

CHRISTIAN POIRIER

# LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ?

TOME

1

L'IMAGINAIRE  
FILMIQUE



Presses de l'Université du Québec



# LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ ?

**Tome 1**



## Du même auteur :

### Le cinéma québécois

À la recherche d'une identité ? – Tome 2. Les politiques cinématographiques

*Christian Poirier*

2004, ISBN 2-7605-1251-7

#### PRESSES DE L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450

Sainte-Foy (Québec) G1V 2M2

Téléphone : (418) 657-4399 • Télécopieur : (418) 657-2096

Courriel : puq@puq.ca • Internet : www.puq.ca

Distribution :

#### CANADA et autres pays

DISTRIBUTION DE LIVRES UNIVERS S.E.N.C.

845, rue Marie-Victorin, Saint-Nicolas (Québec) G7A 3S8

Téléphone : (418) 831-7474 / 1-800-859-7474 • Télécopieur : (418) 831-4021

#### FRANCE

DISTRIBUTION DU NOUVEAU MONDE

30, rue Gay-Lussac, 75005 Paris, France

Téléphone : 33 1 43 54 49 02

Télécopieur : 33 1 43 54 39 15

#### SUISSE

SERVIDIS SA

5, rue des Chaudronniers, CH-1211 Genève 3, Suisse

Téléphone : 022 960 95 25

Télécopieur : 022 776 35 27



La *Loi sur le droit d'auteur* interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels.

L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

CHRISTIAN POIRIER

# LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

À LA RECHERCHE D'UNE IDENTITÉ ?

**Tome 1**  
**L'IMAGINAIRE FILMIQUE**

2004



**Presses de l'Université du Québec**

Le Delta I, 2875, boul. Laurier, bur. 450  
Sainte-Foy (Québec) Canada G1V 2M2

*Catalogage avant publication de la Bibliothèque nationale du Canada*

Poirier, Christian, 1971-

Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?

Comprend des réf. bibliogr.

Sommaire : t. 1. L'imaginaire filmique – t. 2. Les politiques cinématographiques

ISBN 2-7605-1257-6 (v. 1)

ISBN 2-7605-1251-7 (v. 2)

1. Cinéma – Aspect politique – Québec (Province). 2. Nationalisme au cinéma.  
3. Identité collective – Québec (Province). 4. Cinéma – Aspect social – Québec (Province).  
5. Cinéma – Politique gouvernementale – Québec (Province). 6. Cinéma –  
Politique gouvernementale – Canada. I. Titre. II. Titre : L'imaginaire filmique.  
III. Titre : Les politiques cinématographiques.

PN1993.5.C32Q8 2004

791.43'658'09714

C2004-940264-1

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada  
par l'entremise du Programme d'aide au développement  
de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Mise en pages : CARACTÉRA PRODUCTION GRAPHIQUE INC.

Couverture : RICHARD HODGSON

**1 2 3 4 5 6 7 8 9 PUQ 2004 9 8 7 6 5 4 3 2 1**

*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

© 2004 Presses de l'Université du Québec

Dépôt légal – 2<sup>e</sup> trimestre 2004

Bibliothèque nationale du Québec / Bibliothèque nationale du Canada

Imprimé au Canada



# Table des matières

## ***Introduction***

Interpréter le cinéma québécois .....	1
Pourquoi poser la question identitaire au cinéma? .....	1
Cinéma, identité et politique .....	1
Un questionnement lié aux références temporelles .....	4
L'interprétation des récits identitaires .....	6
Angles d'approche de l'imaginaire filmique .....	8
L'angle identitaire .....	8
L'angle de l'activité politique .....	9
La bande-annonce des résultats... ..	12

## ***Chapitre 1***

Qu'est-ce que l'identité? .....	17
La question identitaire .....	18
Pourquoi s'intéresser à l'identité? .....	18
L'identité, entre similitude et différence .....	23
La dimension sociale de l'identité et l'importance de la reconnaissance .....	24
Identité et stratégies identitaires .....	26
Herméneutique et identité narrative .....	29
Le « jeu » des questions et des réponses .....	33
Conclusion .....	36



**Chapitre 2**

## Une grande noirceur ?

(1900-1957) .....	39
Le cinéma, révélateur de l'identité et de la modernité .....	40
Le secteur privé .....	40
Le clergé .....	47
L'imaginaire filmique : une référence identitaire en mutation .....	52
Les représentations subséquentes .....	58
Conclusion .....	61

**Chapitre 3**

## Le cinéma de la Révolution tranquille

(1958-1967) .....	63
Le procès du passé duplessiste .....	64
Pierre Perrault et la recherche de l'essence québécoise perdue ...	66
L'expression mélancolique du sujet québécois moderne .....	69
Une remise en question de la portée de la Révolution tranquille ...	78
L'éclatement de la communauté .....	80
Le nouveau récit de l'identité chez Gilles Carle .....	81
Conclusion .....	84

**Chapitre 4**

## Un cinéma de contestation économique et politique

(1968-1974) .....	87
Les films documentaires .....	88
Les films de fiction .....	103
Les films populaires nationalistes .....	109
Les répercussions de la crise d'Octobre 1970 .....	112
L'éclatement individuel et communautaire .....	113
L'oubli du passé et la fin des utopies .....	125
La recherche du sens et de l'essence de la société québécoise .....	128
Conclusion .....	134

**Chapitre 5**

## Le vide laissé par l'oubli du passé et l'absence d'avenir

(1975-1986) .....	141
L'éclipse totale du sujet québécois .....	142
Le vide identitaire .....	142
Un mur infranchissable entre hommes et femmes .....	156
Une jeunesse sans avenir .....	157
Le vide politique .....	160

Le refuge dans le passé nostalgique .....	164
L'éclipse identitaire partielle .....	169
Le nouveau récit identitaire de réappropriation des références temporelles .....	175
La critique du récit essentialiste fédéraliste .....	189
Conclusion .....	192

### ***Chapitre 6***

#### **Le récit identitaire de l'éclatement et de l'empêchement**

(1987-2000) .....	197
Un manque de (re)pères .....	198
Des liens difficiles entre générations .....	201
La « fatigue d'être soi » de la jeunesse québécoise .....	204
Des rapports hommes-femmes problématiques .....	210
Une représentation désenchantée de la politique .....	212
Le récit tragique de l'histoire québécoise .....	214
La menace de la mondialisation, du néolibéralisme et de la société de consommation .....	216
La question reconduite du rapport à la « réalité » québécoise .....	218
Une critique du récit de l'éclatement .....	223
Conclusion .....	229

### ***Chapitre 7***

#### **Le récit identitaire de l'enchantement et de l'accomplissement**

(1987-2000) .....	233
La quête du père et les relations entre les générations .....	233
Recoudre les liens avec le passé .....	242
Un effort de construction de l'avenir .....	256
L'individualisme tempéré par le groupe restreint .....	258
Un besoin de communauté plurielle, au Québec .....	260
De meilleurs rapports hommes-femmes .....	265
Conclusion .....	267

**Conclusion**

Le rôle politique du cinéma québécois .....	269
Synthèse de l'imaginaire filmique québécois .....	270
L'absence du père .....	272
Dissolution de la politique et déplacement du politique .....	272
Les récits identitaires de l'empêchement et de l'accomplissement .....	273
Une spécificité québécoise? .....	280
Le rôle politique du cinéma au sein de la société québécoise .....	282
Devoir de mémoire et oubli du passé .....	282
Le statut du réel et de la fiction .....	283

<b>Bibliographie</b> .....	289
----------------------------	-----

**Annexe**

Films soumis à l'analyse (1934-2000) .....	299
--	-----



# Introduction

## **Interpréter le cinéma québécois**

Ce livre ambitionne de traiter de la question identitaire dans le cinéma québécois. Comment et sous quelles formes l'identité est-elle exprimée dans l'imaginaire filmique ? Afin de préciser les orientations principales de ce travail, quatre aspects seront abordés dans cette introduction. Nous allons d'abord effectuer une délimitation préalable de notre champ d'étude, en tentant de répondre à une première interrogation : pourquoi examiner le cinéma sous l'angle identitaire ? Nous allons ensuite présenter nos principales questions et hypothèses de recherche, ainsi que notre cadre théorique. Nous décrirons également notre dispositif méthodologique, avant de conclure avec le plan de l'ouvrage et une présentation sommaire des résultats.

### **POURQUOI POSER LA QUESTION IDENTITAIRE AU CINÉMA ?**

#### **Cinéma, identité et politique**

Le cinéaste Gilles Groulx déclarait à propos *du Chat dans le sac*, film réalisé en 1964 : « En faisant un cinéma national authentique qui correspond à l'individualité des spectateurs, un

cinéma qui est vu et répandu, c'est un outil de plus dont nous disposons pour nous interroger.» Jean Pierre Lefebvre affirmait l'année suivante : «J'ai voulu que *Le révolutionnaire* soit une allumette et le spectateur une bombe.» Pierre Perrault n'hésite pas à soutenir en 1971 qu'«aujourd'hui un cinéaste ne peut échapper à cette recherche de l'identité collective». Il semble exister, au Québec, un lien étroit entre cinéma et politique, entre le cinéma et l'identité collective québécoise d'une part, et le contexte politique global, d'autre part. Les cinéastes ont d'ailleurs eux-mêmes véhiculé à plusieurs reprises, dans l'histoire cinématographique québécoise, cette idée d'un pont entre la situation particulière présentée dans le film et vécue par quelques personnages et le contexte plus général de la société. Pierre Perrault déclarait au sujet de *Pour la suite du monde* : «Et quand je dis l'Île-aux-Coudres je songe à tout un peuple. Ce film est exemplaire.» En fait, toute l'histoire du cinéma québécois est marquée par un questionnement perpétuel et un profond sentiment de précarité qui rejoignent certaines préoccupations globales de la société québécoise.

Par ailleurs, les signes de l'importance politique du cinéma au Québec sont nombreux. Notamment, le contexte du référendum d'octobre 1995 sur la souveraineté était éloquent : une querelle éclata entre cinéastes sur la nécessité de l'engagement politique ; Téléfilm Canada (organisme subventionnaire du gouvernement fédéral) refusa d'allouer des fonds au film de Pierre Falardeau portant sur la Rébellion des Patriotes de 1837 ; le film *Le confessionnal* de Robert Lepage, sorti quelques mois seulement avant le référendum, montrait un éclatement de l'identité collective lié à une remise en question des références au passé et à l'avenir. Le cinéma québécois apparaît ainsi comme un puissant révélateur des tendances parcourant la société, de même qu'un outil de transformation et de questionnement politiques.

C'est notamment à partir d'une réflexion sur l'identité que nous avons perçu la fécondité d'une approche qui permettrait d'intégrer l'utilisation du cinéma comme outil d'analyse. L'identité étant – en grande partie mais non totalement – de l'ordre du discours et de la mise en récit, pourquoi ne pas considérer le cinéma comme un discours, un texte qui, comme tout autre, serait susceptible d'être analysé par un chercheur ? Le cinéma ne pourrait-il pas être conçu comme une articulation de l'imaginaire de la société et de ses représentations identitaires ? Les films ne sont-ils pas l'expression de la réalité d'une société, une sorte de miroir, un révélateur des tendances sociales, des questions qui la préoccupent, des enjeux qui la dynamisent, des conflits qui la traversent, des contradictions qui

l'ébranlent et des aspirations qui l'inspirent? Les films rejoignent ainsi d'autres pratiques signifiantes et d'autres discours avec lesquels ils forment un réseau. Mais, au-delà de la fonction de miroir, le film n'est-il pas aussi proposition de monde, aspiration à autre chose, remise en question, mise à distance, réaménagement de la mémoire et des utopies d'une société? Le film possède des capacités propres de remise en question et de recomposition de la réalité. C'est ce qui en fait un outil formidable pour l'analyse: il reflète des tendances de la société, il est imprégné par cette société qui l'entoure, mais il propose aussi des visions alternatives et concurrentes du social, il critique, bref, il interprète le social et le politique. Créer, selon le cinéaste Jean Pierre Lefebvre, c'est traduire le milieu ambiant pour espérer le transformer. L'institution cinématographique est à la fois *dans* la société et à *distance* de cette société. C'est pourquoi nous suggérons d'apposer au cinéma la métaphore de l'écho: une certaine représentation de la réalité, un peu comme un reflet, mais toujours plus ou moins décalée; ni un miroir ni une abstraction sans aucune attache avec la réalité sociale.

L'analyse du contenu des films permet ainsi de rejoindre l'analyse de la société québécoise. Or, il n'existe au Québec aucune étude systématique et globale du contenu identitaire et politique des films. Il y avait donc là une lacune importante à combler.

Pour leur part, la réflexion et les travaux sur l'identité au Québec et, de façon générale, au Canada, occupent une place de choix parmi les différentes disciplines des sciences sociales. Les chercheurs intéressés par les mécanismes identitaires l'ont analysée sous divers points de vue: l'identité des peuples ou des nations, le plus souvent dans un contexte minoritaire par rapport à une entité plus large (ce que signifie être québécois, acadien, autochtone, etc.), avec ses implications culturelles (manifestations de la différence, enseignement de la langue, des traditions et des valeurs, produits culturels), politiques (aménagement institutionnels et constitutionnels, gouvernement, État) et juridiques (reconnaissance des droits, citoyenneté); l'identité fondée sur des caractéristiques ethniques (communautés culturelles, immigrants, Noirs, Musulmans, etc.); l'identité de certaines catégories sociales (les femmes, les jeunes, les personnes homosexuelles, les exclus, les travailleurs, etc.); l'identité exprimée au moyen des productions culturelles (la littérature, le théâtre, la chanson, la télévision, le sport, etc.); l'identité conçue sous l'aspect psychologique ou biographique. En abordant le couple cinéma-identité, on découvre donc un champ d'étude original et pratiquement inexploré.

## Un questionnement lié aux références temporelles

Un autre aspect central de ce livre concerne les références temporelles, que nous plaçons au cœur de notre conception de l'identité. La temporalité permet de saisir des aspects essentiels des processus identitaires ainsi que des éléments structurants des relations entre les acteurs sociaux et leurs rapports de pouvoir. Ainsi, il nous semblait pertinent de questionner les grandes trames temporelles généralement admises au Québec : à savoir, une société centrée sur le passé avant 1960, sur l'avenir avec la Révolution tranquille et sur le présent depuis la fin des années 1970. Il y a, selon nous, des signes d'un problème de positionnement des Québécois face à leur passé. Notamment, une dichotomie puissante apparaît entre une mémoire très présente et des troubles certains. La mémoire apparaît tantôt comme bien portante, valorisée et largement répandue – ce dont témoignent plusieurs éléments : l'importance des institutions comme les musées, les archives, les sociétés historiques ; l'inclusion de la question du patrimoine dans le développement économique des régions ; de nombreuses pratiques culturelles comme la popularité des livres d'histoire et des séries télévisées portant sur le passé ; la contribution des sites historiques, monuments et plaques commémoratives ; éléments qui, d'autant plus qu'ils sont largement répandus dans la population (c'est tout le contraire d'une mémoire savante), rapprochent les Québécois de leur passé.

Elle apparaît aussi sous un éclairage plus problématique, plus trouble : les rapports éloignés, l'absence de liens véritables entre les citoyens et le contenu des lieux de mémoire ; la représentation négative du passé causée par la rupture de la Révolution tranquille ; l'éclatement du passé en affaires médiatisées et sa mise en procès ; le rôle des intellectuels dans la construction d'une vision pessimiste de l'histoire. Plus spécifiquement, les Québécois semblent écartelés entre, d'une part, un devoir de mémoire lié à un destin collectif tragique, avorté, dévié (Conquête britannique de 1759, Rébellion des Patriotes de 1837-1838) et menacé (présences canadienne et américaine) et, d'autre part, un oubli radical non moins dangereux (le Québec d'avant 1960 ramené à une « Grande noirceur », la mise en procès du passé canadien-français, etc.)<sup>1</sup>.

---

1. Nous avons approfondi ces aspects dans Christian POIRIER, « Mémoire collective, identité et politique. La société québécoise et sa relation problématique avec le passé », dans Ines Molinaro et Christopher Rolfe (dir.), *Focus on Quebec II. Further Essays on Quebecois Society & Culture*, Édimbourg, Le GRECF, 2000, p. 73-87.

