une expression de Pierre Falardeau, **La Petite Aurore...** illustre à la perfection (à même sa naïveté) le syndrome du « cadenas dans la tête »: son véritable sujet ne semble rien de moins que l'autocensure et ses effets pervers. Le thème est encore porteur, bien qu'il nécessiterait une sé-

rieuse mise à jour — autres temps, autres mœurs — qui est encore à faire. Cependant, son bagage de personnages et de situations types (le père faible ou absent, l'enfance tourmentée) connaîtront un bel avenir: qu'on pense seulement aux **Bons Débarras** (Francis Mankiewicz, 1980) et à la belle interprétation qu'il en offre en inversant les rôles, faisant de l'enfant celle qui martyrise et de sa mère, la martyrisée. Revoir **La Petite Aurore...** aujourd'hui, c'est assister aux débuts archaïques de cette figure de la victime qui traverse notre cinéma.

Orphelins d'une révolution trop tranquille?

Plus tard, Claude Jutra et Gilles Groulx font paraître respectivement, coup sur coup, **À tout prendre** (1963) et **Le Chat dans le sac** (1964). Leur importance et leur impact ne sont un secret pour personne. Le cinéma québécois de l'équipe francophone de l'ONF n'est alors pas seulement au diapason de cette appropriation démocratique du cinéma qui caractérise

Le cinéma québécois, entre ses rivalités avec le phénomène des blockbusters et ce formalisme d'auteur trop souvent favorable au repli, ne se soucie pas trop de refléter une réalité qui nous soit propre. De l'incursion méditative au divertissement plus ou moins compétent, il est rare qu'on croise un film dans lequel on se reconnaît en se disant: « Voilà, c'est nous! »

ces « nouvelles vagues » qui essaient un peu partout. Il est au-devant des choses, un épice depuis qu'on pratique le cinéma direct en documentaire. Mais ces premières fictions réalisées sur le mode du direct et de la « caméra-stylo », avec une immense liberté de forme, prouvent que tout n'est pas rose.

En effet, que s'est-il passé pour qu'au cours d'une courte période de 17 années, un film intitulé **À tout prendre** succède à la parution d'un manifeste — en grande partie responsable de la Révolution tranquille — intitulé *Refus global?* La réponse est sans doute contenue dans l'avènement accéléré de ce qu'on appelle la société des loisirs. Pour Groulx (proche de Godard), il s'agira d'un « cul-de-sac »; pour Jutra (proche de Truffaut), sans doute aussi, réflexion faite. En empruntant des chemins différents, voire opposés, on arrive à la même impasse. Pas étonnant que les héros des deux films se prénomment « Claude »: ils sont cousins, ce sont des doubles.

Côté Jutra, un Claude frivole essaie d'embrasser, de profiter des avantages de la « libération des mœurs » avec des égarements d'enfant perdu. La quête de rapports authentiques et « ouverts », libérés de toutes les contraintes, cache une déroute identitaire profonde. Le Claude de Groulx, quant à lui, manifeste une telle attitude de refus (global) que son souci pour les grandes causes débouche paradoxalement sur l'ascèse. Ne reste plus que sa coquette petite amie (Barbara Ulrich) pour être la souffredouleur de son hostilité à la frivolité de son temps. La fin du film, qui le trouve plus isolé encore, laisse en suspens la question de son engagement. De fait, le constat de ces films réalisés

ses cinq protagonistes ont été menés en prison au lieu d'évoquer, dans la durée, leur séjour en cellule. Avant que l'histoire n'apporte une explication (absurde) à cette situation (absurde), il n'y a que le « subi ». Voilà pourquoi, et bien qu'il ait recours aux procédés de la distanciation, le film préserve une authentique dimension immersive.

