Document généré le 12 oct. 2024 00:16

Études littéraires

Un cinéma à la recherche d'un public

Ginette Major

Volume 13, numéro 1, avril 1980

Cinéma et récit

URI : https://id.erudit.org/iderudit/500514ar
DOI : https://doi.org/10.7202/500514ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)
1708-9069 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Major, G. (1980). Un cinéma à la recherche d'un public. *Études littéraires*, *13*(1), 211–244. https://doi.org/10.7202/500514ar

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1980

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/

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.

https://www.erudit.org/fr/

UN CINÉMA À LA RECHERCHE D'UN PUBLIC

ginette major

Le cinéma québécois de fiction n'est pas, comme plusieurs le croient, un phénomène récent. Il remonte au début des années 40 lorsque la guerre vint couper les sources d'approvisionnement du seul distributeur de films français au Canada : France Film. Ainsi naquit l'idée d'un cinéma national et en 1942 un premier long métrage voyait le jour : *La Dame aux camélias, la vraie* de Gratien Gélinas.

Depuis cette date jusqu'à aujourd'hui, ce cinéma s'est développé par intermittence et l'on y distingue principalement trois périodes : la première date du début des années 40 et prend fin avec l'avènement de la télévision en 53, la seconde se situe au début des années 60 et enfin la troisième coïncide avec la création de la Société de développement de l'industrie cinématographique (SDICC) en 1968. Depuis 1975-76, soit depuis la signature par le Canada d'accords de coproduction avec d'autres pays, son développement est au point mort.

Depuis dix ans, l'industrie cinématographique québécoise a bénéficié d'une aide gouvernementale sans précédent sous des formes diverses : création d'organismes, fonds d'aide, législations, nouvelles initiatives au plan de la distribution, etc. Et pourtant encore une fois c'est l'impasse. Les cinéastes se plaignent des législations trop timides, du monopole des « Majors » dans le secteur de la distribution et de l'exploitation, du conditionnement du spectateur québécois par « le modèle américain ». Les responsables de l'industrie cinématographique accusent les cinéastes d'être responsables de leur malheur en refusant de tenir compte d'un marché et des exigences de ce qu'ils considèrent être non seulement un art mais aussi une industrie. Car le cœur du problème, c'est le public. Après avoir soutenu la cause du cinéma québécois avec enthousiasme, à la fin des années 60 et au début des années 70, ce public le boude aujourd'hui et le débat public autour de son devenir le laisse indifférent.

Notre hypothèse est que toutes les formes d'aide présentes et à venir seront sans effets si la teneur même du produit reste inchangée. Ce cinéma est problématique parce qu'il recèle des valeurs qui datent, qu'il est dévalorisant, et qu'il a exclu sciemment ou non les composantes les plus dynamiques de ce que nous nommons la québécitude.

Afin d'illustrer notre propos, nous avons choisi dix films produits au cours des années 70 et réalisés par des auteurs qui se sont identifiés au cinéma de cette période. Nous nous sommes livrée à une analyse du contenu de ces films, une analyse de type sémantique dans une tentative d'en cerner le sens dominant.

Le film tout comme le mythe est une forme de représentation collective; il constitue aussi un miroir de l'inconscient. Ainsi nous sommes-nous basée sur le modèle d'analyse structurale des mythes de Claude Lévi-Strauss, complété d'un second modèle d'analyse sémantique inspiré des travaux en sémantique structurale de Julien Greimas. Appliqués au corpus, ces deux modèles nous ont conduit à réduire chaque film en 26 sèmes dominants, 260 pour tout le corpus, et par le biais des multiples mises en relation propres à la lecture mythique, à établir les composantes de l'univers sémantique du cinéma québécois de fiction des années 70.

□ □ □

Corpus et critères de sélection

Les dix films que nous avons choisis sont des films dont les auteurs, comme nous l'avons dit, s'identifient de très près au cinéma de fiction de cette période. Nous avons voulu y voir représenté l'éventail complet des tendances qui s'y sont manifestées depuis la fin de la vague érotique ou érotico-comique jusqu'au début de la période actuelle, soit celle des coproductions parlant anglais. Trois générations y sont également représentées : les plus de quarante ans, les moins de trente ans, et la génération intermédiaire.

Nous avons exclu les films de genre afin de ne pas orienter les résultats de l'analyse. Un film policier, par exemple, qui par définition se réfère au monde de la violence, biaiserait une

analyse visant à savoir si le cinéma québécois est violent ou non. Nous avons également éliminé les adaptations de romans au profit des scénarios originaux.

Quant aux raisons qui nous ont fait choisir tel film plutôt que tel autre du même auteur, c'est que certains se prêtaient mieux que d'autres à une analyse de type sémantique, ou tout simplement pour des motifs purement subjectifs.

Voici donc la liste des dix films constituant le corpus d'analyse :

1. *Ti-Cul Tougas* (Jean-Guy Noël)
2. *L'Amour blessé* (Jean-Pierre Lefebvre)
3. *O.K. Laliberté (*Marcel Carrière)
4. *Panique* (Jean-Claude Lord)
5. *Pour le meilleur et Pour le pire* (Claude Jutra)
6. *L'Eau chaude, l'eau frette* (André Forcier)
7. *Réjeanne Padovani* (Denys Arcand)
8. *La Tête de Normande St-Onge* (Gilles Carles)
9. *Le soleil se lève en retard* (André Brassard)
10. *J.A. Martin, photographe* (Jean Beaudin)

Cadre méthodologique

Bien que les films, du moins les films québécois, ne puissent être considérés comme des mythes au sens fort, c'est-à-dire des modèles logiques qui visent à surmonter des contradictions, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent une forme de représentation mythique, comme reflet d'un inconscient collectif. Façonné par l'histoire, par une forme de quotidienneté, l'inconscient collectif trouve comme lieu d'expression privilégiée la représentation, qui illustre les contradictions profondes, les angoisses inconscientes, les contenus intimes d'une collectivité. Les films deviennent ainsi un miroir, une forme de restitution de réalités collectivement perçues. C'est ainsi qu'ils expriment une vision du monde.

C'est cette vision que nous tentons de cerner. Celle-ci n'est jamais totalement statique : si certaines dimensions apparaissent plus stables parce qu'émanant des couches profondes de l'inconscient, d'autres par contre fluctuent au gré du roulis d'une société. C'est la vision des années 70 qui nous préoccupe.

Notre analyse est de type paradigmatique, c'est-à-dire qu'elle tente de définir un profil sémantique à partir de certaines redondances sans toutefois tenir compte de leur lieu d'occurrence dans la chaîne syntagmatique. Vu l'importance du corpus, nous nous sommes limitée à une analyse de contenu de type américain mais à l'intérieur d'un cadre d'analyse structurale, l'analyse structurale n'étant valable que pour de petits ensembles. Nous nous sommes donc basée sur le principe des entrées multiples suivant lequel s'effectue la lecture de toute image. L'ordre de lecture dans ce cas importe peu. Une analyse syntagmatique aurait contribué à affiner, à enrichir ou encore à nuancer le sens mis à jour par une analyse paradigmatique mais non à le contredire. Puisque notre propos est de tracer l'image qui se dégage de ces films, nous nous sommes donc limitée à en cerner les lignes de force, en éliminant certaines perspectives, certains contours jugés non essentiels; nous avons privilégié les schémas redondants d'un film à l'autre en délaissant ceux qui ne sont apparus qu'isolément. Il ne s'agit donc pas d'une analyse exhaustive de chacun des films, mais de la mise à jour des points de convergence, des constantes qui en fin de compte tissent une vision du monde.

Nous avons principalement basé notre étude sur deux modèles d'analyse de type paradigmatique. Le premier est le modèle d'analyse de la structure des mythes de Lévi-Strauss; le second est un modèle de schématisation sémantique puisé chez Julien Greimas. Nous nous sommes également inspirée de l'approche analytique de Roland Barthes dans *S/Z* ainsi que de certaines considérations méthodologiques propres à l'analyse sémiologique telles qu'exposées par Christian Metz dans *Langage et cinéma.*

La lecture mythique selon Lévi-Strauss

Les recherches de Lévi-Strauss dans le domaine de l'anthropologie structurale et sur les mythes en particulier ont mis en lumière certains faits dont l'intérêt relativement à notre étude nous a semblé pertinent. Les travaux de Lévi-Strauss ont montré que la lisibilité des mythes devenait maximale par l'établissement d'un paquet de relations entre les diverses unités constitutives du mythe (les mythèmes) et que d'autre

part il n'existait pas, contrairement à ce qu'on avait toujours cru jusqu'alors, de version authentique d'un mythe mais qu'un mythe était la résultante de toutes ses versions existantes et connues.

Notre propos étant également d'arriver à une meilleure lisibilité d'une forme de représentation mythique, les films, nous nous sommes d'abord appuyée sur cette méthode d'analyse axée sur la multiplicité des mises en relation, convaincue que l'opération révélerait des points de convergence entre des films offrant des perspectives en apparence opposées et contradictoires. Ainsi le cinéma québécois apparaîtrait comme la résultante de toutes ses versions et l'affirmation de la plus ou moins grande québécitude de tel ou tel film apparaîtrait tout à coup comme un non-sens.

