

Quand le cinéma devient un spectacle

Louis Goyette

Numéro 44-45, automne 1989

Denys Arcand

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23147ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Goyette, L. (1989). Quand le cinéma devient un spectacle. *24 images*, (44-45), 56-59.

QUAND LE CINÉMA DEVIENT UN SPECTACLE

par Louis Goyette

«L'opéra était aussi une machine et les gens étaient fascinés par les effets spéciaux, par la trappe qui s'ouvre dans Don Juan, par les flammes qui sortent. Celui qui s'intéresse à la mise en scène de cinéma doit toujours avoir un côté pratico-pratique, montreur d'ombres, trucage, le côté Méliès qui est toujours présent. Sur ce terrain la connection avec l'opéra n'est pas difficile à faire. À l'opéra comme au cinéma, on utilise aussi tous les arts: la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique, le théâtre. Ce sont deux formes d'expression globales.»
DENYS ARCAND¹

Denys Arcand ne nie pas le rôle qu'a joué et que joue toujours l'art lyrique dans sa vie et dans sa carrière puisque, semble-t-il, le bel canto prenait une place importante dans l'ambiance de l'environnement familial. Cette culture musicale transparaît abondamment dans l'œuvre d'Arcand. Il suffit de parcourir sa filmographie pour se rendre compte à quel point le cinéaste a régulièrement recours à la musique classique et à l'art lyrique. Dans un article intitulé «Denys Arcand: la tentation du lyrisme», Réal La Rochelle propose un échantillonnage de films où Arcand affirme «un goût très profond, viscéral pour l'opéra, pour le lyrique.»² On retrouve des traces de son éducation musicale dans les premiers documentaires tels *Champlain* et *La route de l'Ouest* où Arcand utilise la musique pour orgue interprétée par Kenneth Gilbert; dans *Les Montréalistes*, dont la trame musicale est constituée de musique de la Renaissance; dans *Québec, Duplessis et après*, où l'on peut entendre du chant choral.

Cet article a pour but de démontrer comment s'intègre le corpus musical et lyrique dans les films de fiction d'Arcand. Et puisque cinéma et opéra se rejoignent dans la coexistence des multiples formes artistiques que tous deux proposent, nous étudierons comment Arcand les articule à la narration et à la forme cinématographique de façon à faire de son cinéma une forme d'expression globale.

LE RÉPERTOIRE LYRIQUE DANS L'ŒUVRE D'ARCAND

C'est dans *Réjeanne Padovani* et *Jésus de Montréal* que l'apport de l'art lyrique se révèle avec le plus d'insistance chez Arcand. L'air «Che farò senza Eurydice», extrait de l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck est utilisé à deux reprises dans *Réjeanne Padovani*. Ici, l'insertion de l'air d'opéra propose une lecture socio-politique du film. Le premier tiers du film se déroule dans la demeure du riche Vincent Padovani, maître d'œuvre de la construction d'une autoroute. La maison est divisée en deux lieux principaux: le sous-sol occupé par les serviteurs, et le salon où l'on retrouve Padovani, ses amis politiques et leurs femmes. Deux espaces bien délimités sont ainsi créés, et avec eux, deux classes sociales, les maîtres et les



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE

Luce Guilbeault et Pierre Thériault dans *Réjeanne Padovani*. «Arcand y propose une structure narrative qui épouse à plusieurs égards celle de l'opéra»

serviteurs.³ Lorsque Stella interprète l'air d'*Orphée et Eurydice*, son chant provoque le mouvement des serviteurs du sous-sol vers l'escalier menant au salon. L'union du haut et du bas se produit alors. Toutefois les serviteurs observent le spectacle à distance et ne s'intègrent donc que partiellement aux maîtres. Tout au long de cette séquence, l'opéra est utilisé dans le but de souligner le prestige et le luxe dont se réclame la classe des maîtres. À cet égard, Arcand soulignait dans une entrevue accordée à *Cinéma Québec* que l'opéra était le passe-temps des gens riches, et qu'il s'agissait d'un art d'élite. Le même air est repris une seconde fois à la toute fin du film lors de la séquence où les grues démolissent les maisons pour laisser la place au chantier de construction de l'autoroute. Cette fois-ci, l'air d'opéra est juxtaposé à l'image dans le but de signifier «l'abîme qui peut séparer ceux qui demeuraient là de ceux qui vont à l'opéra.» L'air d'opéra permet donc à Arcand de mettre en parallèle deux classes sociales, c'est-à-dire les pauvres citoyens réduits à l'impuissance face à la mégalomanie des riches politiciens.