D'ailleurs, les relations entre la mémoire et la question de l'interprétation de la condition identitaire ont fait et font l'objet, au Québec, d'une attention soutenue non seulement de la part des chercheurs, mais aussi de la part de l'ensemble des citoyens. Plusieurs raisons peuvent expliquer cela. D'abord, la société québécoise est engagée depuis plus d'un demi-siècle dans une vaste opération de réaménagement symbolique de ses représentations d'elle-même et des autres, ce qui implique un réaménagement de la mémoire. Il s'agit d'une redéfinition tant interne qu'externe de l'identité. Sur le premier plan, le basculement de Canadien français à Québécois, durant la Révolution tranquille, a provoqué une remise en question des fondements identitaires traditionnels (religion et traditions). Si la langue française est propulsée au cœur de l'identité québécoise, la question entourant les autres marqueurs identitaires du « nous » collectif demeure ouverte. Sur le second plan, l'identité doit se redéfinir en relation avec un pluralisme ethnique et culturel de plus en plus présent depuis les années 1970. La société québécoise, rappelons-le, est composée d'une majorité nationale francophone, d'une minorité nationale anglophone, de onze nations autochtones et d'une multiplicité de Québécois d'origines ethniques et culturelles diverses. Les processus récents de globalisation des marchés et de mondialisation des cultures imposent de surcroît la nécessité, pour la collectivité québécoise, de se (re)définir et de s'interpréter constamment.



Ensuite, la collectivité québécoise doit « gérer » plusieurs héritages liés à la colonisation française (France), à l'influence britannique (Angleterre), à la religion catholique (Rome), à son inscription sur le sol nord-américain (États-Unis, Canada, appartenance nord-américaine) et aux diverses mémoires des communautés ethniques. La société québécoise est ainsi multinationale, multiculturelle, métissée et dotée d'appartenances multiples. Enfin, soulignons que historiquement le Québec, en tant que collectivité minoritaire, a toujours eu à s'interpréter et à se définir par rapport aux autres, voire, selon le cas, à intégrer ces autres dans le « nous » collectif (ou à les rejeter), qu'ils soient autochtones, américains, français, britanniques ou canadiens anglais.



## L'INTERPRÉTATION DES RÉCITS IDENTITAIRES

L'herméneutique de Paul Ricœur nous sert de cadre théorique principal. Cette approche interprétative considère que la temporalité est au cœur de l'identité d'une société<sup>2</sup>. Elle permet également, avec la notion cardinale de récit, d'inclure le cinéma dans une perspective soucieuse du contexte social et politique.

L'herméneutique se propose d'étudier les manières dont les sociétés produisent leurs propres interprétations d'elles-mêmes. Il s'agit de voir avant tout dans les sociétés un ensemble de pratiques de l'interprétation<sup>3</sup>. Ainsi peut-on comprendre comment se constitue l'imaginaire collectif servant de référence aux sujets sociaux, tout en tenant compte des structures sociales et politiques (institutions, acteurs, relations de pouvoir) qui influencent la production de ces référents discursifs. Trois éléments résument cette perspective : le chercheur prête attention à l'interprétation fournie par les agents et les institutions ; il appréhende la société comme un ensemble de pratiques interprétatives, c'est-à-dire de représentations collectives, de pratiques sociales et de relations de pouvoir ; il est sensible à l'évolution des questions et des réponses entre les contemporains et les autres générations et tient compte des effets de sédimentation et d'innovation de sens.

Pour que l'identité devienne un horizon propre à une communauté, il faut l'intervention d'un discours qui instaure ce que P. Ricœur nomme l'*identité narrative*. La temporalité est au cœur de la notion d'identité narrative. Cette réciprocité entre narrativité et temporalité est d'ailleurs le thème central de *Temps et récit*. C'est par la narrativité qu'on en vient, dans le présent actuel, à se représenter le passé et l'avenir. Surtout, le récit exerce – par l'intermédiaire de ce que le philosophe français nomme la *mise en intrigue* – une fonction de concordance discordante : la sélection et l'arrangement des événements et des actions racontés qui font du récit une histoire entière et complète permettant de représenter les événements divers,

2. Ouvrages de Paul Ricœur consultés : *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969 ; *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1975 ; *Temps et récit. T. 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1983 ; *Temps et récit. T. 2 : La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1985 ; *Temps et récit. T. 3 : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1985 ; *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris Éditions du Seuil, 1986.

3. Fernand DUMONT, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993, p. 339.

disparates, tragiques ou effrayants de façon concordante pour la communauté. C'est le récit qui fait la sélection des événements du passé à retenir ou à oublier et des projets à élaborer.

L'identité narrative est ainsi la cohésion de l'individu (ou du groupe) dans l'enchaînement historique. Cette interprétation se modifie au fur et à mesure de l'évolution de soi (ou de la collectivité) et des nouvelles interprétations de sa situation dans la temporalité, en fonction de rapports nouveaux ou reconduits dans l'aménagement de la mémoire et des utopies. Jocelyn Létourneau définit l'identité d'une façon similaire : « un récit dans lequel une communauté communicationnelle établit ses thématiques de rassemblement, évoque ses origines, rétablit la prééminence de son espace mémoriel et récite ses incantations<sup>4</sup> ».

L'identité est ainsi conceptualisée, dans notre propos, comme une mise en récit par laquelle la société construit sa mémoire collective, articule des thématiques majeures au sein d'un certain nombre d'horizons discursifs et élabore des projets d'avenir. La dimension narrative de l'identité fait donc référence à deux éléments centraux : la continuité temporelle (ce que nous sommes aujourd'hui dépend de ce que nous avons été et de ce que nous projetons) et la capacité de se raconter, de faire récit. Un récit commun peut ainsi être repéré, incluant un récit hégémonique et des mécanismes de mise à distance, des récits alternatifs.

L'herméneutique permet en outre d'intégrer le cinéma qui se révèle comme charge de signification associée à tout discours et légitime une analyse minutieuse. C'est en considérant le cinéma comme texte, comme récit sur l'identité et le temps qu'il est possible de l'étudier. Le cinéma peut alors être conçu comme un outil de projection de l'identité collective. Il devient alors pertinent d'effectuer une analyse des différents récits par lesquels les Québécois, grâce au cinéma, ont projeté leur identité. Nous convions ainsi le lecteur à une exploration du champ du dicible filmique au sein de la société québécoise. Notre approche interprétative se veut attentive aux continuités thématiques, aux ruptures, aux avancées et aux retours de référents discursifs. Il est important toutefois de noter qu'il ne s'agit pas d'un examen exhaustif de toute l'histoire du cinéma québécois, de tous les thèmes majeurs, et encore moins

---

4. Jocelyn LÉTOURNEAU, « La production historique courante portant sur le Québec et ses rapports avec la construction des figures identitaires d'une communauté communicationnelle », *Recherches sociographiques*, XXXVI, n° 1, 1995, p. 13.



d'une histoire du Québec par l'intermédiaire de son cinéma. Notre attention est centrée sur les thèmes et les tendances en relation avec l'identité et le politique.

## ANGLES D'APPROCHE DE L'IMAGINAIRE FILMIQUE

Nous analysons l'imaginaire filmique selon deux angles d'approche du politique : l'angle identitaire proprement dit et l'angle de l'activité politique.

### L'angle identitaire

Ce premier aspect implique un repérage des représentations de l'identité québécoise, en relation avec les références temporelles. Plus particulièrement, cinq éléments retiennent notre attention et constituent notre grille d'analyse afin d'éclairer les contours de cette identité québécoise.

Nous repérons d'abord les parcours identitaires globaux articulés par les films (par exemple de la crise identitaire au début du film à l'accomplissement personnel ou collectif à la fin) ainsi que les représentations de l'identité proprement dite exprimées par les personnages.

Nous abordons ensuite les références temporelles, élaborées selon trois indicateurs : le temps du film, les références temporelles des personnages et les relations entre les personnages. À chaque période historique correspondent différents types de films utilisant des temporalités particulières dans l'articulation du récit (films sur le passé, films contemporains, films d'anticipation, films avec nombreux *flash-back*, films centrés sur le quotidien, etc.). Ces choix sont des révélateurs du climat social et politique. Les personnages sont également les dépositaires de références thématiques liées aux visions positives ou négatives qu'ils ont du passé, du présent et de l'avenir. Des valeurs du passé sont-elles repérables dans les comportements quotidiens et les représentations sociales des personnages ? Ces valeurs sont-elles questionnées ? Quelles sont les projections des personnages vers l'avenir ? Celui-ci est-il clairement défini ou plutôt incertain ? De même, les relations entre les personnages sont des indicateurs, tout particulièrement les rapports entre parents et enfants, les parents étant, dans toute société, les symboles de la transmission temporelle grâce à la continuité intergénérationnelle. Les relations entre générations seront donc particulièrement examinées. La présence d'orphelins, de suicides, l'absence des parents ou

leur incompétence seront des signes de rupture temporelle et de crise identitaire. Globalement, il s'agit de repérer comment les personnages gèrent la continuité et la diversité identitaires, leurs multiples appartenances. Comment font-ils de l'intégration en même temps que de l'adaptation? Quelle est la capacité d'action du sujet, fait-il l'histoire ou la subit-il?

Nous examinons ensuite les représentations des principaux lieux montrés à l'écran ainsi que les déplacements des personnages. Les lieux habités et traversés sont-ils connotés positivement ou négativement? Constituent-ils des cadres favorisant l'épanouissement des personnages ou, au contraire, sont-ils appréhendés comme une menace?

Nous nous intéressons aussi aux représentations des identités canadienne et nord-américaine. Ces identités sont-elles complémentaires ou antagonistes par rapport à l'identité des personnages québécois d'héritage canadien-français<sup>5</sup>?

Enfin, nous examinons les représentations des anglophones, des communautés culturelles et des autochtones, en faisant le même type de questionnement que pour les identités canadienne et nord-américaine.

## L'angle de l'activité politique

Le second aspect commande un examen des représentations de l'État, du gouvernement et des acteurs politiques que véhiculent les personnages des films. Il implique également d'évaluer si la politique québécoise – au sens de participation civile, d'engagement partisan, de prise de position et de participation à des débats collectifs – apparaît aux yeux des personnages comme un instrument légitimé et un outil de transformation de la société. Plus précisément, quatre éléments sont considérés: les représentations qu'ont les personnages (ou qui transparaissent dans le film) de l'État, du gouvernement et

---

5. Rappelons que le terme «Québécois» rassemble une multiplicité d'appartenances ethniques et culturelles. Nous utilisons l'expression «Québécois d'héritage canadien-français» dans le sens qu'en donne Jocelyn Létourneau, soit le groupe des francophones habitant au Québec et reconnaissant les canons mémoriels par lesquels le groupe se souvient de lui-même, se dit et se représente face aux autres. Il s'agit du groupe que l'on retrouve majoritairement dans l'imaginaire filmique québécois. Jocelyn LÉTOURNEAU, «Pour une révolution de la mémoire collective. Histoire et conscience historique chez les Québécois d'héritage canadien-français», *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 115-140.

des acteurs politiques québécois ; l'implication des personnages au sein de la communauté politique québécoise (associations, mouvements sociaux, partis politiques, etc.) ; les représentations de la politique canadienne ; et les figures de l'autorité et des institutions.

Au-delà de ces figures du politique dans l'imaginaire filmique, nous serons particulièrement attentifs à la position des cinéastes comme interprètes de leurs propres discours, à savoir : leurs prises de position politiques par rapport aux événements et à la conjoncture ; le statut social du cinéaste, sa perception de la réalité historique, le discours qu'il tient sur la production cinématographique, sa fonction en société ; le cinéaste face à son travail de représentation du réel ; les traditions cinématographiques du passé qui sont perpétuées, remodélées, contestées (par exemple, le cinéma direct) ; la manière dont les contemporains réinterprètent les cinéastes du passé ou les films, etc.

Notre corpus est composé de films de long métrage, de fiction et documentaires, produits au Québec en français, de 1934-1937 (*En pays neufs* de Maurice Proulx) à l'an 2000 (*La vie après l'amour* de Gabriel Pelletier). Au total, 186 films furent soumis à notre grille d'analyse. Le lecteur trouvera en annexe la liste complète des films analysés, de leurs réalisateurs et de l'année de production. Nous avons choisi des œuvres de fiction aussi bien que des films documentaires, car la fiction est souvent le parent pauvre des analyses de films s'intéressant aux aspects sociaux et politiques. De plus, au Québec, ces deux genres narratifs et esthétiques s'imbriquent parfois de façon fort complexe, des fictions étant tournées à la façon des documentaires et des documentaires étant présentés sous une forme fictive. Nous avons également choisi des œuvres présentant *a priori* un fort contenu social et politique, de même que des films jugés plus « commerciaux » et destinés au grand public. C'est une de nos hypothèses de travail que le politique se retrouve aussi dans les films où on l'attend le moins. Nous avons donc choisi des œuvres ayant connu un grand succès en salles, d'autres ayant été encensées par la critique et d'autres encore ayant été rejetés tant par les uns que par les autres. Concrètement, les extraits significatifs de chaque film étaient, au fur et à mesure de leur déroulement, insérés dans les cases appropriées de notre grille d'analyse. Nous avons ainsi obtenu puis analysé 186 grilles contenant tous les indicateurs mentionnés plus haut. Soulignons également que nous ferons parfois référence à des films que nous n'avons pas étudiés suivant notre grille interprétative, mais qui nous permettront de préciser notre analyse ou de la mettre en contexte.



Mentionnons que nous avons opté pour un corpus relativement vaste. Se limiter à un film, à quelques films ou à l'œuvre d'un cinéaste aurait induit, nous semble-t-il, un risque fort d'abstraction et une difficulté certaine à englober les structures de signification de même qu'à faire apparaître la signification politique qui ressort, sur une vaste échelle, de la confrontation du cinéma, de la société et des problématiques de l'époque<sup>6</sup>.

Enfin, nous avons appuyé notre recherche sur une analyse du contenu des revues de cinéma parues au Québec. Ces revues peuvent être considérées comme des lieux de production d'un discours qui permettent un certain recul de la part notamment des cinéastes et qui tissent des liens entre l'œuvre et la société. Elles permettent à un cinéaste de tenir un discours qui accompagne son récit filmique, produisant ainsi une intertextualité propre à l'auteur, émanant de lui et créée par lui. Les propos des cinéastes, dans les diverses revues de cinéma québécoises, nous seront donc utiles dans ce travail de repérage de la façon dont l'imaginaire filmique pose la question identitaire<sup>7</sup>. Les revues suivantes sont analysées : *Le courrier du cinéma* (1935-1936), *Découpages. Cahiers d'éducation cinématographique* (1950-1955), *Ciné-Orientations* (1954-1956), *Images* (1955-1956), *Champ libre* (1971-1973), *Objectif* (1960-1967), *Séquences* (1955-2001), *Cinéma Québec* (1971-1978), *24 images* (1979-2001), *Ciné-Bulles* (1982-2000), *Copie Zéro* (n° 1 à n° 37), *Lumières* (vol. 1, n° 1 à n° 28).

Une ultime précision s'impose au sujet de la retranscription des extraits de films. Nous avons opté pour une retranscription « telle quelle », ne modifiant ni l'orthographe, ni la syntaxe, ni les expressions ou mots typiquement québécois. Le même traitement a été appliqué dans le cas des revues. Ajouter « (*sic*) » à chaque occasion aurait considérablement alourdi le texte<sup>8</sup>, aussi n'avons-nous pas jugé nécessaire de le faire.

---

6. Nous avons consulté les lieux de recherche suivants pour mener à bien nos travaux : la Cinémathèque québécoise, les ciné-vidéothèques de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), de l'Université Laval et de l'Université d'Ottawa, ainsi que plusieurs centres de location de vidéos (vidéoclubs).

7. Ce n'est donc pas la critique des films qui nous intéressera ici. Par ailleurs, nous avons laissé de côté, sauf exceptions, la production discursive associée aux films dans les journaux. Cela aurait nécessité un travail de recension beaucoup trop important pour les fins de cette recherche.

8. Il est à noter que nous n'avons pas effectué d'entretiens avec les cinéastes. Il va de soi que d'autres recherches, notamment par entretiens semi-dirigés, seraient nécessaires à qui voudrait cibler des points précis des films ou de l'œuvre d'un cinéaste.