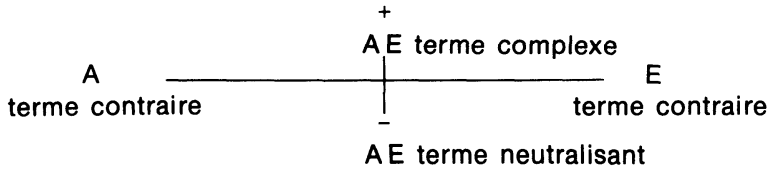
La schématisation sémantique selon Julien Greimas

Notre second modèle d'analyse, puisé chez Julien Greimas, consistait à homologuer le sens véhiculé par les diverses unités constitutives des dix films, regroupées par thème afin de permettre une mise en relation du contenu d'un même thème pour chacun des films du corpus. Cette homologation consiste à réduire à un nombre restreint de sens, et tous situés sur un même niveau, tous les sens possibles exprimés ou non à propos d'un thème.

Cette méthode de réduction s'inspire des travaux de Julien Greimas dans le domaine de la sémantique et plus particulièrement de son ouvrage intitulé *Sémantique structurale*. Nous avons retenu des travaux de Greimas les principes suivants :

a) le principe des isotopies[1] appelées plus familièrement « thème » ;

b) le principe d'homologation du sens véhiculé par les unités constitutives d'une même isotopie selon la formule ou le système oppositionnel



qui réduit à quatre le nombre de sens admis et où A représente le terme positif, c'est-à-dire l'affirmation d'un sens, E, le terme négatif, c'est-à-dire l'affirmation d'un sens contraire, $\overset{+}{A}E$, le terme composé, c'est-à-dire le composite d'un sens et de son contraire et enfin $\overline{A}E$, le terme neutralisant, c'est-à-dire la négation du composite, ou encore, ni A ni E ; nous tenons à préciser que cette formule n'est pas assimilable au « carré sémiotique » dont il est question dans *Du sens*[2] ;

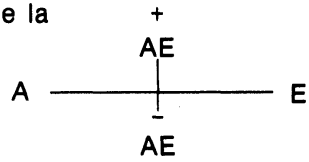
c) enfin le principe du dégagement d'ordres ou de chaînes sémiques lorsque le sens dominant pour chacune des isotopies de chacun des dix films aura été déterminé.

Au chapitre des modalités d'application de ces trois principes, disons que dans le cas des isotopies d'abord nous en avons finalement choisies vingt-six. Le choix s'est fait empiriquement. Lors de l'analyse du premier film nous nous sommes fiée au principe de redondance et nous avons alors retenu un certain nombre d'isotopies à cause de leur force et de leur récurrence. Puis, lors de l'analyse des films subséquents, certaines des isotopies d'abord retenues n'apparaissaient plus que faiblement et semblaient n'avoir qu'une pertinence mitigée, tandis que d'autres, non retenues lors de l'analyse du premier film, sont apparues comme fortes et redondantes. D'autre part, certaines isotopies étaient peu présentes dans l'ensemble du corpus, et cette absence nous a semblé, dans certains cas, significative et même étonnante, ce qui fait que nous avons décidé d'inclure quand même ces isotopies dans la grille d'analyse.

En fait ce n'est que vers le sixième film que nous sommes arrivée à une certaine stabilisation et que le choix des isotopies n'a plus bougé. Nous en avons retenu vingt-six, réparties en six catégories :

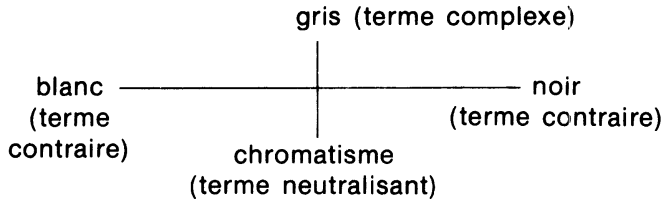
Tonalité générale	
	Spatio-temporalité 1. Lieux 2. Hétérotopie 3. Site 4. Spatialité 5. Décor 6. Temporalité 7. Déplacements 8. Climat
	Micro-milieu Famille
	Comportement personnel et interpersonnel 1. Caractère 2. Relations bilatérales 3. Amour 4. Sexualité 5. Rapport de groupe 6. Fête
	Rapport au monde 1. Vision des choses 2. Bonheur 3. Santé 4. Occupation 5. Âge
	Le social 1. Pouvoir établi 2. Ordre public 3. Institutions 4. Appartenance culturelle 5. Alimentation.

Au niveau des modalités d'application du second principe, celui de l'homologation du sens des unités constitutives par la réduction à quatre sens admis, nous tenons à préciser que le choix des sèmes (sens) a été *ad hoc*, c'est-à-dire qu'il a été conditionné par l'existence d'un corpus donné mais toujours dans le respect de la formule de base :



Dans un contexte purement théorique, il est possible que le choix eut été autre.

Il va sans dire que cette méthode de réduction élimine les nuances et se présente comme un effort de schématisation. Il s'agit pour chaque isotopie (il y en a 26) de ramener à quatre sens tous les sens possibles, qu'ils soient présents ou non dans le corpus. Pour illustrer cette démarche, appliquons-la à une hypothétique isotopie « couleur » :



Ainsi avec cette formule, les couleurs sont indifférenciées et pour indiquer le sens dominant à propos d'un paysage verdoyant par exemple, nous indiquerions « chromatisme ». En appliquant cette méthode de réduction aux vingt-six isotopies, le sens véhiculé par chaque film se trouvera ainsi « coulé » dans 26 termes ou sèmes. Autrement dit, le contenu sémantique d'un univers filmique sera ainsi résumé par vingt-six mots. Cette méthode frustrante à certains égards est rendue nécessaire afin de permettre la mise en relation, en dernière analyse, des sens dominants pour une même isotopie dans les dix films qui constituent le corpus. Tous ces sèmes pris isolément apparaîtraient comme un recul, comme un appauvrissement au plan sémantique si dans une dernière phase ils ne se constituaient en chaînes sémiques et si nous ne retournions à l'analyse structurale des mythes et n'établissions les multiples mises en relation qui sont le principe de base de la lecture mythique.

Bilan sémique

Voici le tableau cumulatif de tous les sèmes dominants pour l'ensemble du corpus (voir pages suivantes). Chaque sème est en soi un pilier de cette vision du monde que nous tentons maintenant de définir.

Ce tableau peut être lu horizontalement et verticalement.

Une lecture horizontale permet de situer le niveau culturel des univers représentés. Chez Lévi-Strauss, la mise en colonne du récit mythique permettait la mise à jour du modèle logique véhiculé par le mythe. Ici, la mise en colonne des unités filmiques a permis la mise à jour de modèles culturels reposant sur une chaîne sémique, autrement dit sur une série de sèmes ou de signes culturels interreliés. Ces modèles culturels sont au nombre de cinq ; nous y reviendrons un peu plus loin.

Une lecture verticale révèle les redondances, les schémas récurrents de film en film à propos d'une même isotopie. Les sèmes-bilan situés au bas du tableau indiquent une dominante au plan sémantique pour l'ensemble du corpus. Nous procéderons d'abord par une lecture verticale et par groupe d'isotopies : le spatio-temporel, le micro-milieu, le comportement personnel et interpersonnel, le rapport au monde, le social, et enfin la tonalité générale.

Le cadre spatio-temporel

Une première constatation est la présence sous des formes diverses de ce que nous pourrions appeler « le complexe du petit ». Les milieux décrits sont majoritairement des milieux de petites gens, petits par les revenus qu'ils commandent, mais aussi par le niveau des préoccupations ; il s'agit le plus souvent de milieux psychologiquement pauvres. C'est l'univers des gagne-petit (*L'Amour blessé, O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette*), de la petite bourgeoisie (*Le soleil se lève en retard*), des petits marginaux qui profitent du système (*Ti-Cul Tougas*), ou encore des parvenus dont l'aisance récente ne parvient pas à masquer la modestie des origines visibles dans l'environnement physique et dans la personne de l'ex-conjoint (*Réjeanne Padovani*).