Le *Stabat Mater* de Pergolèse est lui aussi utilisé à deux reprises dans *Jésus de Montréal*. Rappelons que le terme «stabat mater» désigne la douleur ressentie par Marie lorsque le



La soprano Christine-Ann Atallah et la contre-alto Valérie Gagné interprètent le *Stabat Mater* de Pergolèse dans *Jésus de Montréal*



François Dompierre dirige l'interprétation du *Stabat Mater* dans *Jésus de Montréal*.

Christ est mort. Au cours de sa première manifestation, le *Stabat Mater* sert de support musical au générique, mais s'inscrit également à part entière dans la narration du film. En effet, le générique est en surimpression sur les images d'un chef d'orchestre dirigeant la partition de Pergolèse à l'intérieur du sanctuaire. La caméra montre également les musiciens puis les deux cantatrices. Le mouvement choisi est rapide et son exécution est pleine d'entrain. Cette manifestation du *Stabat Mater* devient un prélude à la première rencontre de Daniel Coulombe avec le père Leclerc. On pourrait même dire qu'il s'agit là du premier contact entre Daniel et sa nouvelle vocation, c'est-à-dire l'incarnation de Jésus dans une mise en scène de la Passion du Christ.

La seconde manifestation du *Stabat Mater*, à la toute fin du film, possède une connotation beaucoup plus tragique. Elle succède à la mort de Daniel-Jésus. Les deux mêmes cantatrices l'exécutent dans une station de métro, à proximité du lieu où Daniel-Jésus s'est effondré avant de mourir. Contrairement au mouvement rapide adopté lors de la première utilisation du *Stabat Mater*, le mouvement choisi lors de la dernière séquence est lent et fortement dramatique. Le parallèle devient ici évident :

on ne peut s'empêcher d'associer la douleur de Marie en face du Christ crucifié à la douleur de ceux et celles qui ont aimé profondément Daniel Coulombe.

LA STRUCTURE OPÉRATIQUE⁴

La présence du répertoire lyrique ne se limite cependant pas qu'aux interventions chantées. Dans *Réjeanne Padovani*, Arcand propose une structure narrative qui épouse à plusieurs égards celle de l'opéra. En affichant d'emblée le nom de son héroïne par l'intermédiaire du titre du film, Arcand nous reporte à la tradition des grands opéras tragiques (opera seria) tels *La Traviata*, *Madame Butterfly* ou *Manon Lescaut*. Cette considération pourrait également être appliquée aux films *Gina* et *Jésus de Montréal*.

Dans *Réjeanne Padovani*, le personnage interprété par Luce Guilbeault nous convie à une véritable scène de folie telle qu'on les imagine à l'opéra. Réjeanne tente d'attendrir Lucky qui, lui, s'apprête à l'abattre. Elle lui parle de ses enfants et se remémore sa rupture avec Vincent. Le long monologue désespéré qu'elle formule n'est pas sans évoquer le «sola, perduta, abandonata» de *Manon Lescaut* ou le «tu tu piccolo iddio» de *Madame Butterfly*, airs qui précèdent la mort tragique des héroïnes. Ce monologue désespéré et formulé tel un long crescendo est aisément identifiable dans *Jésus de Montréal*. Dans la station de métro, Daniel s'adresse tour à tour aux gens qui attendent, comme le Christ à ses disciples. Le ton de la confidence cède la place à la plainte douloureuse jusqu'à ce que Daniel ne prononce plus que des fragments de phrases débridées pour finalement s'effondrer.

Quant à Réjeanne Padovani, elle est un superbe exemple de l'héroïne tragique qui connaîtra un abominable sort puisqu'elle sera abattue lâchement, puis ensevelie sous le ciment de l'autoroute en construction. Cette mort flamboyante peut être comparée à celle de Butterfly dans l'opéra de Puccini. Lorsque Butterfly se fait hara-kiri, l'orchestre ne manque pas de souligner cette mort en laissant se déchaîner cuivres et percussions. Dans le film d'Arcand, la mort de Réjeanne est elle aussi dans le plus pur style flamboyant. Réjeanne s'échappe de la serre et surgit dans la cour illuminée par les feux de Bengale. Lucky l'abat et le coup de feu se confond avec les explosions des feux d'artifice.