De fait, **Les Ordres** a quelque chose d'un oxymore filmique, rassemblant dans une même œuvre les éléments opposés d'une figure: soleil noir de récit à portée viscérale servi à la sauce brechtienne. Mais d'où vient cette volonté d'assurer la distan-

ce? Sans doute d'un désir de rappeler que ce qui se passe à l'écran est encore en deçà de la réalité. Il n'est pas caché que les cinq personnages principaux (interprétés par Jean Lapointe, Guy Provost, Claude Gauthier, Hélène Loiselle et Louise Forestier) condensent les témoignages d'une cinquantaine de détenus. Leur trajectoire s'investit d'une dimension typée particulièrement forte en ce qui concerne le sort de Clément Boudreault (Jean Lapointe), qui apprendra la mort de son père en cours de détention, et surtout le personnage de Richard Lavoie (Claude Gauthier), qui se révèle la cible favorite de la cruauté policière. Le film semble cumuler autour de ce chômeur et homme au foyer, s'activant à des tâches ménagères dans la prison, des attributs qui sont le contraire de la virilité — du moins pour les gardiens qui lui font subir tous les outrages. À mots couverts, le sort de Richard Lavoie symbolise-t-il le calvaire particulier qu'auront eu à subir des détenus homosexuels de la crise d'Octobre?

Toujours est-il qu'en procédant à parts égales de l'immersion et de la mise à distance (en empruntant toujours le point de vue de la victime), **Les Ordres** semble moins évoquer les arrestations de la crise d'Octobre comme un cauchemar liquidé qu'une situation réactivable et potentielle de la condition québécoise. Le film fait figure d'avertissement (même aujourd'hui), en même temps qu'il rend hommage à la résilience d'un peuple qui s'est définie, et construite, en réaction à des persécutions qui n'appartiennent pas toutes à des épisodes de son histoire qu'on qualifierait maintenant d'archaïques. « Je me souviens », dit la devise...

Des coups de poing comme on n'en donne plus

A Clockwork Orange, Straw Dogs...: sous la lentille des hommes, le sujet du viol a longtemps été un drôle d'objet esthétique où, à la monstruosité de l'acte, se mêlait un érotisme troublant ou une ironie ravageuse. Il faudra attendre la fin des années 1970 pour que des femmes cinéastes donnent « leur » version

En matière de mise en scène, la distanciation brechtienne consiste à rappeler au spectateur que le film procède d'une mise en scène.

En dépit de ce procédé, **Les Ordres** nous absorbe et nous happe parce qu'il nous fait épouser le point de vue, et subir l'indignité, de personnages contraints par la force et tenus dans l'ignorance.

dans une certaine liberté demeure assez pessimiste, car il aura fallu bien peu de temps pour que les enfants du *Refus global* se réveillent orphelins.

On pourrait toujours rentrer dans **Les Ordres**

La situation est presque kafkaïenne. Au lendemain de l'application de la Loi des mesures de guerre, des citoyens sont réveillés, bousculés par des agents de la Loi. En guise d'explication, on leur sert la réponse bureaucratique type: « Une loi spéciale... pas besoin de mandat... On reçoit des ordres et on les exécute. » Les parents sont arrachés à leurs responsabilités — travail et famille — et emportés on ne sait où, ni pour combien de temps, encore moins pourquoi.

« Je m'appelle Jean Lapointe, dans le film je suis Clermont Boudreault, syndicaliste... » En matière de mise en scène, la distanciation brechtienne consiste à rappeler au spectateur que le film procède d'une mise en scène. En dépit de ce procédé, **Les Ordres** nous absorbe et nous happe parce qu'il nous fait épouser le point de vue, et subir l'indignité, de personnages contraints par la force et tenus dans l'ignorance. Pas surprenant que le film consacre près d'une heure à relater comment