Ce « complexe du petit » se révèle encore au plan de l'espace. À deux exceptions près (*Ti-Cul Tougas* et *J.A. Martin, photographe*), le cadre de vie est essentiellement urbain et souvent étriqué : l'espace vital se limite à quelques pièces dont les dimensions sont souvent fort réduites (*L'Amour blessé, O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, La Tête de Normande St-Onge, Pour le meilleur et Pour le pire*). Les allées et venues des personnages débordent rarement les

Isotopies / Films	Lieux	Hétéro-toopie	Site	Spatialité	Décor	Temporalité	Déplacements	Climat	Famille	Caractères	Rel. bilatérales	Amour	Sexualité
Ti-Cul Tougas	Marginalité	Non travail	Champêtre	Vastitude	Nil	Présent / Passé	Fuite	Entre-saisons	Nil	Pauvres	Copinerie	Tendresse	Comportement libre
L'Amour blessé	Gagne-petit	Non travail	Urbain	Clos	Banal	Présent / Passé	Immobilité	Entre-saisons	Solitude	Pauvres	Nil	Hostilité	Absence de désir
O.K. Laliberté	Gagne-petit	Non travail	Urbain	Exiguïté	Banal	Présent	Va-et-vient sur place	Chaleur	Dislocation	Pauvres	Copinerie	Tendresse	Comportement libre
Panique	Bourgeoisie	Travail	Urbain	Vastitude	Moderne	Présent	Va-et-vient sur place	Entre-saisons	Désintérêt / Dislocation	Forts	Relations	Indifférence	Absence de désir
Pour le meilleur et Pour le pire	Bourgeoisie	Contexte géoculturel	Urbain	Spacieux / Clos	Moderne	Fresque	Va-et-vient sur place	Entre-saisons	Désintérêt	Faibles	Copinerie	Indifférence / Tendresse	Absence de désir
L'Eau chaude, l'eau frette	Gagne-petit	Nil	Urbain	Exiguïté	Banal	Présent	Va-et-vient sur place	Chaleur	Dislocation	Forts / Pauvres	Relations	Indifférence / Hostilité	Exhibitionnisme
Réjeanne Padovani	Bourgeoisie	Non travail	Urbain	Spacieux / Clos	Moderne	Présent	Va-et-vient sur place	Entre-saisons	Dislocation	Forts	Relations	Indifférence	Comportement libre
Le soleil se lève en retard	Petite bourgeoisie	Nil	Urbain	Spacieux	Traditionnel	Présent	Mobilité	Entre-saisons	Union	Forts / Faibles	Copinerie	Tendresse	Discrétion
La Tête de Normande St-Onge	Marginalité	Non travail	Urbain	Exiguïté / Clos	Original	Présent / Passé	Va-et-vient sur place	Froid	Solitude	Riches / Pauvres	Copinerie / Antipathie	Indifférence	Exhibitionnisme
J.A. Martin, photographe	Bourgeoisie	Contexte géoculturel	Champêtre	Vastitude	Traditionnel	Passé	Mobilité	Chaleur	Désintérêt	Forts / Riches	Relations	Indifférence / Tendresse	Absence de désir
Sèmes — Bilan	Petites gens	Non travail (le Sud)	Urbain	Clos	Banal et/ou moderne	Présent	Va-et-vient sur place	Entre-saisons	Désunion	Forts	Copinerie	Indifférence	Absence de désir
	CADRE SPATIO-TEMPOREL								MICRO MILIEU	LE COMPORTEMENT PERSONN			

Rapport de groupe	Fête	Vision des choses	Bonheur	Santé	Occupation	Âge	Pouvoir établi	Ordre public	Institutions	App. culturelle	Alimentation	Tonalité générale
Complicité	Réussite	Rêve Pesanteur	Bien-être	Vitalité	Non emploi	Adolescence	Nil	Violence	Nil	Américanéité	Cuisine maison	Prosaisme Trivialité
Nil	Nil	Non projet	Évasion	Morbidité	Petit emploi	Vie adulte	Nil	Violence	Démagogie	Québec traditionnel	Cuisine rapide	Pudicité Trivialité
Complicité	Perturbation	Non projet	Évasion	Vitalité	Non emploi vol escroc.	Vie adulte	Nil	Violence maintien de l'ordre	Nil	Québec traditionnel	Cuisine rapide	Prosaisme Trivialité
Complicité Exclusion	Perturbation	Pesanteur	Accomplissement	Morbidité Vitalité	Emploi	Vie adulte Enfance	Asservi Contesté	Violence Discipline	Malveillance Bienveillance	Québec moderne	Cuisine raffinée	Prosaisme
Nil	Non-fête	Pesanteur	Ennui	Anomalie	Emploi Non emploi	Vie adulte	Nil	Violence	Nil	Québec moderne américanéité	Cuisine rapide	Prosaisme Lyrisme
Complicité Exclusion	Anti-fête	Pesanteur	Évasion	Morbidité	Petit emploi vol-esc.	Vie adulte Adolescence	Nil	Violence	Nil	Québec traditionnel Francité	Cuisine rapide Cuisine raffinée	Prosaisme Trivialité
Complicité Exclusion	Perturbation	Pesanteur	Accomplissement Ennui	Morbidité	Emploi Non emploi	Vie adulte	Asservi Contesté	Violence	Nil	Québec moderne Québec traditionnel	Cuisine raffinée	Prosaisme
Complicité	Réussite	Projet	Bien-être Ennui	Vitalité	Emploi	Vie adulte	Nil	Nil	Bienveillance	Québec traditionnel	Cuisine maison	Prosaisme Lyrisme
Entraide	Perturbation	Pesanteur	Accomplissement	Morbidité	Non emploi	Vie adulte	Nil	Maintien de l'ordre	Malveillance	Québec moderne	Alimentation naturelle	Prosaisme Lyrisme
Entraide	Perturbation	Projet Pesanteur	Accomplissement	Vitalité	Emploi	Vie adulte	Nil	Nil	Nil	Québec traditionnel	Cuisine maison	Pudicité Lyrisme
Complicité	Perturbation	Pesanteur	Accomplissement	Morbidité	Emploi	Vie adulte	Nil	Violence	Nil	Québec traditionnel	Cuisine rapide	Prosaisme
ET INTERPERSONNEL		RAPPORT AU MONDE					LE SOCIAL					TONALITÉ

limites du quartier ; il n'y a pas de changement de ville, encore moins de pays. L'idée même d'un déplacement à distance n'est jamais évoquée autrement qu'au fil d'une conversation ; on ne relève nulle part de scènes d'aéroport, de gare ou de port (sauf *Ti-Cul Tougas*), suggérant un départ ou un retour. On ne vient de nulle part, on ne va nulle part : on est là. On pourrait également parler de verticalité étriquée : on vit au ras du sol à deux exceptions près (*Pour le meilleur et Pour le pire, Panique*) et les vues en plongée sont rares de même que les perspectives.

On peut également parler d'exiguïté au plan de la temporalité. Tous les films se déroulent dans un laps de temps très court. Le seul (*Pour le meilleur et Pour le pire*) dont l'action s'étale sur plusieurs années se résume finalement à une seule journée, par une structure qui confère à cette journée un caractère symbolique. Plus de la moitié de ces films se déroulent en moins d'une semaine. Aucun n'excède 6-7 mois. Mentionnons que c'est aussi un cinéma du présent, l'on pourrait même préciser de l'instant présent ; on ne compte qu'un seul film d'époque et aucun film d'anticipation.

L'analyse du cadre spatio-culturel révèle en second lieu une nette dominante du quotidien que confirmeront les analyses thématiques subséquentes et dont l'importance est telle qu'elle revêt un caractère quasi obsessionnel. Le quotidien apparaît d'abord par le biais des lieux. Un décompte complet indique les redondances suivantes :

— chambre à coucher (10 films) = dormir
— cuisine (7 films) = manger
— couloir (6 films) = se déplacer
— salle de bains (5 films) = se laver
— bureau (5 films) = travailler
— salle de séjour (4 films) = relaxer.

C'est la vie de tous les jours, l'itinéraire de tous et chacun. Il n'est jusqu'au décor de ces lieux qui ne témoigne d'un solide conformisme à des codes stylistiques préétablis selon l'échelon social. En d'autres termes, le décor n'est jamais personnalisé (sauf *La Tête de Normande St-Onge* et *Pour le meilleur et Pour le pire*) et n'étonne jamais ; c'est l'environnement standardisé, l'environnement conforme. Ce qu'on pourrait qualifier « d'originalité à bon compte » ou encore « d'originalité à compte élevé » est inexistant.

Au plan climatique deux faits méritent d'être soulignés. Les « autres lieux » évoquent dans une pluralité de cas une même nostalgie : le Sud. Le Sud c'est le lieu des vacances projetées, c'est là qu'iront les heureux gagnants de tous les concours, c'est là qu'on envisage de terminer ses jours. Pour un pays qui vit sous la neige plusieurs mois par an, cette nostalgie du Sud rapprochée d'un second fait à savoir l'absence de neige — à l'exception d'une très brève scène dans *Panique* — apparaît ni plus ni moins comme un refus inconscient de l'hiver.

Le micro-milieu

À l'exception d'une seule, toutes les familles recensées sont des échecs. Cette situation, notoire en elle-même, l'est encore davantage lorsqu'on rapproche ce constat de deux autres faits. Cette famille exemplaire à tous égards (*Le soleil se lève en retard*) sera anéantie par la mort violente du père et des trois enfants dans un accident de la route, comme si l'existence d'une famille heureuse et unie était insoutenable et qu'il importait qu'une force obscure agisse pour la sauvegarde d'un ordre préétabli.

Le second fait est l'absence dans *Ti-Cul Tougas* de toute référence à la famille. Or dans le champ intellectuel du corpus, *Ti-Cul Tougas* se situe à la limite extrême : c'est la fuite, la fuite d'une société et de ses institutions dont la famille est la plus ancienne et à laquelle s'est finalement substitué le groupe. Ici, la famille a été liquidée car il n'y a pas de libération possible sans la suppression préalable de cette institution aliénante entre toutes.