Luce Guilbeault dans *La maudite galette*. «Arcand n'a que faire d'une musique destinée à alimenter le caractère de tension propre aux films policiers. Une musique de type folklorique s'attarde plutôt à accentuer le caractère misérabiliste des personnages mis en situation»

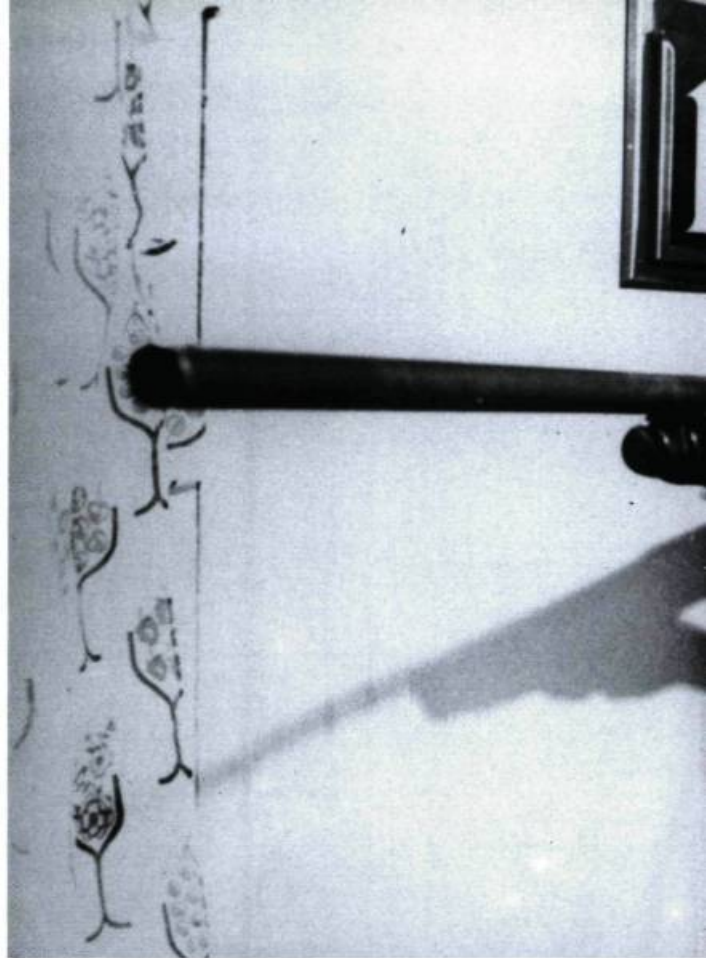
LE CINÉMA :

UNE FORME D'EXPRESSION GLOBALE

Pour Denys Arcand, opéra et cinéma représentent deux formes d'expression globales puisque toutes deux intègrent dans leur contenu et leur forme différents éléments empruntés aux autres arts : la peinture, l'architecture, la sculpture, la musique et le théâtre. Cette coexistence des formes artistiques atteint une expression étonnante dans *Jésus de Montréal*. De tout temps, le cinéma fut étroitement lié à la peinture, de par sa nature d'image bidimensionnelle limitée par un cadre. Il serait cependant bien banal de ne réduire le rapport peinture-cinéma qu'à ce seul niveau dans le film d'Arcand. Ce cinéaste va beaucoup plus loin en questionnant la représentation du Christ à travers l'histoire de l'art. Mireille nous dit que les premières mosaïques représentaient le Christ comme un jeune homme imberbe alors que Constance, révélant un fragment d'une mosaïque byzantine, poursuit en affirmant que «les artistes byzantins lui dessinèrent une barbe, parce qu'à Byzance, la barbe était un signe de puissance.» Quant à la crucifixion du Christ, c'était un spectacle si éprouvant que les premiers chrétiens se refusaient à la représenter. «Ce n'est que cinq siècles plus tard que les artistes commencèrent à représenter Jésus en croix.» Rappelons que la mise en scène de la Passion du Christ qu'on retrouve dans *Jésus de Montréal*, est constituée de «tableaux» savamment composés, aux images somptueuses et spectaculaires, que l'on pense à ce splendide plan où Jésus marche sur les eaux ou à celui où l'on voit Jésus, crucifié, au centre de l'image, avec la ville illuminée en arrière-plan.