## LA BANDE-ANNONCE DES RÉSULTATS...

Nous allons principalement mettre au jour l'existence de deux récits identitaires parcourant de façon variée l'ensemble du corpus : un récit hégémonique du manque, du vide, récit tragique de l'empêchement d'être qui recherche une essence identitaire en fermant la question ouverte que pose l'identité (illustré notamment dans les films de Pierre Perrault) ; et un nouveau récit de la pluralité, de l'ambivalence assumée positivement, récit de l'enchantement d'être permettant d'articuler une figure plus diverse de l'identité intégrant, à partir de la langue française, de multiples appartenances (québécoises, canadiennes, nord-américaines, autres origines ethniques, etc.) et une représentation plus positive du passé (illustré notamment dans les films de Gilles Carle). Ce qui fait l'originalité et la richesse du cinéma québécois est justement cette tension entre les deux récits qui parcourt cette cinématographie, des premiers films aux plus récentes productions. Il existe un constant va-et-vient, parfois chez le même cinéaste, entre ces deux trames narratives. Du repli sur soi à son oubli, à son éclatement ou à son accomplissement, les films québécois explorent inlassablement, par un jumelage étroit de l'individuel et du collectif, des territoires identitaires en mouvement. Il est par ailleurs important de souligner que ce n'est pas parce que nous associons le cinéma de Pierre Perrault au récit de l'empêchement qu'il n'y a pas dans ses films des moments de bonheur et d'accomplissement. Il en va de même pour les films de Gilles Carle qui, bien qu'ils appartiennent globalement au récit de l'enchantement, n'en présentent pas moins des variations liées à l'empêchement et à la tragédie, voire à la mort. Notre intention ici est de dégager les grandes tendances narratives et il va de soi que des analyses plus approfondies se limitant à un cinéaste ou à quelques films révéleraient une plus grande complexité.

Nous soulignerons plus particulièrement les éléments suivants :

- 1) Le passage d'une identité conçue comme une essence (associée à un récit nostalgique et avorté du destin collectif) à une identité voyant dans son ambiguïté fondamentale une valeur positive. C'est le passage d'une conception en creux (manque) de l'identité – elle a été réprimée et il faut la dire, la révéler – à une conception voyant dans son ambiguïté intrinsèque une richesse collective.
- 2) L'importance, dans l'architecture de l'identitaire québécois, des formes narratives et esthétiques, structurées suivant l'opposition entre la fidélité au réel et l'utilisation des ressources de

l'imaginaire. Dans le premier cas, le récit du réel postule que l'acte de dépassement de la réalité est l'équivalent d'une trahison de cette réalité et, par conséquent, de la société. C'est détourner l'essence de cette société pour devenir Autre (notamment américain). Dans le second cas, ce que nous appelons le récit de l'enchantement permet d'articuler une figure identitaire plus diverse. Ce type de récit se pose en rupture par rapport au récit tragique de l'identité. Les films documentaires, comme les films de fiction, pourront ainsi être interprétés selon leur appartenance plus ou moins prononcée à l'un ou l'autre pôle.

- 3) La politique n'apparaît pas comme un instrument légitimé de transformation de la société. Lorsqu'il est fait mention du politique, on peut observer un déplacement significatif : de la nation à construire dans l'indépendance politique du Québec et du socialisme à édifier au moyen des partis politiques, vers une conception liée à la diversité des référents identitaires (mouvements sociaux, mouvements féministes, jeunes, groupes ethniques, société civile, etc.) et aux liens autres que ceux rattachés strictement au niveau national, à savoir l'international, l'Amérique et surtout le local proche, le quartier, les groupes restreints de proximité.

Dans le premier chapitre, « Qu'est-ce que l'identité ? » nous définissons plus précisément les concepts composant l'armature de notre herméneutique des récits identitaires. Nous nous attachons plus particulièrement à l'articulation entre les références temporelles et l'identité, le concept d'identité narrative de Paul Ricœur nous servant, à cet égard, de repère conceptuel. Nous nous arrêtons aussi à la notion de récit, centrale dans ce livre. La question sous-jacente qui nous préoccupe constamment dans ce chapitre est la suivante : Qu'est-ce que l'identité ? La question peut sembler triviale. Pourtant, malgré la profusion récente d'écrits et de colloques sur l'identité, de même que l'utilisation de ce concept dans le langage quotidien (télévision, radio, journaux, etc.), il n'en demeure pas moins un flou conceptuel qu'il nous semble nécessaire de tenter de clarifier. Notons toutefois que les éléments théoriques exposés plus haut sont suffisants au lecteur désireux d'amorcer immédiatement son exploration des territoires de l'imaginaire filmique (chapitres 2 et suivants).

Ensuite, afin de mener à bien notre entreprise d'exposition des principales représentations composant le cinéma québécois, nous avons divisé la production québécoise en périodes narratives



correspondant à des références temporelles et identitaires dominantes<sup>9</sup>. Cette opération nous permet de progresser de façon graduelle d'un niveau général, associé aux grandes trames temporelles, vers les niveaux plus profonds et plus précis de construction de la narration identitaire. Les représentations de l'identité sont, en effet, marquées par différents segments. Certains films particulièrement marquants – en raison de leur succès populaire, de leur succès critique, de l'influence qu'ils ont eue sur d'autres cinéastes ou des échos qu'ils ont reçus chez plusieurs diffuseurs culturels et dans les champs discursifs de l'espace dialogique – permettent de les révéler. Ces films (par exemple, *Pour la suite du monde*, *Mon oncle Antoine*, *Les bons débarras*, *Le déclin de l'empire américain*, *Le confessionnal*), ainsi que les productions gravitant autour d'eux, constituent de puissants révélateurs des grands récits identitaires et des trames temporelles ayant structuré le devenir de la collectivité québécoise.

Il est toutefois important de conserver à l'esprit que ces démarcations sont d'abord et avant tout des outils analytiques que nous avons mis en place afin de mieux « cerner » notre objet. On ne saurait donc y voir des cloisons parfaitement étanches. De plus, nous nous devons d'assumer, ici, notre part interprétative. D'autres propositions de périodisation, comme on en trouve d'ailleurs dans les nombreux ouvrages traitant du cinéma québécois, sont tout aussi légitimes et méritent l'entière considération du lecteur. L'important, ici, est que la trame historique que nous proposons soit cohérente avec nos principales hypothèses de recherche et nos balises conceptuelles. Cinq périodes temporelles ont été cernées. La première va du début du siècle au seuil de la Révolution tranquille (1900-1957). Elle correspond aux premières tentatives d'appropriation du cinéma par la société et le clergé. Le cinéma y apparaît comme un outil d'affirmation nationale et d'ancrage dans la modernité. L'imaginaire filmique peut ainsi être associé à une transition entre la représentation traditionnelle de la collectivité (axée sur la religion et le passé à reproduire) et une nouvelle référence du sujet québécois moderne en émergence. Dans le chapitre 2, « Une grande noirceur ? », nous explorons cette première période qui montre une transition vers la modernité. La seconde période s'étend de 1958 à 1967. On assiste à la mise en procès du passé duplessiste et religieux et à l'élaboration des deux

---

9. Une première esquisse identifiant ces trames temporelles fut présentée dans Christian POIRIER, « Time Representations in Quebec Cinema: the Projections of an Uncertain Political Identity », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 13, n° 2, 1998, p. 327-336.

grands récits qui vont structurer de façon nodale l'ensemble de l'imaginaire filmique québécois : le récit hégémonique du manque identitaire et de la recherche d'une « essence » québécoise, qu'on trouve chez Pierre Perrault, et le récit alternatif de la pluralité assumée des appartenances identitaires et de l'ambiguïté constitutive, qu'on trouve chez Gilles Carle. Nous abordons ces thèmes dans le chapitre 3, « Le cinéma de la Révolution tranquille ». Plus courte, la troisième période va de 1968 à 1974 et offre une trame narrative qui marque une radicalisation du propos filmique, lequel se tourne vers le socialisme et l'indépendance politique à construire. Nous y consacrons le chapitre 4, « Un cinéma de contestation économique et politique ». Le récit du manque identitaire et de l'empêchement d'être atteint, dans la période suivante (de 1975 à 1986), un degré particulièrement élevé. Dans le chapitre 5, « Le vide laissé par l'oubli du passé et l'absence d'avenir », nous nous arrêtons sur cette éclipse du sujet québécois. La cinquième et dernière période s'étend de 1987 à l'an 2000. Le récit alternatif de l'identité y gagne en présence et en puissance, parvenant même à égalité avec le récit hégémonique. Compte tenu, cependant, de l'importance quantitative de cette période (de plus en plus de films sont en effet produits), nous avons préféré séparer cette période en deux chapitres. Dans le chapitre 6, « Le récit identitaire de l'éclatement et de l'empêchement », nous nous intéressons à la trame narrative hégémonique, tandis que dans le chapitre 7, « Le récit identitaire de l'enchantement et de l'accomplissement », nous nous penchons sur le récit alternatif.

Soulignons également que tous les films ne feront pas l'objet du même traitement. Certains seront analysés de façon détaillée, car ils nous semblent plus représentatifs ou importants pour la période sous observation, tandis que d'autres nous serviront davantage à confirmer ou à infirmer les thématiques que nous ferons émerger. Mentionnons enfin qu'il existe plusieurs générations de cinéastes. On peut très globalement en identifier six. Une première, celle des pionniers, filme les premiers longs métrages documentaires, durant les années 1930-1940 (Maurice Proulx, Albert Tessier, etc.) et les premiers films de fiction, durant les années 1950 (Jean-Yves Bigras, Gratien Gélinas, etc.). La seconde marque véritablement ce que la plupart des observateurs qualifient de débuts du cinéma québécois. Il s'agit de la génération ayant commencé à l'Office national du film du Canada (ONF) (Pierre Perrault, Michel Brault, Gilles Groulx, Gilles Carle, etc.) ou de façon indépendante (Claude Jutra, Jean Pierre Lefebvre, etc.). La troisième prend son essor à la fin des années 1960 (Denys Arcand, Jean-Claude Lord, Jean-Claude Labrecque, Francis Mankiewicz, Anne Claire Poirier, Marcel Carrière, etc.). La quatrième suit rapidement, à partir du début des années 1970

(Jean Chabot, Jean-Guy Noël, André Forcier, Roger Frappier, Mireille Dansereau, etc.). La cinquième émerge au début des années 1980 (Jean Beaudry, Claude Gagnon, Sylvie Groulx, Jean-Claude Lauzon, Léa Pool, Yves Simoneau, etc.). Enfin, la sixième génération se manifeste à partir du début des années 1990 (Robert Lepage, Manon Briand, Denis Villeneuve, Olivier Asselin, etc.). Retenons toutefois que ces démarcations ne sont pas exclusives ni exhaustives, d'autres interprètes étant susceptibles d'identifier plus ou moins de générations. Notre intention, ici, est de fournir au lecteur une première matrice générationnelle qui sera complétée au fur et à mesure des développements de ce livre.

Dans ce livre, nous nous proposons ainsi d'examiner comment la question identitaire est posée et exprimée et comment elle devient un problème formulé par des locuteurs qui, par le traitement qu'ils en font, retravaillent la question. De façon théorique et empirique, nous proposons au lecteur un cheminement herméneutique de l'expression de la question identitaire dans les films. En montrant comment l'identité et le politique s'imbriquent et deviennent des ressources mobilisées par les cinéastes, notre recherche souhaite contribuer modestement à une meilleure compréhension des relations qui s'établissent entre les individus, leurs représentations et leurs actions en société.



## Chapitre

# **Qu'est-ce que l'identité ?**

L'objectif que nous devons atteindre dans ce premier chapitre est le suivant : rassembler sous un même toit théorique des concepts et des domaines aussi variés que l'identité, la temporalité et le politique. L'herméneutique (une approche qui met au centre de la condition humaine la fonction interprétative), notamment celle développée par Paul Ricœur, nous servira de fil conducteur. Notre objectif ultime est d'apporter quelques éléments de compréhension à cette question obscure dont tout le monde semble avoir la réponse sans être capable de l'expliquer clairement : Qu'est-ce que l'identité ?

Il va sans dire que la plupart des notions mobilisées par les approches interprétatives – références, représentations, discours, récits, etc. – sont si étroitement reliées les unes aux autres qu'il est parfois bien mal aisé d'en spécifier les caractéristiques propres. Il nous semble toutefois possible – en procédant de façon méthodique, terme par terme – de pouvoir en arriver à un édifice conceptuel susceptible d'être mobilisé dans le cadre d'une recherche empirique.

Nous amorçons ce travail de clarification conceptuelle en examinant la pertinence d'une interrogation théorique concernant l'identité. Muni de ces balises, nous nous engageons

ensuite au cœur de l’architecture conceptuelle de cette recherche, à savoir la question identitaire et son traitement par l’herméneutique sous la forme de l’identité narrative. L’importance du jeu des questions et des réponses au sein des processus interprétatifs est abordée dans la foulée, avant de refermer cette boucle théorique avec notre conception du politique.

## LA QUESTION IDENTITAIRE

La question identitaire fait l’objet d’une attention et d’une investigation soutenues, de la part de chercheurs provenant d’horizons disciplinaires variés<sup>1</sup>. La question fondamentale qui se pose à nous – dans cette période historique qui est celle du début du XXI<sup>e</sup> siècle – est la suivante : que peut signifier vivre ensemble avec nos différences ? Comment vivre ensemble avec celles-ci, libres et égaux, tout en se réalisant en tant qu’individu, mais sans pour autant renoncer au partage de références communes ? Cette question traverse la plupart des conflits sociaux d’expression culturelle qui marquent nos démocraties postindustrielles. Nous allons cependant, avant d’aborder de front la problématique qui nous concerne, circonscrire un certain nombre de phénomènes qui peuvent nous aider à mieux comprendre cette visibilité croissante prise par la question identitaire dans nos sociétés. Cela nous aidera à dresser la toile de fond sur laquelle nous pourrons, plus loin, esquisser et dessiner des analyses plus fines des relations entre les acteurs sociaux, leurs identités et leurs rapports avec le social et le politique<sup>2</sup>.

### Pourquoi s’intéresser à l’identité ?

D’abord, il ne fait aucun doute que l’importance de la question identitaire est, en grande partie, liée à la présence, sur un même territoire, de personnes d’origines ethniques différentes. Les phénomènes liés aux migrations des populations apparaissent ainsi comme déterminants et notamment les mouvements migratoires de l’Europe

---

1. Cette section a grandement bénéficié des nombreux commentaires émis lors d’une présentation au « Workshop 19: Identity Politics », sous la direction de Véronique Mottier, lors des « Joint Sessions » de l’European Consortium for Political Research (ECPR), Institut d’études politiques de Grenoble, 6-11 avril 2001.

2. Paul Ricœur a souligné, à de nombreuses reprises, que ses considérations sur l’identité individuelle s’appliquaient tout autant à l’identité collective. C’est dans cet esprit que nous entreprenons cette section.

vers ce que l'historien québécois Gérard Bouchard appelle les « collectivités neuves », à savoir les États-Unis, le Canada, l'Amérique latine, l'Amérique du Sud, l'Australie et la Nouvelle-Zélande<sup>3</sup>. Les mouvements civiques revendiquant un certain nombre de droits collectifs (mouvement des Noirs américains, durant les années 1960, par exemple); les droits à accorder aux populations autochtones (Amérindiens, Aborigènes) et les débats liés au multiculturalisme ont émergé dans ces nouveaux pays.

Pour les « collectivités neuves » comme pour l'Europe, cette valorisation de la diversité culturelle et identitaire et son importance accrue pour certains groupes obligent à trouver – collectivement – de nouveaux modes de cohabitation. On serait ainsi passé d'une société monoculturelle (unité d'un peuple, d'une langue, d'une culture sur un territoire) à une société multiculturelle<sup>4</sup>. L'image d'un monde partagé entre des États-nations souverains, conjuguant parfaitement unité territoriale et unité culturelle, est désormais périmée. Nous reviendrons, plus loin, sur cet éclatement et ce déplacement de l'État-nation (mais non sa disparition, comme certains chantres de la mondialisation l'affirment).