Si l'on examine en détail pour l'ensemble des films les quatre niveaux de relations familiales possibles, on constate les faits suivants :

a) Relations de couple : toutes sont soit mauvaises, soit franchement nulles.

b) Relations père-enfants : l'échec de la paternité est total ; seul Vincent Padovani, qui a d'ailleurs la garde de ses deux enfants, apparaît bon père. Il est à remarquer que le nom du protagoniste a une consonnance étrangère.

c) Relations mère-enfants : seules deux relations apparaissent chaleureuses, soit dans *Le soleil se lève en retard* ;

dans *La Tête de Normande St-Onge*, la quête de la mère échouera en raison de la maladie.

d) Relations enfants : cette relation est peu représentée et l'on ne la retrouve que dans deux films; dans *Le soleil se lève en retard*, où les deux sœurs, Marguerite et Gisèle, entretiennent des relations d'une qualité exceptionnelle, la scène d'intimité dans la chambre de leur enfance constituant l'un des plus beaux moments du cinéma québécois; dans *La Tête de Normande St-Onge* par contre, les relations Normande-Pierrette sont franchement hostiles.

À tous les échelons la famille est donc en difficulté.

Le comportement personnel et interpersonnel

On constate d'abord que les personnages dits « faibles » ou « pauvres » au plan caractériel foisonnent et, fait à remarquer, ils sont majoritairement des hommes. Plusieurs d'entre eux ont manifesté des comportements adolescents ou même franchement attardés : Ferrara (*Réjeanne Padovani*) ; le routier, Martin, Rémi (Ti-Cul Tougas) ; Julien *(L'Eau chaude, l'eau frette*) ; Paul (*O.K. Laliberté*) ; Bouliane (*La Tête de Normande St-Onge*) ; Cusson (*Le soleil se lève en retard*). Les personnages désaxés que nous avons recensés étaient également tous des hommes à une exception (la folle — *Pour le meilleur et Pour le pire*). Ce bilan négatif compte néanmoins quatre cas d'exception: J.A., force solitaire (*J.A. Martin, photographe*), Vincent Padovani, mafioso (*Réjeanne Padovani*), Carol, sur qui pèse un soupçon d'homosexualité (*La Tête de Normande St-Onge*), et Raymond St-Jacques, le PDG de JIT-Canada (*Panique*). Il est à noter que J.A. et St-Jacques ne sont pas ce qu'on nomme « des salariés » mais des chefs d'entreprises prospères, l'une familiale, l'autre multinationale (il y a donc un lien de cause à effet entre l'économique et le caractériel mais dans le sens contraire à celui où on l'entend habituellement), que Padovani est d'origine italienne donc issu d'une société patriarcale et qu'enfin Carol est un personnage efféminé, ce qui nous amène à parler des femmes.

Les caractères que nous avons identifiés comme riches sont tous féminins — à l'exception de Carol —. Toutes les femmes témoignent d'une vitalité remarquable, d'une force de

caractère qui tranche avec la mollesse observée chez tant de personnages masculins. Tous les combats, toutes les actions menées en vue d'un changement (*Panique, La Tête de Normande St-Onge, J.A. Martin, photographe*) le sont par des femmes exclusivement et toujours face à la désapprobation ou à l'indifférence du conjoint. Enfin, il faudrait aussi souligner la prestance et même l'élégance de plusieurs d'entre elles. Si l'on tient compte du fait que tous ces films ont comme auteurs des hommes, il devient intéressant de se demander si un corpus composé exclusivement de films réalisés par des femmes eut apporté une vision davantage vivifiante du monde.

Au plan des relations interpersonnelles et des comportements de groupe, les liens s'avèrent lâches. Il serait plus juste de parler de complicité plutôt que d'amitié. C'est l'univers des copains, des voisins, des relations, liens qui tous tiennent à une conjoncture : une cohabitation du moment, un projet commun en voie de réalisation, un milieu de travail. Que la conjoncture se modifie et le groupe éclate. Ces groupes informels ont néanmoins une importance non négligeable: en être exclu signifie le plus souvent la solitude (*L'Eau chaude, l'eau frette, L'Amour blessé*), la déchéance (*L'Eau chaude, l'eau frette, Panique*) ou même la mort (*Réjeanne Padovani*). Jamais un sentiment profond ne constitue le ciment d'un groupe.

Au plan amoureux, l'amour-passion est un sentiment rigoureusement absent. Certaines personnes avouent avoir connu de grandes passions mais c'était toujours il y a fort longtemps. Les relations de couple se situent au niveau de la tendresse et de la complicité si le couple n'est pas marié; s'il l'est, c'est l'indifférence et même l'hostilité ouverte. Quelques personnages semblent éprouver certains émois passionnels mais ils sont secondaires et surtout ridicules. Au plan sexuel à l'exception d'un cas (*Pour le meilleur et Pour le pire*), personne ne souffre de boulimie. On n'est pas prude pour autant.

Enfin, une dernière observation : toutes les fêtes achoppent (sauf *Ti-Cul Tougas* et *Le soleil se lève en retard*). Elles achoppent de différentes manières : soit qu'une personne, convive ou non, devienne trouble-fête, soit qu'une forme d'antagonisme oppose certains convives, soit encore que la fête prévue avorte. Cet état de fait est à priori imputable à la qualité des convives; en réalité ces perturbations témoignent

d'un profond sentiment de fatalité, la fatalité du malheur, que sous-tend une vision déterministe et défaitiste du monde. À la conviction d'être né pour un petit pain s'allie la conviction que « le bonheur n'est pas de ce monde ».

Rapport au monde

C'est le quotidien qui encore une fois refait surface. Si nous voulions résumer en quelques mots la réalité qui transparaît à travers l'analyse des thèmes regroupés sous cette tête de chapitre, nous dirions que nous sommes face à des individus sans projet dans une société du non-projet. Le quotidien pèse de tout son poids : tout émerge de lui, tout est centré sur lui, tout s'arrête à lui. Nous avons vu lors de l'analyse du cadre spatio-temporel quels étaient les lieux qui fournissaient le cadre de toutes les problématiques. Nous complétons ce premier inventaire par trois autres : l'un porte sur les sujets traités, l'autre sur les types d'activités pratiquées par les personnages et enfin le dernier fait le décompte des catégories d'emplois :

a) *Les sujets traités*

L'Amour blessé : Une heure et demie de la vie de Louise le soir après le travail ;

O.K. Laliberté : Les faits et gestes des occupants d'une maison de chambres dans le milieu du non-travail ;

Pour le meilleur et Pour le pire : Les hauts et les bas de 17 ans de vie conjugale ;

L'Eau chaude, l'eau frette : Les allées et venues des habitants d'un quartier dominé par la pègre locale ;

Le soleil se lève en retard : La vie d'une vieille fille de 30 ans, secrétaire et à la recherche de l'âme sœur ;

La Tête de Normande St-Onge : Les faits et gestes des locataires d'un immeuble de trois étages, dont l'un a davantage de problèmes que les autres ;

J.A. Martin, photographe : La fuite de la routine et de 15 ans de solitude.

Seuls *Panique, Ti-Cul Tougas* et *Réjeanne Padovani* développent des problématiques qui n'ont pas comme assises le quotidien.

b) *Les activités pratiquées*

L'Amour blessé : travailler, se laver, manger, écouter les lignes ouvertes, dormir;

O.K. Laliberté : s'évader, manger, boire, travailler parfois, faire l'amour, magasiner, faire des « parties », dormir;

Pour le meilleur et Pour le pire : dormir, manger, travailler, s'ennuyer, dormir;

Le soleil se lève en retard : manger, travailler, dormir, aller au cinéma, magasiner, se rencontrer, danser, se marier;

La Tête de Normande St-Onge: travailler, manger, étudier, lutter, chanter et danser parfois, faire l'amour;

J.A. Martin, photographe : travailler, dormir et fuir.

c) *Les catégories d'emplois*

L'Amour blessé : ouvrière au salaire minimum;

O.K. Laliberté : employés de bureau;

Pour le meilleur et Pour le pire : concepteur publicitaire, ménagère;

L'Eau chaude, l'eau frette: employée de laverie automatique, serveuse de restaurant, livreur, cuisinier, retraités;

Le soleil se lève en retard : secrétaires et employés de bureau, ménagères;

La Tête de Normande St-Onge: vendeuse et étudiante, artisan;

J.A. Martin, photographe : photographe-portraitiste, ménagère.

On vit au jour le jour, porté par les événements. Même les projets, lorsqu'on en a, sont toujours reliés au quotidien (sauf *La Tête de Normande St-Onge* et *Panique*). Aussi bien dire qu'il ne se passe rien, rien qui vaille une vie. C'est le cadre de l'« univers répétitif », un univers marqué par l'absence de sens, celui que dénonce Jacques Attali :

« ... dans une société où le pouvoir est si abstrait qu'il ne peut plus être pris, où la pire des menaces ressenties est la solitude et non l'aliénation, la conformité à la norme devient jouissance d'appartenance, l'acceptation de l'impuissance s'installe dans le confort de la répétition[3]. »

Ici, l'évasion s'est substituée au rêve ; c'est la fuite sur place dans tout ce que cette société peut offrir comme dérivé : consommation, alcool, nourriture, jeux de hasard, loteries, sexualité, etc. C'est la société de consommation greffée sur un sentiment d'impuissance. À l'exception de *Ti-Cul Tougas* et du personnage de Carol (*La Tête de Normande St-Onge*), on cherche en vain quelque forme d'onirisme. Les citations littéraires, dont le cinéma français est si friand, qui confèrent souvent à des gestes banals une dimension élargie n'existent nulle part. On cherche en vain quelques références historiques qui pourraient replacer ce quotidien dans une perspective agrandie par le temps. Seules deux références cinématographiques (*La Tête de Normande St-Onge, Pour le meilleur et Pour le pire*) ont été relevées et dans chaque cas elles signifiaient une rupture momentanée d'avec le quotidien, une échappée vers un ailleurs.