Claude Gauthier dans **Les Ordres** de Michel Brault



Gabriel Arcand dans **Les Plouffe** de Gilles Carle

de ce geste monstrueux, avec **L'Amour violé** de Yannick Bellon (France, 1978), puis **Mourir à tue-tête** d'Anne Claire Poirier (1979). Naturellement, elles ne feront rien pour « dorer la pilule ». Avec ces films, le viol revient à son horreur première. Et pourtant, la « victime » de chacun de ces films connaîtra un destin sensiblement différent. Chez Bellon, elle trouvera le courage de traduire ses agresseurs en justice. Chez Poirier, elle se laissera mourir. Le féminisme de l'une croit encore aux institutions, au dialogue et à la capacité de transformation des victimes; le second, de colère et de révolte, enfonce le clou d'une logique du pire qui débouche sur le désespoir absolu.

Anne Claire Poirier n'est pas cinéaste à faire les choses à moitié. Sa caméra pointe des tares tel un doigt accusateur, non sans risquer un certain aveuglement qu'il m'est ici difficile d'évoquer, sinon que la plaidoirie de **Tu as crié « Let Me Go »** (Poirier, 1996) contre les lois qui criminalisent les toxicomanes m'apparaît encore un argument bien léger pour contrebalancer la tragédie personnelle qui inspira ce film où des icebergs majestueux et froids tiennent lieu et place d'un examen de conscience que l'auteur semble (publiquement) se refuser de faire afin de mieux, une fois de plus, « blâmer le système ». Dans **Mourir à tue-tête**, le doigt accusateur et pointé fait du viol une allégorie cauchemardesque, une tache de sang qui ne cesse de s'étendre pour finalement recouvrir le monde. Le viol de Suzanne trouve des répercussions dans les défilés nazis, la pratique de la clitoridectomie dans les tribus primitives, le déshonneur des victimes de guerre comme les « tondues » de la France libérée. Le viol n'est pas qu'un attentat contre la personne, dit le montage, terriblement efficace, du film : c'est une institution.

Mourir à tue-tête n'est pas qu'un film sur le viol. Il est un viol. Son assaut, brutal, sur les sens engourdit la raison. On ne peut que réagir par les tripes devant cette succession d'agressions. Voilà ce dont les personnages de la cinéaste (Monique Miller) et de sa monteuse (Micheline Lanctôt) semblent oublier de parler, quand elles commentent et interrogent le potentiel excessif de leurs images. Il aurait, pour cela, fallu qu'elles interrogent non pas leurs images, mais la portée idéologique de leur montage, les raccourcis qu'il pratique, l'impact — et finalement, la soumission du sens critique — qu'il vise. Moralement, **Mourir à tue-tête** est un film qui me rend, somme toute, furieux. Sa brutalité — et son sujet cela va sans dire — semble par trop viser à le rendre étanche à la critique, inattaquable. Mais sa technique est admirable, elle enfonce les défenses, fait baisser les armes. Ça marche. C'est un exemple des plus percutants de ce qu'une mise en scène parfaitement maîtrisée peut faire avaler comme démonstrations indigestes. Reste qu'on peut se demander, dans **Mourir à tue-tête**, où finit l'agression inhérente au sujet et où commence le désir d'agression de l'auteure, qui lui fait dépasser les bornes. Un cinéma de conviction se fait parfois à ce prix. Car il en faut pour avoir le courage de porter une œuvre qui méprise à ce point l'inquiétude de déplaire, sans affectation et sans pose — mais par conviction. Il en faut d'autres.

La lune de miel de la coproduction

On nous présenterait la feuille de route des **Plouffe** (Gilles Carle, 1981) aujourd'hui pour une production en chantier qu'on frémirait. Adaptation d'un « classique » un peu folklorique, au succès déjà éprouvé par une dramatique télé en son



Antoine L'Écuyer dans **Pour toujours les Canadiens** de Sylvain Archambault

temps fameusement populaire (bonjour le folklore! bonjour les producteurs en manque de valeurs sûres! bonjour les remakes de **Séraphin** et d'**Aurore!**) avec injection de fonds français dans l'affaire (bonjour les coproductions! bonjour **Le Bonheur de Pierre!**) et distribution mixte (bonjour les films qui parlent en deux langues et en trois accents, dont aucun ne s'entend dans la rue!) avec une distribution québécoise en forme de bottin de l'Union des artistes! Sans oublier le montage pour la version télé, menaçant tout le film d'avoir une esthétique télévisuelle.