Ensuite, on peut observer, dans tous les pays où la question identitaire est devenue importante à quelque titre que ce soit, des changements majeurs dans les formes d'identification sociale des individus. Globalement, jusqu'aux années 1960, l'identité des individus et des groupes est fortement structurée par les rapports de classe (on se définit comme « ouvrier », « classe moyenne », « patronat », etc.) et les rapports politiques, conçus sous l'angle partisan (gauche/droite). À partir des années 1960 et 1970, et ce selon des modalités et des rythmes différents selon les pays, émergent des formes nouvelles d'identification sociale fortement structurées en fonction de l'identité. En l'occurrence, trois galaxies identitaires deviennent particulièrement importantes : l'origine ethnique, le sexe (femmes et mouvements féministes ; homosexuels et revendications gaies et lesbiennes ; hommes et émergence très récente d'associations de défense des hommes) et l'âge ou la génération (jeunes/retraités). L'espace social et les discussions au sein de l'espace public sont ainsi définis de plus en plus en termes socioculturels, parallèlement aux dimensions économiques et partisans qui demeurent, encore aujourd'hui et pour nombre d'individus, des axes d'identification

3. Gérard BOUCHARD, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000.

4. Fred CONSTANT, *Le multiculturalisme*, Paris, Flammarion, Coll. « Dominos », 2000.

importants. Mais, de façon générale, les symboles et valeurs culturels deviennent des vecteurs centraux de l'identité individuelle et collective. On observe, d'ailleurs, un éclatement des référents identitaires (la nation, le local, l'Europe, tel parti politique, les générations, le sexe, le sport, les loisirs, etc.).

Cet éclatement des référents identitaires est en grande partie lié – et c'est un autre facteur important – à une modification des processus destinés à les faire intérioriser : à côté des canons traditionnels de la socialisation – à savoir la famille, l'école, l'État et la religion –, on retrouve d'autres formes de structuration identitaire : groupes d'amis, associations, télévision, Internet, etc. Il y a une transformation des cadres institutionnels majeurs, sous l'effet de la démocratisation, de la montée de l'individualisme, de la régionalisation de la planète (fin de la guerre froide et du monde bipolaire) et de la globalisation des marchés. La mondialisation et la régionalisation (et l'émergence des localismes) vont de pair, dans cette déstructuration du niveau national.

Notamment, le rôle des institutions religieuses et étatiques, dans la mise en place des identités individuelles et collectives, s'est considérablement modifié. Les identités religieuses, civiques ou politiques sont de moins en moins transmises par la famille ou par les institutions. Pour ne prendre qu'un exemple, les identités religieuses doivent être considérées comme des trajectoires d'identification, des parcours individuels. Ces identités n'ont pas disparu : elles ont changé de canal de transmission et font désormais partie d'un vaste marché des référents identitaires, auquel l'individu va puiser afin de se construire par lui-même une identité.

Ensuite, il y a remise en cause de la protection sociale universelle. La crise de l'État-providence et de ses principales institutions, devant assurer la cohésion sociale (famille, école, travail, État), mine profondément la confiance que les citoyens plaçaient dans l'appartenance à la société obtenue par la garantie de droits sociaux et l'adhésion à des normes universelles<sup>5</sup>. Nous sommes ici au cœur du renouvellement de la question sociale corollaire à l'ère postindustrielle. Autrement dit, les inégalités sociales tendent à s'exprimer en termes identitaires, avec une portée politique considérable.

Ce dernier aspect est étroitement lié à la crise de la modernité. Historiquement, la solution au vivre-ensemble et à la gestion de l'hétérogénéité de l'espace socioculturel et politique a consisté à

---

5. Fred CONSTANT, *ibid.*

diluer la notion de différence dans celle d'égalité<sup>6</sup>. Cette idée d'égalité est au cœur du projet moderne. Or, durant les dernières années, on a assisté à une remise en question des fondements de la modernité, laquelle s'est construite à partir d'un universalisme qui n'était souvent que le déguisement d'une monoculture ayant les traits suivants : humanité masculine, blanche et occidentale ; structurée à partir d'un espace public égalitaire laissant, en réalité, des groupes à la marge ; fondée sur une notion d'individu abstraite et réductrice.

Les revendications identitaires des individus et des groupes peuvent ainsi être interprétées comme l'expression de leur volonté que la modernité accorde enfin cet universalisme, cette égalité et cette justice – qu'elle a toujours prétendu être –, à la base de son projet de civilisation. Concrètement, cette crise de la modernité se manifeste par l'émergence de demandes égalitaires formulées au nom de la différence. La quête identitaire – c'est-à-dire la reconnaissance symbolique, liée à la crainte de perte d'identité – et la lutte pour l'égalité au niveau politique sont combinées. Par exemple, l'origine ethnique est utilisée comme une ressource politique dans la compétition pour le pouvoir. Demande égalitaire et participative (être traité comme des citoyens à part entière) et respect de la différence (avoir le droit de cultiver ses racines) vont de pair. La politique québécoise d'interculturalisme et la politique canadienne de multiculturalisme vont dans ce sens.

Enfin, toutes ces questions sont étroitement liées à un changement d'horizon épistémologique concernant la réalité et la vérité. Si le postulat moderne était fondé sur l'objectivité et l'abstraction, la réalité et la vérité sont aujourd'hui appréhendées comme relatives à un contexte, à un groupe social et à un système de pouvoir. La réalité est construite par les individus et la vérité est toujours prise dans un réseau conceptuel, social et historique particulier<sup>7</sup>. L'importance prise par la subjectivité des individus allant croissant et affectant leur manière d'entrer en relation avec l'environnement social, il est difficile de séparer très nettement l'objectivité des énoncés de leur enracinement énonciatif (contextes culturel et spatio-temporel). Il y a ainsi une diversification des horizons interprétatifs et des normes comportementales ; la conviction cohabite avec la transmission et s'y substitue même parfois.

6. Voir Andrea SEMPRINI, *Le multiculturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », 1997.

7. Plusieurs « courants » des sciences sociales ont participé à cette remise en question du paradigme moderniste : la phénoménologie, l'herméneutique, le constructivisme social, etc.



Voilà un ensemble de facteurs qui contribue à positionner le questionnement identitaire sur le devant de la scène de nombreux débats contemporains. Comme on peut le constater, ces variables pèsent toutes – avec des intensités variables – sur les pays occidentaux, voire sur l'ensemble des populations de la planète. Nous garderons à l'esprit tout cela lorsque nous traiterons ultérieurement – après avoir examiné les représentations identitaires dans le cinéma québécois – la question de la spécificité du cas québécois.

Mais d'abord il nous semble important de réfléchir sur la notion même d'identité et de présenter sous quel angle conceptuel nous entendons l'aborder. Nous en profiterons pour présenter un certain nombre de concepts connexes, qui nous semblent particulièrement importants et qui pourraient être susceptibles d'améliorer la compréhension que l'on peut avoir des phénomènes identitaires.

De quoi parle-t-on au juste lorsqu'on utilise le terme « identité » ? Quels en sont le contenu, les contours et les frontières ? La question est importante, car rarement un concept comme celui-ci n'aura pénétré avec une telle vigueur ces domaines parfois si éloignés l'un de l'autre que sont, d'une part, le monde quotidien, et, d'autre part, le monde scientifique. Nous avons affaire à une notion utilisée tant par les acteurs qui agissent que par les chercheurs qui tentent de comprendre ces mêmes acteurs et leurs actions. Le concept est devenu un véritable lieu commun, une notion fourre-tout, dont l'écho démultiplié semble permettre d'éviter l'effort de définition de ses composantes et de ses dynamiques. Nous verrons à ce sujet que l'approche herméneutique adoptée ici pose un certain nombre de balises importantes. Mais surtout on risque, à trop vouloir utiliser la notion « à toutes les sauces », de la diluer, de perdre de vue toutes ses potentialités de compréhension de la réalité sociale et, finalement, de la discréditer par rapport aux autres paradigmes dominants des sciences sociales (le choix rationnel, les approches quantitatives, certaines formes de retour au structuralisme, les modèles déconstructivistes, etc.).

Pour mener à bien ce voyage à travers la « constellation » identitaire, nous proposons de suivre l'itinéraire suivant. Après avoir mis en lumière le paradoxe fondateur de l'identité, à savoir la dialectique entre l'identique et le différent, nous discutons de la dimension sociale de l'identité et l'importance de la reconnaissance. Cela nous entraîne vers une conception de l'identité définie par des stratégies identitaires, avant d'aboutir à la présentation de l'approche herméneutique, qui a pour ambition, en tant qu'outil interprétatif, d'intégrer l'ensemble des aspects qui auront été vus précédemment.



## L'identité, entre similitude et différence

Il importe d'abord de mettre en relief le paradoxe fondamental qui est au cœur de l'identité. Celui-ci structure, de façon déterminante, les différentes façons dont les individus, les groupes et les institutions politiques agissent et interagissent, au sein des espaces publics discursifs et pratiques.

L'identité, c'est ce qui est identique et, en même temps, ce qui est distinct, unique. L'identité oscille constamment entre la similitude et la différence, entre ce qui nous rend semblable aux autres et ce qui fait de nous une individualité singulière. Elle se construit dans ce double mouvement d'assimilation et de différenciation, d'identification à soi-même<sup>8</sup> et aux autres et de distinction par rapport à eux.

Individus, groupes et institutions construisent ainsi leur identité par deux types de procédés. Des procédés d'identification, c'est-à-dire les processus par lesquels un acteur social s'intègre à un ensemble plus vaste ; et des procédés d'identification, c'est-à-dire les processus par lesquels un acteur social tend à se différencier, à devenir autonome et à s'affirmer par la séparation<sup>9</sup>. L'identité d'un acteur social est comme un compromis provisoire entre ces deux processus, un travail constant – mais pas nécessairement conscient – de redéfinition<sup>10</sup>. Les acteurs sociaux sont constamment à la recherche d'une reconnaissance de leur intégration à une culture ou à un groupe – donc, ils poursuivent comme finalité la similitude avec d'autres acteurs – et sont, en même temps, fortement incités à revendiquer une place spécifique au sein des groupes et, ainsi, à se différencier.

Ce paradoxe nodal comporte, à son tour, deux dimensions, interne et externe, liées de façon intrinsèque à l'identité. L'identité est ainsi un compromis entre deux définitions. D'abord, une définition interne : ce que l'acteur a le sentiment d'être et de faire, ce qu'il a

---

8. Être identique à soi-même traduit l'idée que, malgré le caractère mouvant (selon les situations) et changeant (dans le temps) de l'identité, l'individu garde une certaine conscience de son unité et de sa continuité. Il est aussi reconnu par les autres comme étant lui-même.

9. Pierre TAP, « Introduction », dans Pierre Tap (dir.), *Identités collectives et changements sociaux*, Toulouse, Privat, Coll. « Sciences de l'homme », 1980, p. 11-15.

10. Nous adoptons, ici, une perspective dynamique. La conception d'une identité qui serait élaborée au cours des premières années de la vie pour parvenir à un point où elle serait achevée et stable (tout changement étant alors considéré comme une déviation malheureuse), doit être abandonnée. L'identité est un processus intégrant les expériences – heureuses et douloureuses – de l'individu, tout le long de sa vie.

envie d'être, l'image qu'il se donne de lui-même, en fonction de son histoire et de ses valeurs, en fonction de sa situation actuelle et de ses projets. Ensuite, une définition externe : ce que l'acteur doit être et faire, ce que l'on attend de lui, suivant les identités collectives, et l'image que les autres lui renvoient. Nous touchons, avec ce second élément, à un aspect central de la question identitaire, à savoir la dimension sociale.

### **La dimension sociale de l'identité et l'importance de la reconnaissance**

En mettant l'accent sur la dimension sociale de l'identité, nous voulons souligner que le regard que nous portons sur nous-mêmes est, dans une large mesure, influencé par les autres et par leurs jugements. Le groupe et la société, en général, fonctionnent comme des catalyseurs privilégiés de l'identification personnelle. Nous entendons par là que la conscience de soi n'est pas une pure production individuelle : elle résulte de l'ensemble des interactions sociales que provoque ou subit l'individu. Le groupe socialise l'individu et en retour celui-ci s'identifie au groupe. En même temps, ce processus permet à l'individu de se différencier et d'agir sur son entourage. Autrement dit, l'identité est un rapport et pas seulement une qualification individuelle, comme l'entend le langage commun. La question de l'identité est non seulement « qui suis-je ? », mais « qui suis-je par rapport aux autres et que sont les autres par rapport à moi ? ». Être confronté à la différence permet à l'individu de mettre à distance son identité et, ainsi, de la mettre en jeu et de la faire évoluer<sup>11</sup>. On peut donc dire que l'identité se caractérise autant par la gestion des ressemblances que par l'affirmation des différences. Cela ressort particulièrement lorsqu'un individu vit une crise identitaire. Celle-ci peut provenir de la perte des repères de continuité : la personne ne sait plus où elle en est ni comment elle évolue. Mais la crise peut avoir pour origine, et souvent conjointement, une perte des repères de ressemblance : la personne ne sait plus à quel groupe elle appartient ni à quel groupe se référer et se vouer.

L'identité est donc une représentation que le sujet se fait de lui-même et de son environnement social. Elle correspond à l'élaboration d'un savoir permettant de nommer, de définir et d'interpréter

---

11. Mary Jane COLLIER, « Constituting Cultural Difference Through Discourse. Current Research Themes of Politics, Perspectives, and Problematics », dans Mary Jane Collier (dir.), *Constituting Cultural Difference Through Discourse*, Thousand Oaks/Londres/New Delhi, SAGE Publications, 2000, p. 1-25.

la réalité, mais aussi de se situer par rapport à un ou des groupes d'appartenance ou d'opposition. Construction de soi-même et rapport à l'altérité vont de pair<sup>12</sup>. L'identité est socialement élaborée et partagée, elle porte la marque de l'ordre social dans lequel elle s'inscrit<sup>13</sup>. L'identité est ainsi conçue comme point de rencontre temporaire – et toujours à redéfinir – entre, d'une part, les discours et pratiques qui nous interpellent comme sujets sociaux et, d'autre part, les processus interprétatifs par lesquels nous construisons notre rapport au groupe<sup>14</sup>.

La notion de reconnaissance est ici centrale, que ce soit la reconnaissance de soi-même par soi-même, de soi-même par les autres ou des autres par soi-même<sup>15</sup>. Au sein des réseaux d'interactions sociales, qu'ils soient familiaux ou sociaux, le regard de l'autre renvoie à chacun une image, une personnalité, des modèles culturels et des rôles sociaux, que l'individu peut rejeter ou accepter, mais par rapport auxquels il ne peut éviter de se positionner<sup>16</sup>. La recherche de reconnaissance peut d'ailleurs s'exprimer à plusieurs niveaux : besoin d'existence, besoin d'inclusion (avoir sa place, être inclus dans un « nous »), besoin de valorisation (présenter une image positive de soi), besoin d'individuation (être reconnu dans son identité propre)<sup>17</sup>.

L'identité individuelle passe donc par l'appropriation et la gestion d'identités collectives. On peut répondre à la question « qui suis-je ? » par toute une série de définitions liées aux rôles sociaux, aux fonctions assumées et aux activités exercées. Nous entrons ici

---

12. Sur cette question, voir particulièrement Paul RICEUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1990.

13. Voir Hélène CHAUCHAT et Annick DURAND-DELVIGNE (dir.), *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1999.

14. Pour de plus amples développements, voir les analyses, dans la mouvance des « cultural studies », de Stuart Hall, et notamment : Stuart HALL, « The Question of Cultural Identity », dans Stuart Hall, David Held et Tony McGrew (dir.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 273-325 ; Stuart HALL et Paul du GAY (dir.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, SAGE Publications, 1996 ; Stuart HALL (dir.), *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, SAGE Publications, The Open University Press, 1997.

15. Axel HONNETH, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Éditions du Cerf, Coll. « Passages », 2000.

16. Paul RICEUR, « Le parcours de la reconnaissance », conférence prononcée à l'Université Michel-de-Montaigne Bordeaux III, 6 février 2001.

17. Edmond Marc LIPIANSKY, « Identité subjective et interaction », dans Carmel Camilleri et al., *Stratégies identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1990, p. 173-211.

sur les terres fertiles des analyses d'Erving Goffman<sup>18</sup>, avec le concept clé d'autoprésentation de soi, c'est-à-dire l'ensemble des activités, comportements ou objets qu'un individu utilise pour être jugé positivement par autrui. L'un des enjeux essentiels des relations humaines est la facette que l'on tente de faire reconnaître aux autres. La présentation de soi, exprimée par les comportements, l'habillement, les propos, etc., vise à donner une certaine image dont on attend la confirmation par autrui.