L'emphase du quotidien a comme épiphénomène la médiocrité. Le cadre de vie proposé est peu propice aux dépassements, aux grandes passions, à l'éclosion de destinées exceptionnelles. C'est un univers sans passion où les sentiments sont courts : l'amour n'est jamais dévastateur et l'hostilité est le plus souvent à l'état de latence, marqué de quelques explosions sporadiques. Il n'y a pas non plus de détresse, morale ou autre : le seuil de la misère n'est jamais franchi, on est gagne-petit mais non sans le sou. On ne déchoit pas mais on n'émerge pas non plus. Les caractères entiers sont peu nombreux, les projets d'envergure individuels et/ou collectifs exceptionnels et les réels marginaux refusant toute compromission avec l'ordre établi sont à inventer. Cette quotidienneté manque de grandeur parce que le combat y est absent. Ce n'est ni « l'eau chaude » ni « l'eau frette », mais l'eau tiède. La température sociale et individuelle rejoint le cadre climatique dominant : l'entre-saisons.

Autre point saillant à ce présent chapitre est l'importance du dossier médical. L'examen de celui-ci révèle des malformations cardiaques, des psychoses, des cancers, des comas prolongés, des cas d'aliénation mentale, des cas

d'alcoolisme, des asthmatiques, des droguées, enfin des paralytiques. D'autres maladies de moindre gravité se profilent également : la surdité, le bégaiement, la boulimie.

La morbidité se manifeste encore par un nombre relativement élevé de personnages désaxés au niveau des rôles de premier et second plans, et par la présence souvent intrigante de figurants totalement aliénés aperçus à distance ou croisés au hasard dans la rue.

Il faut également noter l'importance des environnements malsains ou des scènes franchement morbides.

Il convient enfin d'inscrire à ce chapitre la part de trivialité que nous avons précédemment relevée dans un certain nombre de films.

Une dernière observation concerne l'âge des personnages. Presque toutes les problématiques touchent à la tranche d'âge 25-50 ans. Les moins de 25 ans sont souvent des figurants et les plus de 50 ans des rôles secondaires. Quelques films ont une problématique centrée sur deux générations : aucun n'a de problématique centrée sur trois générations.

Le social

Bien que l'on ne puisse pas dire que le cinéma québécois soit un cinéma violent, la violence y est néanmoins omniprésente.

Cette violence revêt des formes diverses : crime passionnel (*L'Amour blessé, Pour le meilleur et Pour le pire, L'Eau chaude, l'eau frette, Réjeanne Padovani*), vols majeurs (*Ti-Cul Tougas, O.K. Laliberté*), violence sociale, celle qui s'exerce vers la base (*Réjeanne Padovani*) et puis celle qui s'exerce de la base vers le sommet (*Panique*).

Et puis, il y a le chantage, la collusion et toutes les formes d'intimidation qui apparaissent ici et là, et à des degrés divers, tant sur le plan individuel que social dans presque tous les films qui ont fait l'objet de l'étude. Le vol et l'escroquerie constituent une source de revenus pour un nombre non négligeable de personnages et les coups de feu sont fréquents.

On peut aussi parler de dureté. Celle-ci est manifeste dans l'importance numérique des personnages forts. Certains

d'entre eux appartiennent au milieu de la pègre, d'autres sont identifiés aux institutions économiques, enfin un certain nombre se retrouvent au sein de la famille.

Autre trait marquant à ce chapitre est la faible référence aux institutions. Le pouvoir politique y est peu représenté mais lorsqu'il l'est, il apparaît toujours veule, sans envergure et dominé soit par la pègre soit par le grand capital. Le pouvoir contestataire apparaît toujours, faible, amateur et même risible. Si l'on regarde, d'autre part, la nature des relations que le pouvoir établi entretient avec les média, ces relations sont toujours étroites et complices au niveau de la direction des journaux mais mauvaises et antagoniques au niveau du simple journaliste. Mentionnons aussi que les liens entre le capital et les média sont étroits. L'image de la démocratie qui se dégage de ce tableau pourrait se résumer en quelques mots : les électeurs proposent, les compagnies disposent.

Enfin, on remarque une nette prépondérance des valeurs du Québec traditionnel tant au plan des personnages que des situations. Ces valeurs nous apparaissent nettement surreprésentées par rapport à l'évolution du Québec actuel. Ce cinéma date tout comme celui de la première vague (1944-53) dont nous parlions précédemment. L'image de la francité qui y est véhiculée constitue un exemple entre mille. Celle-ci apparaît toujours soit comme quelque chose d'étranger (*Le soleil se lève en retard*), ou de ridicule (*L'Eau chaude, l'eau frette*), ou encore de lointain (*J.A. Martin, photographe*). Dans d'autres cas (*Ti-Cul Tougas*), l'image est vieillotte et demande une remise à jour. À l'heure de la télévision couleur et des « boeings » noliprix, cette vision date.

L'utilisation du phénomène alimentaire comme signe nous a permis de « situer » culturellement chacun des films. Les films où l'on mange mal témoignent tous d'une forte identité ou solidarité nord-américaine. Monter dans l'échelon social c'est « s'européaniser ». Lorsque l'on est ni au bas ni au sommet de l'échelle, cuisiner demeure toujours une pratique courante ; dans les grandes occasions, on ira dans un « bon » restaurant. Quant aux marginaux dits « positifs », ils opteront pour les aliments naturels, conséquence d'une prise de conscience écologique.

Tonalité générale

La nette prédominance du quotidien, l'omniprésence de la violence et de la morbidité sous des formes multiples, la faiblesse du rêve, la dureté de certains personnages et de certains cadres de vie, l'absence de lyrisme ; c'est le smog. On pourrait même parler de représentation en rase-motte tellement l'élévation y fait défaut.

Ce sont là toutes les composantes d'une vision du monde qu'il reste à unifier.

Une lecture horizontale du tableau constitue déjà un pas en ce sens. Cinq modèles culturels s'y dessinent clairement : les gagne-petit, la moyenne bourgeoisie, la petite bourgeoisie, la marginalité et enfin le Québec rural du début du siècle, le Québec des ancêtres.

L'univers des gagne-petit est représenté par *L'Amour blessé, O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette.* C'est l'univers du non-travail et/ou du petit travail. On remarque que les lieux évoqués sont familiers et peu éloignés, c'est le Sud à bon marché : la Floride. Mais parfois on n'en évoque aucun tant l'exclusion est grande ; la claustration physique devient symbolique d'un état de vie. L'espace dans lequel on se meut est généralement exigu et bien qu'il y ait va-et-vient celui-ci est toujours limité à un espace relativement restreint : on ne sort pas de son quartier, parfois on quitte à peine sa maison.

On vit en milieu urbain et le décor est toujours terne et banal. On est généralement séparé ou divorcé mais parfois on a du mal à rompre avec son passé. Ceux qui évoluent dans cet univers peuvent être qualifiés de « pauvres », dominés et exploités par des gens sans scrupule. Au niveau des relations humaines les itinéraires divergent, certains ayant opté pour la solitude, d'autres pour un nouveau départ en s'intégrant à un autre milieu et en nouant des liens nouveaux espérant y trouver un mieux être.

On remarque de plus que les fêtes, lorsqu'il y en a, sont toutes des échecs, que l'évasion devient un mode de vie, et que c'est le poids ou la vacuité du quotidien qui contraint à la fuite. La morbidité est courante, mais parfois l'évasion réussit à un point tel qu'elle donne un air de santé. Enfin c'est l'univers du petit travail, et à défaut, du vol et de l'escroquerie.

Les références aux institutions et au pouvoir établi sont inexistantes tant la marginalité du milieu est grande. Mais ce milieu est violent et l'on règle ses différends à la pointe du fusil. Fait à signaler, c'est un univers où l'on mange mal mais où l'on mange et boit tout le temps.

Enfin, mentionnons que la trivialité y occupe une place de choix.

L'univers de la bourgeoisie est représenté par *Panique, Pour le meilleur et Pour le pire* et *Réjeanne Padovani.*

Les lieux évoqués sont beaucoup plus diversifiés et surtout beaucoup plus lointains qu'ils ne l'étaient dans le groupe précédent. Mais c'est surtout la dichotomie de classes qui surgit. Il y a les maîtres dont les lieux cités évoquent le travail et/ou les vacances et ceux des serviteurs qui évoquent toujours le travail. Fait intéressant, les lieux évoqués diffèrent selon le type de bourgeoisie auquel on appartient : la bourgeoisie du grand capital évoque des lieux de travail uniquement tandis que la bourgeoisie reliée au pouvoir politique évoque des lieux de vacances ou d'études et il est à remarquer qu'aucun de ceux-ci ne se situe en Amérique du Nord. Si l'on descend d'un cran dans l'échelle du pouvoir, la dichotomie de classe n'apparaît plus et les lieux se rapprochent : ils se limitent à l'Amérique du Nord et témoignent d'une solidarité culturelle et continentale.