Le faste du décor a toujours constitué l'un des attraits de l'opéra. Dans cette optique, Arcand reste fidèle à l'opéra puisqu'il exploite à fond le monumentalisme du décor dans *Jésus de Montréal*. À quelques reprises, Arcand situe ses protagonistes à l'intérieur de la chapelle du sanctuaire et utilise la caméra pour mettre en évidence la richesse du décor : colonnes, ornementation, couloirs, bancs de la chapelle, vitraux et roses. La séquence où Daniel Coulombe rencontre le père Leclerc pour la première fois témoigne de ce goût pour l'architecture. Cependant cet intérêt ne s'affiche pas que pour les lieux sacrés. Montréal est souvent filmée de loin, en silhouette et cette vue d'ensemble de la ville, avec son fleuve et ses gratte-ciel, dévoile au spectateur un imposant décor urbain. Même les lieux les plus banals en apparence bénéficient d'un certain intérêt de la part du cinéaste. Dans la dernière séquence du film, la caméra se promène en gros plans sur les murs anguleux et rugueux de la station de métro Place Saint-Henri. Il s'agit là d'une intéressante exploration des masses et des textures.

Les choix musicaux chez Arcand entretiennent un lien très étroit avec le discours que le cinéaste propose. Contrairement à d'autres, pour qui la musique ne sert que de support à l'image, sinon à une certaine dramatisation de celle-ci, la musique chez Arcand devient un élément qui s'ancre profondément dans la narration du film. L'utilisation de l'opéra dans *Réjeanne Pado-vani* nourrit le discours socio-politique alors que le *Stabat Mater* de Pergolèse renvoie directement à un épisode de la vie du Christ. Il serait cependant intéressant de se référer aux propos du cinéaste pour vérifier à quel point la musique constitue une part importante dans l'élaboration même du film :



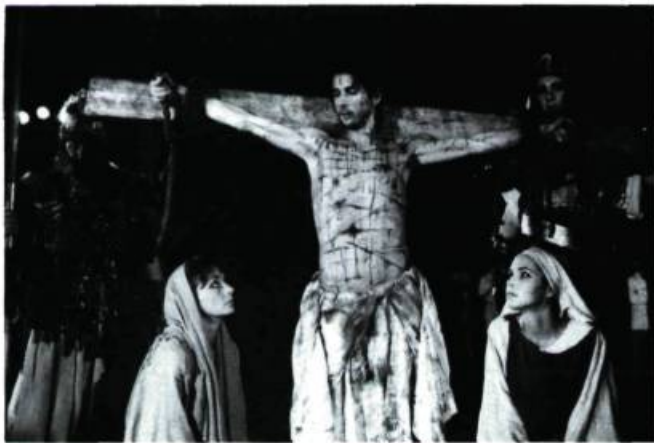
Céline Lomez dans *Gina*. «Le caractère brutal de la musique de Michel Pagliaro fait corps avec le monde dans lequel évoluent les strip-teaseuses»

«Je suis en train de préparer *Jésus de Montréal*. L'an passé, je vais en Belgique. J'avais acheté auparavant le *Stabat Mater* de Pergolèse et je l'apporte avec moi. Je l'écoute sans arrêt dans mon «walkman» tout en pensant au sujet de mon film. Brusquement les deux deviennent liés. Des idées de séquences se dessinent même si je ne sais pas où je vais les mettre dans le scénario. Je ne mets donc pas la musique après de manière volontaire. Elle est antérieure au film et lui devient organique. Ce n'est jamais un accompagnement.»⁵

La musique de type plus folklorique (violon et harmonica) qu'on retrouve dans *La maudite galette* témoigne elle aussi de ce lien organique qu'elle doit entretenir avec le film. *La maudite galette* n'a que faire d'une musique destinée à alimenter le caractère de tension propre aux films policiers. Elle s'attarde plutôt à accentuer le caractère «misérabiliste» des personnages mis en situation. Le film d'Arcand déjoue donc les codes du film policier traditionnel en s'appropriant la musique



PHOTO: COLL. CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE



«Le cinéaste questionne la représentation du Christ à travers l'histoire de l'art»

de manière non conventionnelle. Le rigodon final suggère avec un énorme pouvoir humoristique l'évasion des parents d'Ernest vers la Floride. Dans *Gina*, le caractère primitif et brutal de la musique du rocker Michel Pagliaro devient lui aussi un matériau signifiant, propre au monde dans lequel évoluent les strip-teaseuses. Quant au *Déclin de l'empire américain*, le caractère baroque des variations sur des thèmes de Haendel caractérise la hardiesse et la finesse de nos intellectuels qui discutent de cul.