Un aspect important à souligner ici est que les présentations de soi ont tendance à s'institutionnaliser sous forme d'un ensemble d'attentes du public à l'égard de l'acteur social, notamment par des rituels sociaux (les règles de savoir-vivre et de comportement) dans lesquels chacun de nous se met en scène et tient un rôle. Cette notion de rôle permet de bien saisir la part de l'influence sociale dans la perception et la définition de soi. Le terme de « rôle » s'applique à des situations dans lesquelles les normes régissant l'interaction entre les gens sont définies culturellement et sont indépendantes des relations personnelles particulières que peuvent entretenir les personnes entre elles. Ainsi, l'individu est amené, au cours de sa vie, à assumer un certain nombre de rôles relatifs à son âge (enfance, vieillesse), à son sexe (maternité, paternité), à son métier (professeur, animateur, politicien, etc.), à ses loisirs (amateur de musique, de sport, etc.) et, de façon générale, des rôles relatifs à l'ensemble des situations dans lesquelles il interagit. Il convient, ainsi, de concevoir l'identité en s'arrêtant sur les stratégies identitaires.

## Identité et stratégies identitaires

Les stratégies identitaires sont des procédures utilisées (de façon consciente ou inconsciente) par un acteur (individuel ou collectif) pour atteindre une ou des finalités liées à son identité<sup>19</sup>. Ces procédures sont élaborées en fonction de la situation d'interaction, c'est-à-dire par rapport aux différentes déterminations (sociohistoriques, culturelles, psychologiques) de cette situation. Entendons-nous bien : les stratégies identitaires ne sont pas le pur produit des interactions.

---

18. Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. T. 1 : La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1973 ; Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne. T. 2 : Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1973 ; Erving GOFFMAN, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 1991 (1974).

19. Voir Carmel CAMILLERI *et al.*, *Stratégies identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1990.

Pour des situations sociales analogues, il peut y avoir production de stratégies différentes, puisque celles-ci s'élaborent aussi en fonction des identifications précédentes de l'individu, de ses valeurs, etc. Par exemple, dans le cas des stigmatisations et des préjugés raciaux, certains vont intérioriser l'image négative qui leur est renvoyée, d'autres vont l'ignorer, et d'autres encore vont la contester.

L'identité apparaît comme une boîte à outils – chaque outil étant un élément identitaire que le sujet choisit en fonction de la situation. Celle-ci appelle l'un des éléments identitaires (le père, le professeur ; dans un contexte familial, professionnel). C'est ce qui explique que ces différentes composantes identitaires puissent être à la fois complémentaires, par certains aspects, et contradictoires, par d'autres.

L'identité comporte, ainsi, un aspect multidimensionnel mais structuré. Les différents éléments identitaires ne s'assemblent pas dans une simple juxtaposition d'identités, mais sont intégrés dans un « tout » structuré, plus ou moins cohérent et fonctionnel. Selon les cas, cette diversification des personnages, au sein d'une même personne, pourra être une richesse (les facettes de nos rôles multiples sont relativement bien articulées) ou, au contraire, se traduire par un éclatement, une dispersion de soi. Parfois aussi, par une sorte de rigidification de la structure identitaire, laquelle ne parvient plus à se modifier face à des situations différentes exigeant d'autres définitions de soi. On peut ainsi parler d'une dimension ontologique de l'identité – exerçant une fonction d'intégration du soi – et d'une dimension pragmatique – exerçant une fonction d'adaptation aux situations relationnelles et aux contextes.

Toutefois, selon les individus, les sociétés et les époques, certains aspects de l'identité sont appelés, plus fréquemment que d'autres, à jouer le rôle de pôle organisateur de l'ensemble des référents identitaires (la religion, la conscience de classe, l'appartenance nationale, l'appartenance ethnique, etc.). Ces considérations sur les stratégies identitaires traduisent l'idée que les individus et les groupes ont une certaine capacité d'action sur une part de la définition de soi et sur le choix de leurs groupes d'appartenance et de référence. Les acteurs sociaux ont une certaine marge de manœuvre face aux contraintes institutionnelles. Par contre, les individus, pas plus que les groupes, ne sont tout à fait libres d'affirmer unilatéralement leur identité. On peut, à cet égard, relever une négociation

constante entre trois pôles du champ identitaire: l'identité de fait et constatée, l'identité prescrite (par les rôles sociaux, par les attentes sociales et par les institutions) et l'identité revendiquée<sup>20</sup>.

En somme, on peut dire que l'identité est la combinaison et l'organisation de différents éléments identitaires (qualités, sexe, nationalité, âge, profession, références idéologiques, etc.). Ces éléments sont organisés dans un ensemble de représentations, de connaissances, de souvenirs et de projections vers l'avenir, permettant la reconnaissance d'un individu ou d'un groupe par d'autres individus et d'autres groupes. Ces représentations sont le résultat d'une évolution psychobiologique et d'une empreinte sociale. L'identité est donc une structure subjective caractérisée par une image de soi, déduite de l'interaction entre l'individu, les autres et le milieu<sup>21</sup>. C'est une structure relativement stable dans le temps (les individus ont généralement un sentiment de continuité identitaire et sont reconnus par les autres, malgré le passage du temps), mais douée d'une plasticité permettant de modifier une partie des éléments qui la composent ou d'en intégrer d'autres, suivant les changements objectifs qui se succèdent (passer à l'âge adulte, devenir père ou mère, etc.) et, surtout, suivant les situations<sup>22</sup>.

Cette approche implique donc que les objets, les personnes et les événements du monde ambiant n'ont pas en eux un sens fixé d'avance (ce qui correspondrait à une approche essentialiste ou substantialiste). La production de signification dépend de la pratique de l'interprétation. C'est dire que les discours ne reflètent pas la réalité ou ne désignent pas les objets de façon innocente: ils les constituent selon des contextes particuliers et selon des relations de pouvoir spécifiques (certains acteurs sont, plus que d'autres, légitimés de définir la réalité et exprimer la communauté). Quoi qu'il en soit, cette identité est une ressource que les acteurs sociaux et politiques vont s'efforcer de mobiliser dans leur stratégie de pouvoir<sup>23</sup>. Il n'existe d'identité que sociale, plurielle et conflictuelle.

---

20. Carmel CAMILLERI, « Identité et gestion de la disparité culturelle: essai d'une typologie », dans *ibid.*, p. 85-110.

21. Malek CHEBEL, *La formation de l'identité politique*, Paris, Éditions Payot et Rivages, Coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1998.

22. Joseph KASTERSZTEIN, « Les stratégies identitaires des acteurs sociaux: approche dynamique des finalités », dans Carmel Camilleri *et al.*, *Stratégies identitaires*, *op. cit.*, p. 27-41.

23. Jacques CHEVALLIER, « Présentation », dans Jacques Chevallier *et al.*, *L'identité politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 5-14.

## HERMÉNEUTIQUE ET IDENTITÉ NARRATIVE

L'herméneutique de Paul Ricœur permet d'articuler plus précisément les relations entre représentations temporelles et identité collective. L'herméneutique est une approche faisant de l'interprétation la clé de voûte de son système de décodage de la réalité sociale. Il en découle un certain nombre de postulats, propices à une interrogation sur l'identité : la compréhension d'un phénomène social exige qu'on interprète la signification que l'acteur lui donne ; l'importance symbolique des phénomènes sociaux et des représentations collectives ; le chercheur fait partie de l'objet qu'il étudie et d'une chaîne d'interprétants ; il y a des différences dans les interprétations d'un même objet selon l'interprète. On ne peut jamais s'affranchir complètement des cadres interprétatifs qui nous ont précédés, qui contraignent et stimulent à la fois de nouvelles interprétations. Par ailleurs, un aspect de l'herméneutique du philosophe est capital pour notre propos : l'importance qu'il accorde au politique et aux relations de pouvoir. Herméneutique et pouvoir, herméneutique et rapports de force concrets doivent, selon nous, être posés comme indissociables, que l'entreprise scientifique se situe du côté descriptif-explicatif-compréhensif (le nôtre) ou du côté normatif. Nous croyons que ces aspects ont été jusqu'à maintenant relativement sous-estimés dans les interprétations des textes du philosophe.

Se comprendre soi-même, individuellement ou collectivement, c'est se comprendre à travers des signes, des symboles et des textes. L'identité correspond précisément au point de rencontre entre ces pratiques signifiantes et l'interprétation que le sujet s'en fait<sup>24</sup>. Il est alors possible de choisir une catégorie de textes (historiographie, littérature, cinéma, poésie, discours, politiques publiques) et d'effectuer une analyse des façons dont la société interprète sa propre existence. C'est à ce stade que nous retrouvons les notions-clés de « référence commune » chez Fernand Dumont et d'« identité narrative » chez Paul Ricœur.

Pour F. Dumont, l'action des individus est signifiante en société – elle a du sens pour celui qui agit et pour les autres, affectés de près ou de loin par l'action – parce qu'elle se réfère à un passé et à un avenir, à une mémoire et à des utopies qui composent la

---

24. Charles TAYLOR, *La liberté des modernes*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « Philosophie morale », 1997, « L'interprétation et les sciences de l'homme », p. 137-194.



référence commune<sup>25</sup>. La temporalité est au cœur de la notion de référence commune. Cette référence, c'est le sens de l'identité personnelle et collective à travers le temps, la transcription de repères sociaux du temps en des critères personnels et collectifs, où la personne et la communauté reconnaissent leur temporalité<sup>26</sup>. Le passé et l'avenir, mis en récit, sont les signes d'une durée appropriée. Le discours identitaire est ainsi lié à la nécessité, pour un groupe, de se donner une image de lui-même, il a une fonction d'intégration et de perpétuation de la communauté qui acquiert, ainsi, consistance et permanence tout en intégrant la différence (l'Autre).

Cette projection sur l'axe temporel prend une forme narrative, utilise le récit<sup>27</sup>. P. Ricœur fait l'hypothèse qu'il existe une unité fonctionnelle entre les modes et genres narratifs, quels qu'ils soient :

Mon hypothèse de base est à cet égard la suivante : le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son *caractère temporel*. Tout ce qu'on raconte arrive dans le temps, prend du temps, se déroule temporellement ; et ce qui se déroule dans le temps peut être raconté. Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre<sup>28</sup>.

Le récit redistribue les plages de préservation et d'oubli en recherchant non pas une vérité, mais du sens et de la signification pour les acteurs sociaux. Autrement dit, il permet à la communauté de se maintenir dans le temps et de garder un horizon commun de signification (Charles Taylor), malgré les bouleversements et les événements singuliers. La fiction est une projection du texte comme monde habitable, au sein duquel des actions sont possibles. Ce monde du texte entre alors en collision avec le monde réel, le confirmant, l'altérant ou le déniait. Ni exclusivement empirique ni exclusivement fictif, le monde habité par nos actions et nos discours se situe dans

25. Pour la partie théorique et les bases herméneutiques de l'œuvre du sociologue de l'Université Laval, on consultera : Fernand DUMONT, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, Coll. « Constantes », 1971 (1968) ; Fernand DUMONT, *Les idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 1974 ; Fernand DUMONT, *L'anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, 1981 ; Fernand DUMONT, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993.

26. Fernand DUMONT, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, *op. cit.*, p. 197.

27. Paul RICŒUR, *Temps et récit. T. 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1983, p. 17.

28. Paul RICŒUR, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1986, p. 12.

cet entre-deux de l'espace intersubjectif et interprétatif. Cet entre-croisement du récit et des représentations temporelles a pour conséquence, selon P. Ricœur – qu'il convient ici de citer longuement – :

*l'assignation* à un individu ou à une communauté d'une identité spécifique qu'on peut appeler leur *identité narrative*. Sans le secours de la narration, le problème de l'identité personnelle est en effet voué à une antinomie sans solution : ou bien l'on pose un sujet identique à lui-même dans la diversité de ses états, ou bien l'on tient, à la suite de Hume et de Nietzsche, que ce sujet identique n'est qu'une illusion substantialiste, dont l'élimination ne laisse apparaître qu'un pur divers de cognitions, d'émotions, de volitions. Le dilemme disparaît si, à l'identité comprise au sens d'un même (*idem*), on substitue l'identité comprise au sens d'un soi-même (*ipse*) ; la différence entre *idem* et *ipse* n'est autre que la différence entre une identité substantielle ou formelle et l'identité narrative. [...] À la différence de l'identité abstraite du Même, l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie. Le sujet apparaît alors constitué à la fois comme lecteur et comme scribeur de sa propre vie [...] <sup>29</sup>

Dans cette lignée, P. Ricœur identifie quatre strates de ce qui constitue une herméneutique de la personne : le langage (l'individu parlant), l'action (l'individu agissant), le récit (l'individu narrateur) et la vie éthique (l'individu responsable).

Cette identité mise en récit ou identité narrative (on peut également parler de récit identitaire) fonde la capacité d'action d'une communauté dans le temps. Ce pouvoir d'agir est intimement lié à la possibilité d'interpréter le passé et l'avenir, interprétation qui se modifie au fil de l'évolution de la collectivité et des nouvelles interprétations de sa situation dans la temporalité. P. Ricœur puise, ici, aux réflexions de Reinhart Koselleck, qui parle d'« espace d'expérience » et d'« horizon d'attente » pour qualifier le passé et l'avenir. Espace d'expérience (ce qui nous vient du passé) et horizon d'attente (ce que l'on projette vers l'avenir) ne s'opposent pas, mais se conditionnent mutuellement et le sens du présent historique naît de la variation incessante entre les deux. L'identité collective se constitue ainsi par cette médiation constante et toujours en (re)construction entre horizon d'attente, tradition et force du présent. De grandes trames temporelles dominantes ainsi que des propositions discursives alternatives peuvent donc être repérées. Se dessinent alors des zones de négociation et de conflit entre les représentations temporelles concurrentes articulées par les acteurs sociaux.

29. Paul RICŒUR, *Temps et récit. T. 3 : Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1985, p. 442-443.

Ainsi, pour ces catégories du passé, du présent et de l'avenir, P. Ricœur affirme : « je les tiens pour d'authentiques transcendances de la pensée de l'histoire. [...] La variabilité même des investissements que ces catégories autorisent témoigne de leur statut méta-historique. [...] Ce sont des indicateurs sûrs à l'égard des variations affectant la temporalisation de l'histoire. » « Ces remarques ont une implication politique certaine, poursuit Ricœur : si l'on admet qu'il n'est pas d'histoire qui ne soit constituée par les expériences et les attentes d'hommes agissant et souffrant, on implique par là même que la tension entre horizon d'attente et espace d'expérience doit être préservée pour qu'il y ait encore histoire<sup>30</sup>. » Cela implique la force du présent, c'est-à-dire de rendre nos attentes plus déterminées, nos expériences plus indéterminées et de maintenir ouverts l'avenir et le passé, puisque nos représentations de ces catégories dépendent de notre acte interprétatif dans le temps présent, cette interprétation étant, par la suite, susceptible de changer. On se situe, ici, dans une discussion sur l'équilibre entre devoir de mémoire et devoir d'oubli. Nous ne poursuivons pas plus loin cette question, car nous aurons l'occasion d'y revenir plus longuement au fil de la recherche, cette tension étant un élément structurant de l'imaginaire filmique québécois. Ce qui est toutefois important à retenir pour l'instant, c'est que des indicateurs valables peuvent être utilisés pour l'analyse de l'identité et des représentations du temps : les catégories du passé, du présent et de l'avenir, ainsi que les notions de prédécesseurs et de successeurs (donc, de filiation entre les générations).

L'institution cinématographique est donc conçue comme une médiation matérielle et symbolique offrant des espaces plus ou moins larges où les divers interprètes (cinéastes, public, critiques, etc.) se situent. L'herméneutique nous semble également appropriée au cinéma en raison du fait que le film reproduit le réel tout en le transcendant. Le cinéaste – comme le chercheur, d'ailleurs, malgré toutes ses prétentions à l'objectivité – propose toujours une interprétation du réel, une certaine herméneutique, un ordonnancement particulier des faits, des paroles et des événements observés. Or, le cinéma québécois, comme on le verra, oscille constamment entre ces deux pôles : la fidélité à la réalité et son dépassement.