Le cadre est toujours urbain, spacieux et moderne, parfois un peu teinté de mauvais goût. Contrairement au premier groupe qui allait et venait à l'intérieur d'une surface exiguë et restreinte, ce second groupe se déplace à l'intérieur de lieux spacieux mais clos. À cet égard le premier groupe présente une inversion par rapport au second : dans le premier cas on se déplace beaucoup mais on ne va jamais loin, dans le second cas on bouge peu mais quand on le fait la destination est lointaine.

Les familles ne sont guère plus unies que dans le groupe précédent mais plus souvent qu'autrement on continue à cohabiter. C'est aussi dans ce groupe que l'on retrouve la plus forte concentration de personnages forts et de personnages faibles. Et, contrairement au premier groupe, les relations interpersonnelles offrent une certaine homogénéité : c'est l'univers du non-sentiment, on n'a pas d'amis mais on entre-

tient beaucoup de relations sociales, le désir est absent et l'amour toujours un sentiment du passé. Là plus qu'ailleurs le groupe offre une certaine cohésion, d'où le risque d'exclusion accru en cas de dissidence.

Ce groupe n'a pas plus le sens de la fête que le premier et le poids des jours, qui semble ici plus lourd que dans le groupe précédent, se résorbe dans l'accomplissement, dans le travail. Le coefficient de morbidité est ici moins élevé mais la maladie y est davantage présente. Par contre c'est dans ce groupe qu'on manifeste le plus de vitalité. Enfin l'univers bourgeois est ici caractérisé par le travail des hommes et le non-travail des femmes. C'est également ici que les institutions et le pouvoir établi sont le plus présents.

Ces trois films sont le reflet du Québec moderne où bien manger a de l'importance (dans *Pour le meilleur et Pour le pire,* la cuisine rapide n'est pas assimilable à celle du premier groupe). Contrairement au premier groupe, on mange peu souvent mais quand on le fait l'événement revêt un certain caractère. À noter l'absence de toute forme de trivialité.

Le troisième univers représenté est celui de la petite bourgeoisie incarné par *Le soleil se lève en retard.*

Il s'agit d'un univers à cheval sur les deux premiers. C'est le monde des cols blancs. Les horizons sont plutôt limités et les lieux évoqués sont tout à côté. L'environnement est urbain, le décor spacieux et traditionnel. On se déplace passablement d'un quartier à l'autre de la ville mais sans quitter celle-ci. La famille est unie et se substitue au travail comme valeur de premier plan contrairement au second groupe. Les caractères sont riches, faibles ou pauvres mais les femmes dominent toujours : c'est le matriarcat. Les rapports entre individus sont particulièrement chaleureux.

Ici, les fêtes sont des réussites. On est en santé, on se sent bien et l'on a des projets : des projets sentimentaux. On ne s'intéresse pas à la politique et les institutions avec lesquelles on a des liens sont également d'ordre sentimental : les agences de rencontre. Presque toutes les valeurs véhiculées sont traditionnelles, incluant la cuisine maison.

C'est un univers fait de chaleur, de tendresse, de pudeur et même de lyrisme.

L'univers de la marginalité est représenté par *Ti-Cul Tougas* et *La Tête de Normande St-Onge.* Il s'agit de deux formes de marginalité, l'une axée sur le rêve, l'autre sur l'accomplissement.

Dans *Ti-Cul Tougas*, les lieux évoqués sont des pays de mer et de soleil. C'est le mouvement perpétuel, les espaces vastes et champêtres. C'est l'univers du petit travail avec une propension vers le non-travail; le vol et l'escroquerie sont des sources de revenus admises. Cette forme de marginalité apparaît cependant comme le repère de caractères pauvres. Le groupe est important, restreint, relativement homogène et les membres entretiennent d'excellentes relations. Ici aussi les fêtes sont réussies. On a de la vie, de l'entrain, on se sent bien et le rêve est sans limite. C'est le monde de l'adolescence.

Comme on a opté pour la marginalité, on n'a plus rien à voir avec la famille, le pouvoir et les institutions. Mais comme le rêve et la liberté coûtent parfois quelques sous et qu'on n'en a très peu ou pas, on ne rejette pas l'escroquerie comme moyen d'arriver à ses fins. Le modèle culturel américain puisé au cinéma a effacé tous les autres. On y a même adopté les règles culinaires. La liberté devient ici une valeur de premier plan. Enfin, la trivialité fait partie du style de vie.

Quant à *La Tête de Normande St-Onge*, c'est la marginalité dans l'accomplissement, avons-nous dit. Ici, il n'y a guère de lieux évoqués, sinon Miami et avec mépris. L'environnement est urbain, exigu mais marqué d'une forte originalité. La famille est disloquée mais là nichent quelques caractères riches. Les relations entre les personnages sont cependant tièdes quand elles ne sont pas hostiles. Les difficultés de tous et de chacun sont néanmoins telles que l'entraide devient une forme de vie.

Ici, toutes les fêtes se terminent mal. La morbidité est omniprésente et les problèmes sont d'une ampleur inhabituelle. Mais on a choisi la lutte à la fuite. Celle-ci se fait contre les institutions qui constituent l'ennemi.

Cette forme de marginalité qui a inclus les aliments naturels à son régime de vie appartient d'emblée au Québec moderne.

C'est l'univers du quotidien avec quelques échappées sur le rêve.

Enfin il y a l'univers du Québec 1900 représenté par *J.A. Martin, photographe.*

Ici, les « autres lieux » évoquent la langue et la foi ainsi que le mieux-être économique (les « États »). Le cadre de vie est vaste et champêtre. L'environnement quotidien est spacieux et traditionnel.

La famille, valeur de premier plan, est en difficulté ; mais il n'y aura pas de dislocation car c'est contre les us et coutumes de l'époque. Les hommes sont forts mais « absents » ; les femmes le sont tout autant et l'on peut parler de matriarcat. C'est une époque où la parenté tient lieu d'amis, où la mère a plus d'importance que l'épouse. C'est aussi une époque caractérisée par l'entraide car les temps sont difficiles. La dureté de la vie marquée au sceau du travail, autre valeur de premier plan, n'interdit cependant pas les projets ni les bons moments. Mais ici aussi les fêtes achoppent.

C'est une société rurale, peu structurée et de ce fait le pouvoir et les institutions occupent peu de place dans la vie des gens. C'est le Québec d'autrefois, celui des ancêtres.

On voit donc comment une lecture horizontale du tableau, par le biais de la combinaison des sens exprimés, permet d'identifier des univers ou des niveaux de culture et de constater à quel point certains signes sont étroitement liés à d'autres signes.

Un imaginaire

Certains analystes[4] du cinéma québécois ont décrit le milieu cinématographique québécois comme « un ghetto, un monde clos, un monde court ». Notre propos n'étant pas de poser un jugement sur le milieu mais bien sur ses œuvres, force est de constater que ces qualificatifs s'appliquent parfaitement à l'univers représenté dans ces films. Parti « d'un morceau de cinéma », nous avons débouché sur un « morceau de culture » : la vision du monde par une société à un moment donné de son évolution. C'est à ce niveau que le film rejoint le mythe.

Il est possible que cette crise de création dont souffre le cinéma mondial et dont on a beaucoup parlé[5] atteigne également le cinéma d'ici. Mais le problème nous semble avoir des causes beaucoup plus spécifiques et beaucoup plus pro-

fondes. Si le cinéma québécois des années '70 s'est dégradé par rapport à celui de la précédente décennie, c'est parce que la perception que nous avons de nous-mêmes s'est dégradée. À une vision vivifiante du monde a succédé une vision débilitante.

S'il est vrai, comme dit Jacques Attali [6], que « le monde ne se regarde pas, il s'entend », et qu'alors « il faut apprendre à juger une société sur ses bruits, sur son art et sur sa fête plus que sur ses statistiques », le cinéma québécois est inquiétant non seulement parce que toutes ses fêtes à quelques exceptions près sont perturbées mais aussi parce qu'on y entend des bruits, bien qu'encore de faible amplitude, qui annoncent des temps de reddition (*Ti-Cul Tougas*).

Tout comme le mythe se compose de l'ensemble de ses variantes et qu'« il n'existe pas de version *vraie* dont toutes les autres seraient des copies ou des échos déformés, toutes les versions appartenant au mythe », de même il n'existe pas de films plus québécois ou moins québécois ; tous appartiennent à un même imaginaire, tous reflètent une même vision du monde. *L'Amour blessé* et *Ti-Cul Tougas* en apparence si opposés, ne constituent de fait que les deux limites extrêmes d'un seul et même champ sémantique.