Comme ça se trouve, la coproduction franco-québécoise n'a pas toujours été synonyme de ce genre de cauchemar. L'adaptation de «valeurs sûres» non plus, ni les tournages à deux vitesses. L'adaptation des **Plouffe** de Gilles Carle ne témoigne pas seulement du fait que cette formule comportait d'intéressantes promesses. Elle les réalise et prouve qu'elles pouvaient être grandes. Revoir les **Plouffe** de Carle, c'est se mettre en présence d'un film qui n'est pas loin d'être mythique. Ça a l'en-

vergure du cinéma (on aura rarement vu autant de scènes de foule à la fois aussi importantes et si bien orchestrées), la cohésion du cinéma (les comédiens, chacun leur tour, ont l'occasion de briller et donnent un jeu d'ensemble d'une parfaite cohésion) et le regard, à la fois fin, généreux, sarcastique et attendri, d'un auteur de métier parfaitement aux commandes. On se retape ce classique pour s'étonner de son ambition, pour repasser quelques répliques chéries («Y a pas de place nulle part pour les Ovide Plouffe du monde entier!»), ou même voir Émile Genest assurer d'aplomb le rôle qui, ironie de Carle, survivra aux convictions politiques de l'acteur connu pour son antisouverainisme: celui du Père Plouffe, ce fervent indépendantiste que la visite de la Reine n'inspire que du mépris. Grand soupire nostalgique ici. Ah, voir **Les Plouffe** et mourir...

Une ellipse en forme de retour dans le Saint des Saints

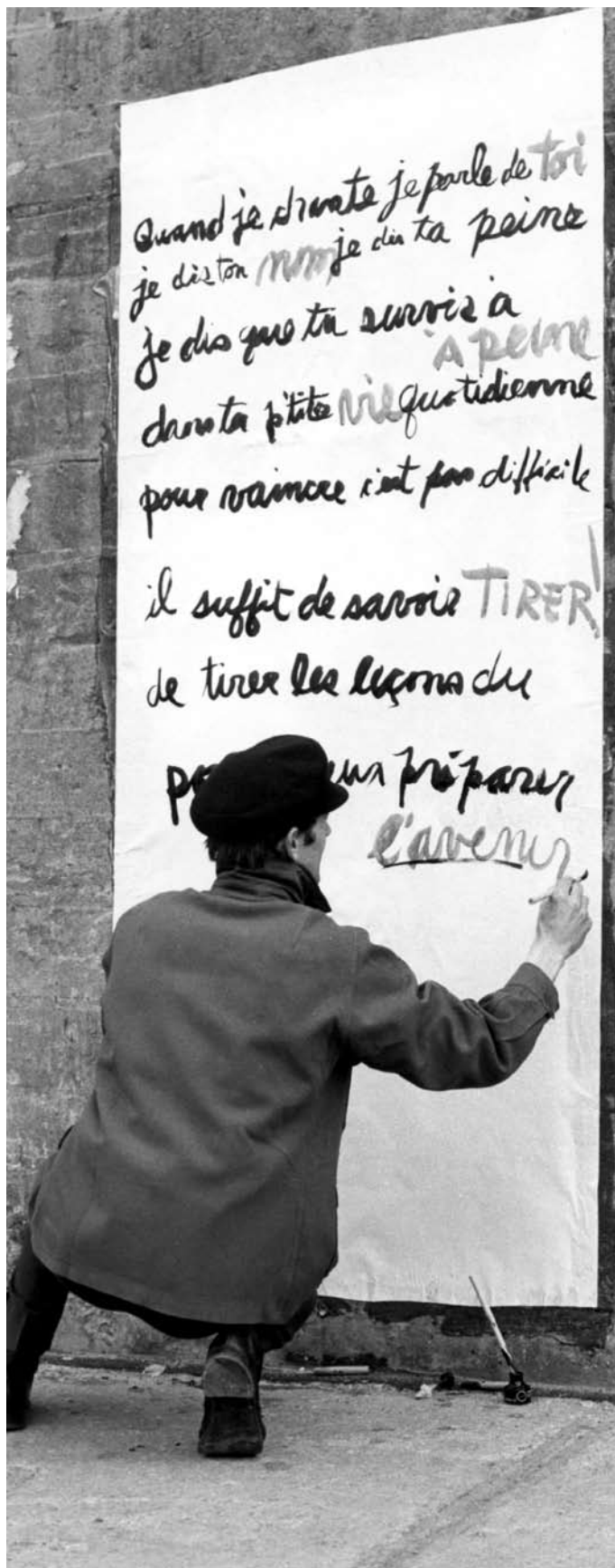
Pour toujours les Canadiens est peut-être un navet, reste qu'il est l'un des films québécois les plus révélateurs, d'un point