---

30. Paul RICŒUR, *ibid.*, p. 275.

En ce qui concerne le statut de l'auteur, il faut convenir que chacun crée son cinéma à lui et témoigne de sa singularité dans le film. Mais la communication, le dialogue avec les autres hommes, le « rapport dialogique » dirait M. Bakhtine, ne sont possibles que par cette singularité inséparable d'un monde qui est déployé, projeté au-devant du texte. Dès lors, il devient possible d'effectuer une analyse minutieuse des caractéristiques principales de ce monde en constante redéfinition, de dégager des plans d'ensemble et d'effectuer des synthèses selon tel ou tel thème. Ce monde de l'œuvre permet de cerner son universalité, sa participation à une temporalité dominante de la société, de même que sa singularité, sa remise en question de la temporalité et son articulation d'un monde différent dans le passé ou dans l'avenir.

Ainsi, dans la mesure où le sens d'un texte s'est rendu autonome par rapport à l'intention de l'auteur, la tâche n'est pas de retrouver cette dernière derrière le texte, mais de déployer, devant le texte, le monde qu'il ouvre. L'herméneutique est l'explicitation de l'« être-au-monde » montré par le texte, une proposition de monde, le projet d'un monde habitable. L'herméneutique est la rencontre, affirme Hans-Georg Gadamer<sup>31</sup>, entre le monde ouvert par l'auteur et le monde déployé par le lecteur. Cela permet ainsi de légitimer l'interprétation que le chercheur propose, en tenant compte de balises indispensables, comme le discours tenu par l'auteur (mais sans toutefois entrer dans sa biographie ni la psychologie).

## LE « JEU » DES QUESTIONS ET DES RÉPONSES

Chaque génération naît dans un monde déjà là, dont elle hérite, qu'elle interprète à son tour et dont elle laisse des traces à ses successeurs. Il existe donc un écart interprétatif entre, d'une part, ce que les agents sociaux reçoivent et laissent derrière eux et, d'autre part, l'interprétation que font les contemporains de l'histoire et du devenir collectif. Chaque œuvre peut ainsi être conçue comme une réponse apportée à une question particulière. H.-G. Gadamer, P. Ricœur, F. Dumont mais aussi les tenants de la phénoménologie (Maurice Merleau-Ponty), de la rhétorique (Chaïm Perelman), de la problématologie (Michel Meyer) et de la philosophie analytique

---

31. Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1996 (1960).

(Ludwig Wittgenstein) ont placé au centre de leurs travaux cette importance de dévoiler les questions sédimentées, reçues et réinterprétées sous la forme de nouvelles questions. Olivier Abel est cependant celui qui, dernièrement, a poussé le plus loin la réflexion dans cette voie :

La question implicite que nous posons les uns aux autres est : « qui ? », « Qui dites-vous que je suis ? », « Quelle est ma place ? » [...] Parce que nous désirons être et que nous ne savons pas ce que nous désirons, parce que nous ne savons pas qui nous dévoilons, de quoi nous sommes et ne sommes pas capables, c'est cette question propre que nous cherchons sans cesse à interpréter, les uns pour les autres. Et nos actes, nos paroles, nos œuvres, nos relations sont autant de réponses, d'esquisses, de brouillons, d'essais d'interprétation de soi et de l'autre, de l'autre comme soi-même, et de soi comme un autre. Autant de manière de distinguer entre ce qu'on nous a dit que nous étions et ce que nous disons que nous sommes. Autant de manière de réfigurer notre identité<sup>32</sup>.

Il s'agit d'interpréter toute proposition comme une réponse à une question. La tâche herméneutique est donc de retrouver la question – pouvant être explicite ou implicite – posée par le texte, question qui est au cœur du monde déployé par le texte. Comprendre un discours, un texte, un récit, une œuvre (un film), c'est les concevoir comme une réponse et trouver à quoi ils répondent. Une proposition, ainsi rapportée à la question à laquelle elle répond, ouvre la possibilité d'autres réponses à la même question<sup>33</sup>. L'interprétation est une activité qui consiste à rapporter la proposition à ce qui la règle et à ce dont il y est question. Toute expression peut ainsi être comprise comme apocritique (caractérisant une réponse) et problématologique (exprimant une question). La réponse, l'expression, la proposition (ou l'œuvre, la trace historique, etc.) sont des unités apocritico-problématologiques, articulant au moins deux questions pouvant être semblables ou différentes. Chaque expression est une réponse et pose elle-même une nouvelle question. Changer de question, c'est changer de régime de discours, changer de monde. C'est pourquoi le dialogue intersubjectif glissant dans le « dialogue de sourds » implique toujours le non-partage d'une question commune : les individus apportent des réponses différentes à

32. Olivier ABEL, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématologie de notre condition langagière*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « L'interrogation philosophique », 2000, p. 179.

33. Olivier ABEL, *ibid.*, p. 41.

des questions implicites différentes. Retrouver une question commune permet d'articuler les réponses différentes à une reconnaissance de l'autre<sup>34</sup>.

Les questions posées par les prédécesseurs sont donc tout à fait d'actualité : « Les questions évoluent par le jeu des réponses qui leur sont proposées et [...] par là elles ont une *histoire*, où elles s'inscrivent. Les nouvelles questions viennent d'ailleurs surdéterminer les réponses déjà établies et sédimentées, et les soulèvent à nouveau<sup>35</sup>. » Chaque génération peut ainsi comprendre tel ou tel texte différemment des générations précédentes et de celles qui suivront. Comprendre un texte est donc autant une action de la subjectivité qu'une insertion dans le procès de transmission où se médiatisent le passé et le présent<sup>36</sup>.

Il faut, par ailleurs, tenir compte du fait que les réponses que le texte propose ne se trouvent ni entièrement dans une question initiale disparue avec l'auteur (déterminisme quasiment indéchiffrable) ni entièrement chez le lecteur qui pourrait faire « n'importe quoi » du texte (relativisme). L'herméneutique se doit, à cet égard, d'éviter deux écueils : simplement ajouter un commentaire au dire de l'acteur, sans vraiment conceptualiser, ou bien faire des généralités interprétatives et plaquer son interprétation sur celle du dire de l'acteur. Il faut également comprendre qu'une œuvre ne dit que rarement de façon explicite quel est le problème et quelle est la solution<sup>37</sup>. Elle fictionnalise le plus souvent les deux, et l'acte de lecture consistera à trouver au texte un problème dont il est la solution, dans une confrontation entre le monde du lecteur et celui de l'auteur.

---

34. Ce type d'approche est particulièrement utile dans les tentatives de négociation interculturelle et de dialogue entre groupes culturels différents. Christian Rinaudo a bien montré cette juxtaposition de mondes et de questions différents dans une cité de la région niçoise. Les rapprochements interethniques surviennent – quand il y en a – lorsque des individus vont au-delà de leurs réponses (tel type d'habillement, de coutumes, de pratiques, etc.) pour découvrir un même questionnement (l'incertitude identitaire, la peur de l'Autre, etc.). Christian RINAUDO, *L'ethnicité dans la cité. Jeux et enjeux de la catégorisation ethnique*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales », 1999.

35. Olivier ABEL, *L'éthique interrogative*, op. cit., p. 61.

36. Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, op. cit., p. 130.

37. Un texte à caractère scientifique pourrait représenter une sorte de catégorie limite de cela. Un « bon » texte scientifique se doit de poser clairement la problématique, les questions et les hypothèses de réponses apportées. Autrement, on dira que « ce n'est pas clair », etc. Une peinture abstraite pourrait constituer une catégorie limite opposée.

Cette « question de la question » est capitale pour ce qui concerne le cinéma, car nous sommes en présence d'objets hétéroclites, du point de vue de leur contenu comme de leur forme (fictions, documentaires, mais encore discours, etc.). Repérer le jeu des questions et des réponses nous permet de repérer les continuités et les ruptures thématiques. Un cinéaste reprend des questions précédentes, les reformule à sa façon et suggère ainsi une question implicite dans sa réponse, qui est une autre question pouvant être similaire à l'ancienne ou nouvelle. Cela suscite, ensuite, de la part du lecteur-spectateur-chercheur d'autres questions, et ainsi de suite. Une œuvre, un récit constituent ainsi des sédimentations du jeu des questions et des réponses.

## CONCLUSION

Nous voilà arrivés au terme de ce parcours théorique. Nous avons, tour à tour, examiné les principaux concepts mobilisés dans cette recherche : les références temporelles en relation avec les représentations, l'imaginaire et le politique, la question identitaire et sa formulation dans l'herméneutique de Paul Ricœur, et notamment l'utilisation du récit, le jeu des questions et des réponses, dans la chaîne interprétative. Nous allons, dans ce travail, mettre à contribution ces notions. Mais, qu'est-ce que le politique, pourrait-on se demander ? Ce n'est pas l'endroit, ici, pour faire la revue des multiples façons de décliner le politique. De nombreux ouvrages introductifs ou spécialisés étudient à fond cet aspect. Nous allons nous contenter d'exposer les grandes lignes de notre conception.

Nous proposons cette définition du politique, qui servira de toile de fond de notre recherche : l'ensemble des pratiques et des représentations que des individus, des groupes et des institutions développent dans le temps et dans l'espace, au sein d'un ou de plusieurs champs d'action, par l'utilisation de ressources matérielles et symboliques articulées sous la forme de récits, selon des modalités impliquant des intérêts, des rapports de force et des relations de pouvoir. Il s'agit d'examiner comment des identités (individuelles ou collectives) se constituent, à travers des interactions (impliquant des rapports de force) avec d'autres acteurs ou les institutions publiques. Cette approche nous sera particulièrement utile pour l'analyse des films, où nous tenterons de repérer les représentations du politique (au sens large, impliquant l'identité) et de la politique (au sens restreint d'activité politique et gouvernementale) dans l'imaginaire filmique québécois.

Dans ce premier chapitre, nous nous interrogeons sur les rapports entre cinéma, herméneutique, identité et politique. Nous avons de la sorte posé les bases conceptuelles de notre analyse des films. L'herméneutique de Paul Ricœur nous a servi de guide dans ce travail préalable de clarification. Trois éléments ressortent particulièrement : le chercheur prête attention à l'interprétation fournie par les agents et les institutions ; il appréhende la société comme un ensemble de pratiques interprétatives, c'est-à-dire de récits effectuant un agencement narratif (une mise en intrigue) des représentations collectives, des pratiques sociales et des relations de pouvoir ; enfin, il est sensible à l'évolution des questions et des réponses entre les contemporains et les autres générations, et tient compte des effets de sédimentation et d'innovation de sens. Il pourra ainsi dévoiler les récits hégémoniques et les récits alternatifs liés à des positions de pouvoir et à des représentations.

Nous sommes maintenant en mesure d'entreprendre notre analyse empirique des expressions de la question identitaire dans l'imaginaire filmique.







# Chapitre

# 2

## **Une grande noirceur ?**

**(1900-1957)**

Nous proposons, dans ce chapitre, de parcourir une période relativement méconnue du cinéma québécois : celle qui va du début du siècle à la fin des années 1950<sup>1</sup>. On a d'ailleurs tendance, au Québec, à considérer que le cinéma québécois débute avec la Révolution tranquille. Nous allons plus particulièrement examiner l'appropriation progressive du cinéma au Québec, et établir ainsi les bases des premiers cinéastes.

Ce chapitre est structuré d'une manière légèrement différente de ceux qui suivront. Nous devons débiter par une mise en contexte préalable, avant d'aborder le contenu des films proprement dit. Trois éléments retiennent notre attention.

---

1. Ce chapitre est une version modifiée de Christian POIRIER, «Références temporelles et construction de l'identité politique : l'exemple du cinéma québécois», dans Claude Sorbets et Jean-Pierre Augustin (dir.), *Valeurs de sociétés. Préférences politiques et références culturelles au Canada*, Sainte-Foy/Talence, Les Presses de l'Université Laval/Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001, p. 229-258.

Dans un premier temps, nous examinons comment le cinéma fut approprié et utilisé par l'industrie privée et le clergé<sup>2</sup>. Puis, nous nous penchons sur ce qui constitue le cœur des autres chapitres, à savoir un examen du contenu filmique de certaines œuvres réalisées durant cette période. Nous complétons l'analyse par l'interprétation subséquente (durant les années 1960, 1970, 1980 et 1990) qui est proposée de cette période. Il apparaîtra, au fil de ce chapitre, que la représentation contemporaine de la société québécoise d'avant les années 1960 – soit celle d'une collectivité refermée sur elle-même, religieuse et sans autres projets d'avenir que la perpétuation-reproduction du passé (une représentation résumée dans l'image de la « grande noirceur ») – doit être en partie réexaminée.

## LE CINÉMA, RÉVÉLATEUR DE L'IDENTITÉ ET DE LA MODERNITÉ

Tour à tour, durant les années 1930, 1940 et 1950, l'industrie et le clergé considèrent le cinéma comme un outil d'affirmation nationale résolument tourné vers l'avenir.

### Le secteur privé

L'arrivée du parlant au Québec, en 1929, accentue les pressions pour le film sonore français. La compagnie France-Film importe et distribue des films de France et le propriétaire du théâtre Saint-Denis, Jos Cardinal, déclare : « Je veux faire du Saint-Denis le foyer cinématographique des familles canadiennes-françaises [...] ce faisant je coopère avec ceux qui défendent le français au Canada [...] »<sup>3</sup>. Avec le parlant, les distributeurs et exploitants canadiens-français spécialisés dans le film français échappent légèrement aux pressions américaines qui dominent la distribution dans le reste du pays. Le premier congrès annuel des exploitants du film français est organisé en 1931. On conclut que le film français accomplit une œuvre patriotique au Québec et combat l'envahissement des couches populaires par l'américanisme. France-Film prend progressivement le contrôle de plusieurs salles et un homme d'affaires, J.A. DeSève, se joint à l'équipe. On peut lire dans *Le Canada* : « Nous qui sommes si tôt découragés devant l'effort et si peu confiants en face de

---

2. Pour de plus amples développements, on consultera le tome 2.

3. Cité dans Pierre VÉRONNEAU, *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, Les dossiers de la Cinémathèque n° 3, Montréal, La cinémathèque québécoise, 1979, p. 8.

l'avenir, épuisés que nous sommes par trois siècles de vie rude, soutenus uniquement par une foi religieuse plus vigoureuse qu'éclairée, nous y trouvons [dans le cinéma français] des raisons de ne pas désespérer [...]»<sup>4</sup>.» Lors du cinquième congrès du film parlant français en 1935, le premier ministre L.-A. Taschereau déclare que le film français aide à conserver l'esprit canadien-français et à maintenir les traditions. France-Film souligne ses origines canadiennes-françaises et se présente comme garante de la nation et de l'affirmation du Québec: «Encourager le film français c'est aider à la survivance de notre race. Une fois par semaine, plus souvent si vous le pouvez, fréquentez le cinéma français! Tel un phare qui éclaire la route du marin, le guide à bon port... l'écusson de France-Film annonce au cinéophile un programme français de la plus haute qualité<sup>5</sup>.» La compagnie se croit investie d'une mission pour l'avenir: «France-Film monte la garde. Le public, qui a encouragé avec un si bel enthousiasme les films français dans la Province de Québec par la France-Film, nous a confié une tâche aussi noble que glorieuse: Défendre la langue française par le film<sup>6</sup>.»

En 1936, J.A. DeSève prend le contrôle de la compagnie. Il aura le quasi-monopole de la distribution de films en français, de 1936 à 1958. L'Église n'hésite pas à l'appuyer dans sa croisade: on peut voir de nombreuses photos de lui avec Monseigneur Charbonneau, dans la presse de l'époque. Ainsi, France-Film conquiert tout le marché des paroisses, écoles, collèges et couvents. En 1946, 105 salles dépendent de France-Film et, quatre ans plus tard, elle loue des films en 35 mm à 210 cinémas et des films en 16 mm à 400 salles.

Une analyse du contenu de la revue *Le courrier du cinéma*<sup>7</sup>, qui paraît à partir de 1935, est révélatrice de l'esprit de l'époque. Les ambitions de la revue sont à la hauteur des utopies du moment. Elle se présente comme la «revue officielle mensuelle des théâtres, principaux distributeurs et producteurs de films du Canada et des États-Unis<sup>8</sup>» et n'hésite pas à affirmer: «Si Dieu nous prête vie, dans quinze ans, nous publierons sans doute à cent pages, tel les grandes revues américaines<sup>9</sup>.» Elle met l'accent sur les bâtisseurs du cinéma au Québec. La référence à la province de Québec est constante alors

4. Jean DUFRESNE, *Le Canada*, décembre 1934, cité dans *ibid.*, p. 16.

5. Cité dans Pierre VÉRONNEAU, *ibid.*, p. 21.

6. *Le courrier du cinéma*, vol. 1, n° 5, avril 1936.