L'Amour blessé, c'est l'enlisement, l'exclusion assumée, le non-projet affirmé comme tel, la résignation face au sans issue. *Ti-Cul Tougas*, c'est la rupture, le rejet d'une société et de ses institutions, le refus de l'aliénation mais aussi du combat ; c'est la fuite. Entre ces deux positions diamétralement opposées s'affirment des positions mitigées définies par des niveaux de conscience en progression. Il y a d'abord *O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette* et *Le soleil se lève en retard* que l'on pourrait définir par la non-conscience ; c'est le bien-être par l'inconscience. Puis viennent *Réjeanne Padovani* et *Pour le meilleur et Pour le pire* qui représentent la conscience passive ; *Pour le meilleur ou Pour le pire* c'est la conscience d'un état d'aliénation mais d'avec lequel on ne rompt pas et *Réjeanne Padovani* c'est la mauvaise conscience assumée. Enfin, *Panique, J.A. Martin, photographe* et *La Tête de Normande St-Onge* incarnent la conscience active ou la lutte, mais la lutte qui échoue.

C'est une vision déterministe et fataliste du monde. Il serait

peut-être plus juste de parler d'une vision inerte du monde. Non seulement le combat y est-il à toute fin pratique absent, il n'est même le plus souvent jamais envisagé et toute velléité en ce sens se solde par un échec. Cette agressivité minimale, cette absence de dynamisme vital se présente comme la composante majeure de cet univers, celle qui sous-tend toutes les autres. Dans son essai intitulé *Les Québécois*, Marcel Rioux a relevé et expliqué cette composante de la personnalité québécoise par la religion et l'histoire[7].

Une lecture verticale du tableau cumulatif a démontré (p. 220-221) par le biais des redondances sémantiques à quel point tous ces films avaient des airs de famille. D'autres traits récurrents viennent renforcer cette image de consanguinité. Non seulement ces traits sont-ils apparus comme des constantes d'un film à l'autre mais leur évolution épouse même, dans plusieurs cas, la ligne des paliers de conscience évoqués plus tôt.

Il y a d'abord le couple homme-femme dont la représentation ne se dément pas. À la vitalité, à la force de caractère, à la maturité des femmes, s'opposent la flaccidité, la mollesse et l'immaturité pour ne pas dire l'infantilisme des hommes. Dans *L'Amour blessé*, le personnage féminin, bien que vieilli prématurément, dégage une impression de force dont les limites sont évidemment celles du personnage. Quant au mari, il apparaît totalement aliéné. Si l'on monte d'un cran (*O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, Le soleil se lève en retard)* les personnages féminins, généralement des femmes grassouillettes, reflètent la bonne humeur et un certain dynamisme par opposition à des hommes diminués, solitaires et souvent taciturnes. À l'échelon suivant (*Réjeanne Padovani, Pour le meilleur et Pour le pire*), les femmes se font séduisantes et sont souvent sûres d'elles; elles s'opposent, en règle générale, à des hommes faibles. Si l'on monte encore d'un cran (*Panique, J.A. Martin, photographe, La Tête de Normande St-Onge*), les femmes ne transitent plus par un conjoint pour s'affirmer; les trois seules luttes repérées dans tout le corpus se situent à ce palier et sont menées par les femmes face à des partenaires lâches et partisans du statu quo. Ici aussi les femmes ont beaucoup d'allure. Enfin au dernier échelon (*Ti-Cul Tougas*), les femmes ont des rôles indifférenciés de ceux des hommes; c'est l'unisexisme non

seulement au plan du vêtement mais aussi du comportement et surtout des valeurs. Mais là encore les femmes dominent car elles sont les aînées et s'opposent à des partenaires immatures.

Une deuxième constante a trait au type de dualité le plus souvent rencontrée, c'est-à-dire le couple dominant/dominé, allié dans une pluralité de cas au couple passé/présent. *L'Amour blessé*, c'est l'exploitation par des média marchands de la détresse morale des marginaux du système. Ici le présent et le passé sont dans une perspective de continuité. Avec *O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, Le soleil se lève en retard*, la relation dominant/dominé prend des formes diverses selon les contextes : tantôt l'oppresseur c'est la pègre, tantôt le matriarcat ou encore tout simplement le quotidien. Le présent marque souvent une légère amélioration par rapport au passé grâce à des intervenants qui présagent d'un nouveau départ. Avec *Réjeanne Padovani* et *Pour le meilleur et Pour le pire*, ce sont les institutions et le pouvoir qui oppriment et le présent marque généralement une dégradation par rapport au passé : le mariage avec le temps a transformé une union heureuse en une relation aliénante, et la déchéance de Réjeanne a crû avec ses changements de tutelle. Quant à *Panique, J.A. Martin, photographe* et *La Tête de Normande St-onge*, c'est l'affrontement du pouvoir et du non-pouvoir. C'est la lutte d'individus en butte à des institutions. Dans le cas de *J.A. Martin, photographe*, c'est la condition féminine qui est en cause. L'opposition présent/passé est ici peu marquée. Enfin, *Ti-Cul Tougas*, c'est la dualité surmontée : le présent et le passé sont dans une perspective de rupture.

Un autre point marquant est l'absence du monde extérieur ou la marginalité. *L'Amour blessé*, c'est la claustration, c'est la rupture d'avec le monde extérieur dont les rumeurs ne parviennent plus que filtrées par les média ; *O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, Le soleil se lève en retard*, c'est la cohabitation de solitudes dont le quartier constitue souvent le seul univers ; *Réjeanne Padovani, Panique* et *Pour le meilleur et Pour le pire*, c'est la complicité de classe ou de couple en vase clos ; dans *La Tête de Normande St-Onge*, le monde extérieur est lui-même symbolisé par des institutions closes (l'asile) ; quant à *J.A. Martin, photographe*, c'est le refus de la claustration et la reprise momentanée d'un contact avec le

monde; enfin *Ti-Cul Tougas*, c'est le rejet définitif de la vie cloisonnée non pas en vue d'une plus grande insertion sociale mais d'une plus grande marginalisation. La faible insertion sociale des personnages y apparaît donc comme une constante. Le pouvoir gouverne en vase clos, le peuple vit en marge des institutions. Le plus souvent, le groupe semble s'être substitué à la société. Cette absence du monde extérieur s'expliquerait, selon Tomatis, par la surprésence de la mère dans une société matriarcale, alliée à l'absence du père qui, dans la famille traditionnelle, personnifie le monde extérieur[8].

Dans ce contexte, la perception de l'étranger trouve son explication. De film en film l'image est lointaine, parfois sympathique, parfois antipathique mais jamais elle n'occupera une place de premier plan. L'étranger ou l'immigrant, c'est le monde extérieur personnifié. Son degré d'insertion sociale croîtra cependant en fonction du niveau socio-culturel du milieu où il évolue. Dans *L'Amour blessé*, l'étranger est tout simplement inexistant. Dans *O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, Le soleil se lève en retard*, l'étranger c'est l'épicier du coin, silhouette fugitive et peu sympathique, c'est le représentant de la pègre du quartier (*O.K. Laliberté*); c'est le musicien vite oublié d'une fête, c'est celui qu'on ridiculise et qu'on méprise à cause de ses comportements emportés (*L'Eau chaude, l'eau frette*); c'est le correspondant d'outre-mer (*Le soleil se lève en retard*). Dans *Réjeanne Padovani*, l'étrangère c'est Stella, personnage secondaire, mais l'épouse légitime du bras droit de Vincent Padovani et aussi l'ancienne maîtresse de ce dernier; dans *Panique*, l'étranger c'est la famille italienne, vulnérable et exploitée dont on abuse parce que sans défense et avec qui la communication est difficile à cause du barrage linguistique. Dans *Ti-Cul Tougas*, l'étranger est totalement assimilé (Odette) et de ce fait n'existe plus, à moins qu'ici l'étranger ce ne soit les protagonistes eux-mêmes, le seul véritable autochtone étant « le gars des Îles ».

Autre trait récurrent est l'importance des machines dans la représentation de la vie de tous les jours. Dans *L'Amour blessé*, le transistor c'est le monde extérieur, le téléphone l'unique moyen d'échange et l'écoute électronique une composante du quotidien. Dans *O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, Le soleil se lève en retard*, les transistors, les

minounes, les motos, les magnétophones sont parties intégrantes du décor; parfois ces machines s'avèrent vitales (le stimulateur cardiaque dans *L'Eau chaude, l'eau frette*) ou contribuent tout simplement au bonheur de l'individu (l'ordinateur de l'agence de rencontre dans *Le soleil se lève en retard*). Dans *Pour le meilleur et Pour le pire*, ces machines deviennent des outils de communications sophistiquées : chaînes de télévision, chaîne stéréo, téléphones à bouton, intercom, voiture sport. Avec *Panique*, c'est la technologie reliée à la grande entreprise : téléphones-conférences, laboratoires, usines. Enfin *Ti-Cul Tougas*, c'est la machine comme moyen de locomotion mais aussi comme lieu d'échange : c'est dans une « minoune » que les choses importantes sont dites et c'est aussi via elle que s'établira une véritable communication (phares et klaxons) entre les spectateurs de la fête champêtre.