de vue symptomatique, de la dérive d'une partie de notre cinématographie depuis 10 ans. Pourquoi? En un mot: parce que ce film nous apprend comment on pouvait, par les artifices de notre usine à rêves, et même si la mayonnaise ne prend pas, pervertir la réalité du système de santé, les questions (problématiques) de la mémoire et de l'oubli, et un tas d'autres choses, pour accoucher d'une vérité à la fois gênante et exacte.

Cela, bien sûr, ne se prend pas sans un énorme grain de sel. Voici, tout de même, l'histoire d'un enfant dans l'attente d'une greffe de reins, qui sera miraculeusement sauvé lors d'un match de demi-finale qui rapprochera notre équipe nationale (dans son incarnation 2008-2009, en plein marasme en vérité) de la coupe Stanley. En attendant, il se sera attiré l'amitié d'un concierge du Centre Bell (Jean Lapointe), dont le trousseau de clés lui fera accéder au Saint des Saints, le lieu sacré où une coupe Stanley parfaitement astiquée repose. Gardien de la mémoire (ou plutôt de ses reliques), Gerry (Lapointe) voue un culte au passé légendaire de l'équipe (« regarde... les Geoffrion... Lafleur... Roy... Carbonneau... tous les meilleurs, ils sont tous là », s'émerveille-t-il) comme notre cinéma recycle de vieilles recettes: les **Survenant**, les **Séraphin**, les **Aurore**. Et ainsi de suite.

Pour toujours les Canadiens est l'un des films les plus significatifs de ce qu'est devenu le sentiment religieux au Québec: son culte des saints et des reliques, sa croyance aux miracles. Il se porte à merveille, il s'est simplement déplacé dans le monde du sport, spécialement le hockey, et a tous les accessoires nécessaires, Saint-Graal inclus. Ce mélange de déférence béate qui phagocyte tout ce que le film peut évoquer en matière de problématiques réelles (l'incapacité proverbiale du système de santé à « fournir », ici réduite à l'état d'enjeu dramatique secondaire) semble exprimer — enfonçons un peu le clou — une volonté d'aveuglement assez abjecte. Les appareils de la social-démocratie peuvent bien être complètement déglingués, l'espoir réside dans le sport, ses retombées miraculeuses, ses gloires plus passées que présentes. Drôle de virage. Faudra-t-il espérer, là aussi, un « miracle » afin que notre cinéma s'en sorte?

Je laisse la question en suspens et court rattraper de ce pas **Où êtes-vous donc?** qui attend dans le vidéo... ▀



Georges Dor dans **Où êtes-vous donc?** de Gilles Groulx
Photo : Jacques Kasma