7. Créée par Maurice M. Davis (impliqué dans la distribution) et Édouard Garant (impliqué dans l'édition et la publicité).

8. *Le courrier du cinéma*, vol. 1, n° 1, décembre 1935.

9. *Le courrier du cinéma*, vol. 1, n° 10, septembre 1936.

que le Canada est très peu évoqué. La revue affirme : « Enfin est-il permis de prévoir sans illusion que Montréal deviendra un centre de productions cinématographiques à l'égal peut-être d'Hollywood<sup>10</sup>. » Le cinéma est considéré comme un outil d'émancipation collective :

Nous croyons que c'est un crime national que de priver les enfants canadiens-français de la plus moderne, de la plus efficace et de la plus scientifique source d'enseignement qu'est le cinéma ; car les autres pays s'en servent, et nous traînerons bientôt la queue de l'univers si nous nous laissons aveugler l'esprit par des sentiments moyen-âgeux. Le Canadien français a passé trop longtemps pour un porteur d'eau. Tâchons de nous débarrasser de cet état d'esprit qui nous fait nous considérer nous-mêmes comme des valets dans notre propre demeure, en éveillant l'esprit de nos enfants par la merveilleuse méthode de l'enseignement cinématographique<sup>11</sup>.

C'est un récit dont l'axe temporel majeur, du point de vue des représentations, est l'avenir ; c'est un discours plein d'espoir, de nouvelles idées, d'adaptation au progrès et à son temps. On assiste, par la suite, au véritable développement de l'industrie privée au Québec avec deux compagnies : Renaissance Films et Québec Productions. Les noms sont, ici, révélateurs ; ils soulignent un nouveau départ pour la collectivité vers l'avenir, de même que l'affirmation nationale québécoise. Entre 1944 et 1953, dix-neuf longs métrages commerciaux sont tournés au Québec, alors que seulement trois films de long métrage le furent dans les trente années antérieures, et qu'il faudra environ dix ans avant que le cinéma de fiction ne renaisse, au début des années 1960.

En 1944, un homme d'affaires du nom de Charles Phillip crée Renaissance Films et entreprend le tournage du film *Le Père Chopin* (1945). Les préparatifs du film sont abondamment couverts, surtout dans le journal *La Presse* : « Comme Clémenceau qui faisait la guerre, Phillip fait du film français afin qu'à la Victoire s'en ajoute une autre<sup>12</sup>. » L'annonce du film insiste sur son origine typiquement canadienne-française. *Le Père Chopin* connaît un immense succès. La presse souligne la présence d'artistes locaux et les paysages québécois, tandis que les journaux anglophones regrettent même qu'il n'y ait pas assez de présence du Québec « profond » dans le film, comme l'accent québécois. La presse parle de solidarité nationale lors de la première du film et durant les semaines suivantes.

10. *Le courrier du cinéma*, vol. 1, n° 5, avril 1936.

11. *Ibid.*

12. Léon FRANQUE, « Un chef réaliste », *La Presse*, 17 juin 1944. Ces articles se trouvent dans les archives de la Cinémathèque québécoise.

Attiré par ce succès, J.A. DeSève prend le contrôle de la compagnie. L'entreprise a besoin de capitaux et elle compte sur la solidarité de la population québécoise pour acheter des actions. Un Français, l'abbé Vachet, est nommé directeur technique et spirituel ainsi que superviseur des scénarios. Il multiplie les conférences à la radio, parcourt la province, fait des sermons en chaire le dimanche et invite les paroissiens à passer à la sacristie, après la messe, pour acheter des actions Renaissance. L'entreprise projette la construction d'immenses studios et, à cet effet, le maire Camillien Houde signe, à prix modique, le contrat de vente d'un terrain sur la rue Notre-Dame Est.

En attendant, J.A. DeSève achète l'ancienne caserne du corps médical de l'armée de la Côte-des-Neiges. La presse ne manque pas de souligner que ces studios arrivent au troisième rang en matière de superficie et d'équipement, dans le Commonwealth, et que les nouveaux feront du Québec la plaque tournante de la cinématographie mondiale. La première lettre aux actionnaires (datée d'octobre 1946) donne le ton de l'utopie :

Le Canada qui débute dans son développement économique, est le point de mire de l'univers. Pouvons-nous douter du présent et de l'avenir? Nous sommes en bonne place parmi les nations les plus privilégiées et surtout dans aucun pays du monde, le capital n'est mieux protégé que dans la province de Québec, grâce à notre population qui d'esprit religieux, laborieux, économe, se montre absolument réfractaire à toutes les idées subversives<sup>13</sup>.

Traditions du passé et projections vers l'avenir vont de pair. Renaissance a la caution du cardinal Villeneuve, au nom des évêques de la province. Selon l'abbé Vachet, le Canada français est investi d'une mission pour l'avenir, grâce au cinéma, comme il l'exprime dans une série de cinq articles publiés dans *Le Devoir* : « Le Canada est privilégié sous cet angle puisqu'il a su conserver au sein des crises contemporaines son bon sens et sa foi, mais les microbes qui ravagent le monde ne connaissent guère de frontière [...]. Il importe donc de remonter la pente, de rechristianiser les peuples, de créer dans le monde un climat favorable à la paix. [...]»<sup>14</sup>.

J.A. DeSève souhaite une moyenne de douze films par année, tous bilingues, pour une diffusion mondiale. On parle également d'une superproduction tournée au Vatican, mais, en 1948, aucun

13. Cité dans Pierre VÉRONNEAU, *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, op. cit., p. 54.

14. *Ibid.*, p. 72.

nouveau film n'est produit. Renaissance avait signé avec Monogram un contrat pour la distribution aux États-Unis de dix films, mais le retard dans la production amène l'entreprise américaine à résilier ce contrat.

Renaissance parvient, tout de même, à réaliser trois films, *Le Gros Bill* (1949), *Docteur Louise* (1949) et *Les lumières de ma ville* (1950). Mais le succès est mitigé, auprès du public comme de la presse. En 1951, Renaissance fait faillite.

Paul L'Anglais (plus tard cofondateur avec J.A. DeSève de la chaîne télévisée Télé-Métropole) fonde, en juin 1946, la Québec Productions Corporation. René Germain, homme d'affaires, est encouragé par Roland Giroux (futur président d'Hydro-Québec) à lui apporter son soutien. Ils s'installent dans les casernes de la Marine à Saint-Hyacinthe et ils ont, eux aussi, l'ambition de construire les studios les plus modernes du monde.

Un premier film est réalisé en 1947, *La Forteresse*. Deux versions sont tournées, en français et en anglais, avec deux équipes d'acteurs différentes. P. L'Anglais veut véritablement conquérir les marchés américain et canadien-anglais. L'annonce du film met l'accent sur le côté typiquement canadien de la production et invite la population à venir voir, sur l'écran, les beautés de son pays. À la fin de la première du film, au Capitole à Québec (à laquelle assiste le premier ministre Maurice Duplessis), la foule entame le « Ô Canada », alors que joue le « God Save the Queen »<sup>15</sup>. Un véritable élan patriotique s'empare de la foule, qui se reconnaît enfin à l'écran. Un journaliste déclare : « D'autres projets s'élaborent qui doteront notre pays d'une puissante industrie cinématographique. Et nous le devons à l'un des nôtres qui ne craint jamais d'affirmer hautement son titre de Canadien français<sup>16</sup>. » La comparaison obligée avec l'extérieur est bien présente, comme c'est souvent le cas dans l'histoire du nationalisme québécois : « Ce deuxième film canadien prouve d'éclatante façon que, du point de vue technique, il nous est possible de faire du cinéma aussi acceptable que celui de Paris ou d'Hollywood [...] »<sup>17</sup>. Jean-Paul Guilbault, dans *Le Canada*, n'hésite pas à affirmer que le film serait susceptible d'atteindre 80 % de la population mondiale<sup>18</sup>. On parle d'un Hollywood à Saint-Hyacinthe,

---

15. *Le Soleil*, 3 mai 1947.

16. Roger DUHAMEL, « "La Forteresse", recto et verso », *Montréal-Matin*, 28 juillet 1947.

17. André LANGEVIN, « La Forteresse », *Notre Temps*, 26 avril 1947.

18. Jean-Paul GUILBAULT, *Le Canada*, 28 janvier 1947.

Jack Karr parle d'un «Hollywood in the snow» et *The Montreal Daily Star* titre: «A Canadian Hollywood<sup>19</sup>». La presse parisienne alimente aussi l'utopie: «Québec sera-t-il le Hollywood du cinéma français<sup>20</sup>?».

P. L'Anglais veut tourner six films par année. Il y a des rumeurs d'adaptation du *Survenant*, de *Two Solitudes*, d'un Pagnol, mais rien ne se concrétise. Il multiplie les conférences à la grandeur de la province et veut que le Québec devienne une plaque tournante de l'industrie cinématographique: c'est la meilleure façon, selon lui, de passer de la défense à l'affirmation des intérêts des Canadiens français, et ce dans tous les domaines. Le nationalisme de la survivance doit être dépassé et le cinéma peut être un outil favorisant cette transition.

P. L'Anglais décide alors de se tourner vers un sujet local («Il n'est plus question d'imiter Hollywood; il est question d'être nous-mêmes, dit-il<sup>21</sup>») et produit *Un homme et son péché*, en 1948. Publié en 1933, le roman de Claude-Henri Grignon a connu un succès retentissant au Québec. Il est devenu un radio-roman de 1939 à 1962, a connu une version pour le théâtre, puis pour la télévision durant les années 1950-1960 (*Les belles histoires des pays d'en haut*). Une nouvelle version cinématographique en a été faite en 2002. En 1949, la presse parle de «naissance véritable» du cinéma canadien-français: «Séraphin c'est un récit pour nous [...]»<sup>22</sup>. René Lévesque, au *Clairon* de Saint-Hyacinthe, souligne les progrès accomplis. La presse anglophone rêve d'un Hollywood canadien, dans lequel le Canada français et le Canada anglais seraient en symbiose parfaite, le cinéma devenant un pont entre les deux nations<sup>23</sup>.

Cependant, les avis divergent sur l'interprétation à donner au film. Selon le scénariste, la population a retrouvé des traditions et des coutumes canadiennes qui vivront toujours. Le journal *La Presse* partage son avis. Pour d'autres, ce passé n'est déjà qu'un souvenir: «Charmante simplicité d'un passé qui n'est plus», affirme un journaliste. Jean Pellerin, dans *Le Nouvelliste*, avance que le film a du

19. *The Montreal Daily Star*, 16 septembre 1946.

20. *Pour Vous*, Paris, décembre 1946.

21. Cité dans Pierre VÉRONNEAU, *Cinéma de l'époque duplessiste (Histoire du cinéma au Québec II)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque n° 7, 1979, p. 45.

22. Léon FRANQUE, *La Presse*, 29 janvier 1949.

23. «A Canadian Hollywood», *Canadian Film Weekly*, 16 mars 1949.



succès justement parce que le récit filmique ne correspond plus à la réalité québécoise, alors que la population se sent toujours – sur le plan des représentations – un peu rattachée au terroir<sup>24</sup>.

P. L'Anglais enchaîne avec *Le curé de village* (1949) et *Séraphin* (1950), la suite d'*Un homme et son péché*. Ces films connaissent aussi un succès retentissant. Il décide de se lancer dans la coproduction avec la France. Ce sera le film *Son copain* (1950). La presse locale souligne qu'enfin la France pourra constater le rôle de puissance internationale du Canada français. Le film est toutefois un échec sur le plan de l'assistance. P. L'Anglais démissionne, en mai 1950, pour se consacrer à la radio et à la télévision.

Québec Productions tourne un autre film sans P. L'Anglais (*Le rossignol et les cloches*, 1951), mais c'est un échec total. René Lévesque est impitoyable dans sa critique : « [Des] personnages qui s'inscrivent dans la mémoire, ou même de simples personnages raisonnablement vivants, on n'en trouve pas un seul dans le dernier roman-savon sur pellicule de la société QP. [...] Raconter le scénario serait une méchanceté gratuite. [...] Il ne saurait être question non plus de critique constructive. On ne construit rien sur rien. [...] nouveau malheur préhistorique du cinéma canadien<sup>25</sup>. » C'est la fin des activités de la Québec Productions. De petites compagnies produisent ensuite quatre films, entre 1952 et 1954.

J.A. DeSève revient à la charge en produisant *La petite Aurore l'enfant martyre* (1951) qui connaît un immense succès. L'année suivante il s'associe à P. L'Anglais pour la production de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas. Cette fois, toute la critique rejoint le public : c'est un succès total. « Nous voulions notre premier classique de l'écran canadien-français ! Le voilà ! [...] »<sup>26</sup>. » Pour René Lévesque, le cinéma canadien sort des cavernes et il parle de l'an un de ce cinéma :

Dieu ! que c'est passionnant – et nécessaire – de se reconnaître sur un écran. Et, tout à coup, de ne plus être simplement intéressé à titre documentaire ou ému par fraternité humaine, mais de se sentir touché au vif et comme flambant nu, violé par l'œil d'une caméra. [...] Tit-Coq est vivant, d'une vie rude agressive ; il se passera sans peine des monstrueux poumons d'acier de la publicité-qui-se-déguise-en-critique et des couplets d'Achat chez

24. Jean PELLERIN, « "Un homme" chez nous et à l'étranger », *Le Nouvelliste*, 1<sup>er</sup> février 1949.

25. Radio-Canada, *Revue des Arts et des Lettres*, mars 1952.

26. Léon FRANQUE, « Tit-Coq : succès absolu », *La Presse*, 21 février 1953.

nous. [...] Étranger mon ami, si ce film passe sur ton écran, dis-toi bien, je t'en prie, dis-toi avant toute chose que là, pour la première fois, nous sommes<sup>27</sup>.

Il souligne ainsi toute l'importance, pour le peuple québécois, de reconnaître une figure de son destin à l'écran.

Les deux films suivants, produits par une autre compagnie, sont des échecs. *Cœur de maman* (1953) reprend un autre radio-roman des années 1930, alors que le public vient de montrer avec *Tit-Coq* qu'il souhaite des histoires bien ancrées dans le temps présent. Pour *L'esprit du mal* (1954), la salle de la première est à moitié vide : c'est l'effondrement de la jeune industrie cinématographique québécoise.

Notons enfin qu'une revue « indépendante » (du clergé), *Images*, créée par Roch Demers (futur producteur) et Arthur Lamothe (futur cinéaste), encourage également cette appropriation « collective » du cinéma par l'ensemble de la population :

Il y a une terrible vérité qui s'impose ; notre culture est toute anémique, enfoncée dans un régionalisme dont rien n'a pu la tirer que les coups de boutoir des événements. Le temps vient où nous verrons que parler d'une culture pour et avec le peuple signifie d'abord l'établissement d'un plateau de communication où nous sortons de notre univers habituel pour entrer en voie de communication avec de nouvelles images. [...] La chance d'une culture véritable pour le peuple dans notre pays se joue déjà désormais dans une intelligence profonde des modes des arts industriels<sup>28</sup>.

## Le clergé

Le clergé reconnaît peu à peu l'importance positive du cinéma, après l'avoir rejeté dans les années 1910 et 1920. En 1936, le pape Pie XI consacre une encyclique au cinéma, *Vigilanti cura*, dans laquelle il soutient que le cinéma n'est, en soi, ni bon ni mauvais, mais dépend plutôt de l'usage qui en est fait. L'Église québécoise encourage alors la projection de films dans les salles paroissiales, les sous-sols d'églises, les écoles, les collèges et les couvents. Surtout, les prêtres sont en fait parmi les premiers, au Québec, à utiliser une caméra et à saisir la valeur de cet outil, que ce soit l'abbé Cyr (curé

27. René LÉVESQUE, « Avec Tit-Coq, le cinéma canadien sort des cavernes », *L'Auto-rité*, 28 février 1953.

28. Fernand CADIEUX, « Les arts industriels », *Images*, vol. 1, n° 1, septembre 1955, p. 3-4.

de Cabano), l'abbé Imbeau (Saguenay-Lac-Saint-Jean), l'abbé Côté (Saint-Charles-de-Bellechasse), le père Lafleur (Abitibi-Témiscamingue) ou de nombreux autres (Monseigneur Saint-Arnault, Monseigneur Bourgeois, le père Venance, le frère Adrien, l'abbé Rivard, etc.).