Et puis il y a la musique. De film en film, l'importance de la musique dans la vie des personnages va croissant. Sa présence d'abord sporadique aux deux premiers échelons (*L'Amour blessé, O.K. Laliberté, L'Eau chaude, l'eau frette, Le soleil se lève en retard*), s'affirme progressivement comme une composante de la vie (*Réjeanne Padovani, Pour le meilleur et Pour le pire, La Tête de Normande St-Onge, J.A. Martin, photographe*) jusqu'à devenir une des valeurs dominantes d'une forme de vie (*Ti-Cul Tougas*). Dans *L'Amour blessé*, c'est le rêve à portée d'oreille, une musique de danse des années '50, sentimentale et nostalgique; dans *O.K. Laliberté*, c'est Yvonne qui gagna déjà maints concours avec sa petite chanson grivoise et qui une fois de plus la chantera; dans *L'Eau chaude, l'eau frette*, c'est l'accordéoniste-musette de la fête qui tente de donner de l'entrain à des convives éméchés; dans *Le soleil se lève en retard* ce sont les rythmes langoureux des soirées dansantes de l'Agence. Dans *Réjeanne Padovani*, l'hôte, mélomane et fils de mélomane, offre à l'intention des convives un récital d'opéra dans le salon de sa résidence ; dans *Pour le meilleur et Pour le pire*, c'est la simulation d'une comédie musicale américaine chantée et dansée par le couple; dans *J.A. Martin, photographe*, c'est Rose-Aimée qui galvanise la noce avec ses chansons à boire; dans *La Tête de Normande St-Onge*, on monte un spectacle maison de chants et danses. Enfin avec *Ti-Cul Tougas*, la musique est devenue un gagne-pain et un mode de vie.

Le tableau ne saurait être complet sans parler de la solitude de ces personnages que les fêtes et les rapports de groupe contribuent à mettre en évidence. Cette solitude s'exprime de différentes manières : l'absence de racines familiales ou géographiques, la désunion familiale, l'absence de liens d'amitié étroits, le manque d'esprit d'entraide, l'indigence psychologique, une difficulté à communiquer des émotions, la faible intégration sociale, etc. Elle est totale et sans rémission dans *L'Amour blessé;* dans *O.K. Laliberté* et *L'Eau chaude, l'eau frette*, l'ampleur de l'évasion est proportionnée à la solitude éprouvée : on n'a pas ou plus de famille, on est en transit dans des maisons de chambres, les relations de voisinage sont les amis du moment, que l'on perdra de vue au prochain déménagement, on n'a pas d'emploi ou qu'un petit emploi, on ne vient de nulle part et on ne va nulle part ; dans *Le soleil se lève en retard*, la solitude est d'abord le fait des hommes, souvent taciturnes et parfois attardés, mais aussi celui des femmes, les secrétaires et Gisèle, toutes en mal d'être aimées ; *Réjeanne Padovani*, c'est la solitude du pouvoir (Vincent), c'est Réjeanne qui n'a plus d'appartenance, ce sont des convives réunis par une conjoncture dont on ignore tout à part la complicité du moment ; *Pour le meilleur et Pour le pire*, c'est la solitude à deux ; *J.A. Martin, photographe* aussi c'est la solitude à deux, c'est l'impossibilité de communiquer, c'est l'insularité du silence ; dans *Panique*, la solidarité professionnelle, la cohésion du groupe sont devenues des liens de substitution, l'entreprise étant la nouvelle famille ; dans *La Tête de Normande St-Onge*, le groupe est disparate, les échanges superficiels, la communication difficile mais le groupe offre une certaine cohésion à cause des difficultés de tous et chacun ; *Ti-Cul Tougas*, c'est la solitude surmontée, par la fuite d'une société qui n'a plus rien à offrir sinon l'ennui, par le groupe comme le fondement d'une vie nouvelle, par la suppression de toutes les contraintes, par le rêve illimité.

Nous pourrions encore parler de l'importance vestimentaire chez les femmes comme d'une autre constante. Nulle dans *L'Amour blessé,* celle-ci s'affirme dans *O.K. Laliberté* et dans *L'Eau chaude, l'eau frette* par un goût marqué pour le tape-à-l'œil et les nombreuses tenues de rechange ; dans *Le soleil se lève en retard,* les tenues de rechange seront aussi nombreuses, mais plus discrètes ; avec *Réjeanne Padovani* et *Pour*

le meilleur et Pour le pire, c'est le bon goût, l'élégance sans recherche ; avec *Panique* et *La Tête de Normande St-Onge*, le vêtement se personnalise et se fait original tandis que dans *J.A. Martin, photographe*, Rose-Aimée sera remarquée pour son élégance ; même dans *Ti-Cul Tougas* où la tenue unisexiste prévaut, Odette a conservé des habitudes « bourgeoises » : une garde-robe bien garnie et le port de la perruque sans oublier le vernis à ongles.

Enfin un dernier trait, intrigant celui-là, a été relevé tout au long du corpus : la présence de personnages totalement aliénés et toujours aperçus à distance. Bien que nous ne trouvions pas d'explication à ce phénomène, sa redondance nous incite à relever le fait. Dans *L'Amour blessé*, c'est le coup de fil du mari aliéné de Louise qui menace de la tuer pour son intervention à une ligne ouverte ; dans *L'Eau chaude, l'eau frette*, c'est le personnage ivre-mort aperçu au hasard d'une promenade un soir dans la rue ; dans *Pour le meilleur et Pour le pire*, c'est la folle qui hante les couloirs de l'immeuble où habite le couple ; dans *La Tête de Normande St-Onge*, c'est l'homme aperçu par la fenêtre et qui, assis sur le trottoir d'en face, brûle des billets de banque ; dans *Le soleil se lève en retard*, c'est la folle croisée au hasard un soir dans la rue et qui se plaint de s'être fait voler. L'absence de ce trait chez *Ti-Cul Tougas* doit-elle être considérée comme une absence pertinente ? Ces fous seraient-ils les excroissances d'une société viciée ou encore l'extériorisation des phantasmes d'une collectivité malade ?

L'ensemble de ces traits récurrents ne constituent nullement un inventaire exhaustif. D'autres traits pourraient venir s'ajouter à la liste déjà constituée mais déjà une impression de continuité s'impose. Cette continuité nous l'appellerons la québécitude.

Si nous considérons les limites extrêmes de cet univers sémantique qui sont d'une part l'enlisement (*L'Amour blessé*) et d'autre part la fuite (*Ti-Cul Tougas*), nous constatons bien sûr l'espace qui les sépare mais aussi le fait que le cercle a tendance à se refermer à la manière d'une spirale, soit un cran plus haut.

Si dans *L'Amour blessé* le passé et le présent sont dans une perspective de continuité tandis que dans *Ti-Cul Tougas* ils

sont en rupture, il ne faudrait pas s'y laisser prendre. *Ti-Cul Tougas* et *L'Amour blessé* procèdent d'un même imaginaire. *L'Amour blessé* c'est la fuite vers l'intérieur; *Ti-Cul Tougas* c'est la fuite vers l'extérieur. *L'Amour blessé* c'est la marginalité forcée; *Ti-Cul Tougas* c'est la marginalité choisie.

La similitude se profile sur plusieurs signes. *L'Amour blessé* c'est l'absence de famille par dislocation, *Ti-Cul Tougas* c'est l'absence de famille par rejet; *L'Amour blessé* c'est le petit travail par incapacité, *Ti-Cul Tougas* c'est le petit travail et le non-travail pour rester libre; *L'Amour blessé* c'est la Floride rêvée, *Ti-Cul Tougas* c'est le rêve californien réalisé; à la banalité vestimentaire de *L'Amour blessé* correspond le « jeans » unisexiste de *Ti-Cul Tougas; L'Amour blessé* c'est l'absence d'étrangers par défaut, *Ti-Cul Tougas* c'est l'absence d'étrangers par assimilation; à la musique hollywoodienne de *L'Amour blessé*, succède le « country style » de *Ti-Cul Tougas.*

Cette constante, cette fidélité, finissent par inquiéter. Elles amènent à conclure à la négation de tout progrès, à la pérennité d'une certaine vision des choses alors que de profonds changements sociaux intervenus depuis 20 ans auraient pu laisser croire que l'inconscient de cette collectivité en eut été modifié. À vrai dire, dans ses couches profondes, cette société diffère peu de celle observée et décrite depuis deux siècles tant par les historiens que par les voyageurs étrangers.

Cette stabilité s'expliquerait finalement par le fait que, pour l'essentiel, rien n'a changé depuis des siècles : cette société demeure minoritaire et qui dit minoritaire dit le plus souvent inférieure et dominée.

Université du Québec à Montréal

Notes

[1] Isotopie : récurrence de catégories sémiques.
[2] A.J. Greimas, *Du sens*, Seuil, 1970, p. 137.
[3] Jacques Attali, *Bruits*, P.U.F., Paris, 1977, p. 248.
[4] L'aventure commerciale du cinéma québécois, diffusé à la radio FM de Radio-Canada en octobre et novembre 1977, recherche et interview Jean-Pierre Tadros, réalisation Gilbert Picard.
[5] Colloque Rosellini, Festival de Cannes 1977.
[6] Jacques Attali, *Bruits*, P.U.F., Paris, 1977, p. 1.
[7] Marcel Rioux, *Les Québécois*, Seuil, coll. Le temps qui court, Paris, 1975.
[8] Alfred Tomatis, *L'Oreille et la vie*, Laffont, coll. Réponses-santé, Paris, 1977.