La dimension théâtrale joue quant à elle un rôle primordial dans *Jésus de Montréal*. Les références au théâtre sont en effet fort nombreuses. La séquence qui précède le générique montre une représentation théâtrale des *Frères Karamazov*: La mise en scène de la Passion du Christ par de jeunes comédiens constitue l'un des axes narratifs essentiels du film. Cependant *Jésus de Montréal* est tout aussi bien une réflexion sur la liberté d'expression par rapport à l'acte de création puisque ces jeunes

comédiens réinterprètent les textes des Évangiles, et donnent une forme beaucoup plus expérimentale à leur mise en scène de la Passion. Le film est également truffé de multiples références au monde du théâtre (les critiques de théâtre et leurs tics qu'Arcand traite de manière cinglante); on y cite les grands auteurs (Dostoïevski, Shakespeare, Feydeau, Musset), les acteurs (Alec Guinness et Gérard Philipe) et nos joyeux comédiens nous offrent même des fragments de la Passion style «Comédie-Française», «Method Acting», à la québécoise ou à la japonaise!

À ces multiples manifestations des formes artistiques dans le cinéma d'Arcand, nous pourrions rajouter la danse puisque certaines séquences du *Déclin de l'empire américain* (notamment celles tournées dans le chalet lorsque les hommes préparent à manger) mettent en scène des personnages dont les mouvements et les déplacements semblent d'une telle précision qu'ils ont sans doute été chorégraphiés.

Finalement, c'est dans sa dimension spectaculaire que le cinéma d'Arcand trouve un terrain d'entente avec l'opéra. Dans la citation exposée au tout début de cet article, Arcand parle de la fascination qu'exerçaient les effets spéciaux sur le public lorsqu'il allait à l'opéra, en se référant à la trappe qui s'ouvre dans *Don Juan*. Ce type d'effets spéciaux est constamment utilisé lors de la représentation de la Passion du Christ dans *Jésus de Montréal*. L'apparition des magiciens dans le film est accompagnée d'étincelles et de nuages de fumée qui suscitent l'étonnement chez les spectateurs. Ceux-ci réagissent encore plus vivement lorsque l'un des magiciens s'envole, vêtu d'un costume impressionnant, les ailes déployées.

La coexistence des multiples formes artistiques, le recours aux effets spéciaux dans la mise en scène de la Passion ainsi que la présence du lyrisme attestent dans *Jésus de Montréal* d'une indéniable maîtrise du spectacle. Il ne faudrait cependant pas croire qu'il s'agit là d'un nouveau tournant dans l'œuvre d'Arcand. Ce goût du spectaculaire était déjà apparent dans les premiers films de fiction du cinéaste. La succession de meurtres crapuleux dans *La maudite galette*, la mort tragique de Réjeanne dans *Réjeanne Padovani*, la poursuite de motoneiges dans *Gina*, sont autant de moments de la filmographie d'Arcand où le cinéma devient spectacle. En somme, Denys Arcand est bel et bien devenu, au fil de sa pratique cinématographique, un grand homme de spectacle. ●

1. extrait de l'entrevue qu'accordait Denys Arcand à la revue *Copie Zéro* no 34/35, p. 12.
2. voir Réal La Rochelle, «Denys Arcand: la tentation du lyrisme», *Copie Zéro* no 34-35.
3. à ce sujet, voir Pascal Bonitzer, «L'espace politique», *Le regard et la voix*, Paris, 10-18, 1976.
4. voir l'article de l'auteur, «Réjeanne Padovani et Au pays de Zom: l'opéra revisité», *Copie Zéro* no 37.
5. extrait de l'entrevue qu'accordait Denys Arcand à la revue *Copie Zéro* no 34/35, p. 12.