Trois figures retiennent toutefois l'attention et vont utiliser le cinéma comme outil de prise de conscience et d'émancipation collective : les prêtres Albert Tessier, Maurice Proulx et Jean-Marie Poitevin.

Prêtre au diocèse de Trois-Rivières, professeur et historien (membre fondateur de la Société d'histoire régionale de la Mauricie), Albert Tessier filme surtout sa région et ses habitants. Il met l'accent sur la patrie, sur le pays canadien-français à construire (*Pour aimer ton pays*, 1943) et sur le lien nécessaire, pour la communauté, entre le passé et l'avenir. Il veut produire chez le spectateur une reconnaissance du pays et de sa continuité, en « défrichant » à coup d'images. Il écrit, dans *L'Action Nationale*, en 1937 : « La Patrie n'est pas une abstraction... c'est quelque chose qui se voit, qui se palpe : de la terre, de l'eau, des plantes, des animaux, des travaux humains, des monuments, et surtout des hommes, qui continuent les rêves et les œuvres de leurs prédécesseurs et qui travaillent pour ceux qui viendront après eux<sup>29</sup>. » Il entend également faire découvrir aux gens les choses simples, c'est-à-dire, selon lui, la réalité quotidienne. Cette importance accordée au quotidien est un trait marquant de tout l'imaginaire filmique québécois. Elle se conjugue avec un souci de retranscrire la réalité le plus fidèlement possible à l'écran, avec le minimum d'artifices (mise en scène). On cerne ainsi le germe de ce qui constituera la grande tradition du cinéma direct au Québec. A. Tessier déclare en 1939, devant le Cercle universitaire de Montréal : « Si mon film sur la paysannerie possède quelques mérites, il les tient uniquement de la fidélité avec laquelle il a enregistré certains aspects de la vie courante. Il n'y a là aucun scénario, aucune mise en scène. Mon appareil a saisi la vie ordinaire au vol, sans le moindre apprêt. [...] De cette façon, le film constitue une leçon directe [...]<sup>30</sup>. »

29. Albert TESSIER, « Pour une politique nationale », *L'Action Nationale*, mai 1937, cité dans René BOUCHARD, « Un précurseur du cinéma direct. Mgr Albert Tessier », *Cinéma Québec*, n° 51, septembre 1977, p. 20.

30. Cité dans René BOUCHARD, « Mgr Albert Tessier. Un précurseur du cinéma direct (2) », *Cinéma Québec*, n° 52, octobre 1977, p. 31.

Maurice Proulx tourne, en 1934-1937, *En pays neufs*, le premier long métrage sonore fait au Québec<sup>31</sup>. Il y filme, avec un récit tourné vers l'avenir, la fondation du village de Sainte-Anne-de-Roquemaure, en pleine colonisation de l'Abitibi<sup>32</sup>. Il enchaîne, en 1938-1939, avec *En pays pittoresques*, un film sur la fondation du village gaspésien de Saint-Octave-de-l'Avenir (le titre est révélateur des utopies du moment), dont Marcel Carrière filmera la fermeture, en 1972. Le cinéma est, pour M. Proulx, un outil pour l'enseignement et la culture populaire<sup>33</sup>. Il présente ses films comme des documents historiques et ethnographiques et faire du cinéma pour les Canadiens français est sa priorité. Pour lui, le pays à bâtir, c'est le Québec. Maurice Duplessis fait d'ailleurs l'éloge de ses films, parlant souvent dans ses discours des trois « Maurice » du Québec : lui-même, le cardinal Roy et l'abbé Proulx. Ce cinéaste est ainsi progressiste à sa manière, puisqu'il filme les Amérindiens, les immigrants et les développements de l'industrie. Si, pour lui, le passé est garant de l'avenir, le peuple doit utiliser les nouveaux outils apportés par la modernité pour s'émanciper collectivement. M. Proulx a aussi la conviction de participer à un travail mémoriel important, visant à conserver en images des traditions qui sont sur le point de disparaître : « Parfois, assez souvent même, j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années<sup>34</sup>. »

Jean-Marie Poitevin est père des Missions étrangères. Il réalise, en 1944, *À la croisée des chemins*, le premier long métrage sonore de fiction (les prêtres sont donc, au Québec, à l'origine des premiers longs métrages sonores de fiction et documentaires). Liant la survivance du peuple canadien-français à la religion catholique, il est aussi très progressiste : il fonde l'Office du cinéma de Montréal, il est responsable de l'Organisation catholique du cinéma international de Rome, il s'oppose à la censure et est même allé présenter, au Vatican (lors du concile en 1962), *L'Évangile selon saint Matthieu* de Pier Paolo Pasolini. En 1953, à la demande du cardinal Léger, J.-M. Poitevin crée le Centre catholique du cinéma de Montréal, qui

31. Le premier long métrage réalisé au Québec est toutefois *Madeleine de Verchères*, de J.-Arthur Homier (1922), un film muet dont il ne reste aucune copie.

32. En 1933, le cardinal Villeneuve fonde la Société de Colonisation et le gouvernement de L.-A. Taschereau établit, en 1935, la loi pour promouvoir la colonisation et le retour à la terre.

33. M. Proulx est l'un des premiers cinéastes au monde à utiliser le film 16 mm comme outil de promotion sociale.

34. Pierre DEMERS, « L'abbé Proulx et le cinématographe. La leçon du cinéma "nature" », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 6, août 1975, p. 24.

se veut un lieu d'éducation et de formation des catholiques au cinéma. Doté d'un service de documentation, le Centre organise des cours et des conférences sur les éléments fondamentaux d'un film, sur les grands genres cinématographiques, sur l'histoire du cinéma, sur les grands réalisateurs, les écoles, etc. Ses objectifs sont d'éveiller l'esprit critique et d'encourager les écoles, collèges et couvents à se doter de ciné-clubs. À cette époque, l'Église demande que dans chaque collège et couvent il y ait un responsable de l'éducation cinématographique.

Le Centre est à l'origine de deux des premières revues sérieuses de cinéma, dans les années 1950, *Ciné-Orientations* et *Séquences*. La revue *Séquences* présente des études très détaillées sur le langage du cinéma (images, plans, séquences, angles et mouvements de caméra, scénario, etc.) et montre comment effectuer la critique d'un film. Elle met l'accent sur le néoréalisme italien qui va influencer tout le mouvement du cinéma direct qui se développera au début des années 1960 : fidélité à la temporalité concrète, accent sur une question capitale du présent de la nation, primauté à la représentation de la réalité sur les structures dramatiques et réalisme phénoménologique (bref, tout sauf le passé à reproduire). En 1950, la Jeunesse étudiante catholique prend le cinéma comme objet d'étude et d'action et met sur pied la Commission étudiante du cinéma, qui fonde une autre revue, *Découpages* (1950-1955). On y retrouve entre autres Gilles Sainte-Marie, Madeleine Gingras, Pierre Juneau, Claude Ryan, Michel Brault et Léonard Forest<sup>35</sup>. Ils font particulièrement la démonstration de l'importance sociale du cinéma : « Le cinéma reflète l'âme de chaque pays. Un film exprime les sentiments, la mentalité, les traditions, les problèmes, les courants d'idées et les courants artistiques du pays où il est réalisé<sup>36</sup>. »

Si les revues réclament plus de films représentant les Canadiens français, le corollaire obligé, selon plusieurs, est de réagir vivement à l'invasion des films américains :

Nous subissons actuellement un envahissement progressif contre lequel nous réagissons encore bien peu. Il est étonnant de constater que dans une province comme la nôtre où des luttes vigoureuses sont menées contre les envahisseurs de toutes sortes et les violences faites à nos droits, à nos institutions, à notre

35. Ces personnes seront toutes actives, par la suite, dans le cinéma ou la politique.

36. *Découpages*, n° 3, novembre 1950, p. 23-24.

culture, l'on ait laissé s'établir un tel réseau d'influence étrangère. Car l'on ne peut nier l'action du cinéma américain sur la désintégration de nos ressources traditionnelles de culture<sup>37</sup>.

Cette influence étrangère « compromet gravement la naissance chez-nous d'un cinéma authentiquement canadien d'inspiration et de réalisation<sup>38</sup> ». André Laurendeau, dans le journal *Le Devoir*, alimente cette représentation :

Le cinéma est à l'image de ceux qui le créent. Conçu et réalisé à Hollywood, même lorsqu'il paraît anodin, même lorsqu'il a été censuré (des coups de ciseau peuvent supprimer une image trop vive, ils ne changent pas l'inspiration d'une œuvre), le film charrie avec lui une atmosphère, un esprit, une conception de la vie qui sont le plus souvent en contradiction flagrante avec ce que nous prétendons être<sup>39</sup>.

Il ne faut toutefois pas, comme nous l'avons vu, ne s'en tenir qu'à ces réactions négatives. Il faut bien saisir le contexte de l'époque : le cinéma au Québec était presque totalement étranger. De plus, le cinéma considéré par ces auteurs comme outil de connaissance a pavé la voie, selon nous, au cinéma conçu comme instrument d'affirmation nationale, une représentation qui prendra son véritable essor durant les années 1960. La citation suivante nous fournit une bonne indication de ce glissement sémantique et discursif :

Ce qui n'a été le fruit que d'efforts isolés pourrait devenir l'objet d'une politique et d'un vaste mouvement d'éducation cinématographique aux dimensions vraiment populaires. Vouloir que le peuple connaisse et visionne les meilleures productions internationales c'est travailler en définitive pour l'assainissement du cinéma américain, la naissance du cinéma canadien et une authentique culture<sup>40</sup>.

En 1952, la revue *Découpages* n'hésite pas à déclarer : « Le Canada français entre dans l'époque de la conscience cinématographique<sup>41</sup>. »

Ainsi, ces revues, ces ciné-clubs et le Centre participent activement au processus d'appropriation du cinéma par les Québécois. S'il faut attendre les années 1960-1962 pour voir, dans les revues, un plaidoyer pour un cinéma national québécois et pour l'intervention de l'État, cette présence des mouvements d'Action catholique et des prêtres a favorisé la formation des premières générations de cinéastes québécois. On peut d'ailleurs constater que la plupart des cinéastes de la première ou deuxième générations (Jean Pierre Lefebvre, Michel

37. *Découpages*, n° 8, octobre-novembre 1951, p. 7-8.

38. *Ibid.*

39. André LAURENDEAU, *Le Devoir*, 20 juillet 1951.

40. *Découpages*, n° 8, octobre-novembre 1951, p. 13.

41. *Découpages*, n° 12, juin 1952, p. 1.

Brault, Denys Arcand, etc.) déclarent avoir « découvert » le cinéma dans un collège classique ou une salle paroissiale, même s'ils n'hésitent pas à attaquer vivement le carcan religieux<sup>42</sup>.

## L'IMAGINAIRE FILMIQUE : UNE RÉFÉRENCE IDENTITAIRE EN MUTATION

Lorsqu'on analyse le contenu des films, on constate que le Québec traditionnel, catholique, tourné vers le passé est représenté sur le grand écran (plusieurs films se situent à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou sont tirés de romans ou de radio-romans écrits durant les années 1930), mais que ces films montrent surtout la fin d'une époque. Examinons quelques thèmes<sup>43</sup>.

Nous allons commencer l'analyse avec le film le plus représentatif de l'esprit de l'idéologie de la conservation canadienne-française, *En pays neufs* de l'abbé Maurice Proulx (1934-1937). Ce film documentaire montre l'implantation des premiers colons en Abitibi, à Sainte-Anne de Roquemaure, afin de faire face à la crise économique des années 1930 et à l'émigration des Canadiens français vers l'Ouest du Canada et les États-Unis. La question implicite qui oriente le récit est la suivante : comment assurer l'avenir de la nation canadienne-française ? Comment survivre matériellement et symboliquement ? La réponse est claire : par le développement agricole, les liens entre générations, les valeurs traditionnelles et la religion catholique. Cependant, une question nouvelle apparaît : comment réagir face au progrès industriel ? Le film montre ainsi une symbiose de références temporelles, avec l'utilisation d'une machinerie agricole moderne, en parfaite adéquation avec les valeurs héritées du passé. Les colons s'impliquent dans les activités paroissiales et dans de nombreux comités de citoyens. L'avenir est radieux et lié à la communauté politique québécoise (la caméra montre longuement un drapeau du Québec flottant sur le toit de l'église). C'est un groupe parfaitement soudé et heureux, une collectivité qui se construit devant nos yeux. Les couples et les familles sont heureux, ont de nombreux enfants (« Car avant tout, c'est l'enfance qui fait la force d'une nation », affirme le commentaire du film), on parle autour de la table, sur le perron de la maison, dans les champs, sur

42. On consultera également : Michel BELLEFLEUR, *L'Église et le loisir au Québec avant la Révolution tranquille*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1986 ; Roger LEVASSEUR, *Loisir et culture au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1982.

43. L'essai de Christiane TREMBLAY-DAVIAULT, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec/Amérique, 1981, nous a fourni des pistes de recherche intéressantes.

le seuil de l'église, au magasin général, au comité, à l'école. C'est la réalisation de soi par la communauté. Tous les éléments identitaires des individus sont parfaitement intégrés (à la fois colon, cultivateur, canadien-français et catholique, respectueux des traditions).

La communauté impose de se souvenir des prédécesseurs et de surmonter les anciennes blessures (la « saignée » vers l'Ouest et les États-Unis). Compte tenu de cela, « la foule est sûre de l'avenir ». L'interventionnisme d'État est perçu comme positif (la batteuse mécanique a été obtenue grâce au sous-ministre de la Colonisation). Ainsi, les rapports sociaux sont soumis à la gestion par le pouvoir politique, le marché (on est favorable au capitalisme) et la religion. Les valeurs typiquement américaines de progrès mécanique et de capitalisme ne sont pas rejetées. Une identité nord-américaine est même valorisée et intégrée symboliquement à l'identité canadienne-française, puisqu'on voit des cultivateurs jouer au baseball dans un champ.

Dans les autres films, le thème de la campagne est abondamment illustré et suscite un sentiment nostalgique de la campagne, ce qui est tout à fait normal dans les années 1940 et 1950 où une partie importante de la population francophone se concentrait dans les quartiers pauvres des villes. Les antinomies anarchie/ordre, richesse/modestie, autorité/tolérance, intérêts/sentiments, chute/salut de l'âme sont fédérées dans l'opposition ville/campagne. Si les termes négatifs sont du côté de la ville, la fin des films montre qu'elle peut devenir le lieu d'une réconciliation avec les valeurs de la campagne. Dans *Les lumières de ma ville*, l'environnement urbain est d'abord présenté comme un lieu de perte et d'exclusion. Le héros va alors à la campagne pour se ressourcer et mieux revenir vers la ville. Surtout, il ne la condamne pas. *Le Père Chopin* valorise ceux qui détiennent le pouvoir économique : il y a équilibre, à la fin du film, entre le pouvoir économique anglo-saxon et les valeurs traditionnelles canadiennes-françaises. Ainsi, le statut d'habitant ou de cultivateur ne mène plus à l'autonomie personnelle.

Il n'y a, à quelques exceptions près, aucune famille normale dans les films : Tit-Coq, le gros Bill, les Dupont dans *Le Père Chopin*, Alexis et Séraphin dans *Un homme et son péché* sont présentés sans lien familial. Presque tous les personnages d'enfants, d'adolescents, de jeunes adultes sont orphelins, laissés à eux-mêmes et sans modèles du passé. Dans *Le curé de village*, on constate la disparition de la famille traditionnelle : les Théberge n'ont qu'un fils, il n'y a pas d'agriculteurs et les jeunes partent pour la ville. Tit-Coq aspire à des modèles familiaux traditionnels, mais la famille d'accueil qu'il



s'est trouvée et sa fiancée le trahissent. Les structures familiales de l'idéologie de conservation détruisent ses désirs. Pour sa part, le père d'Aurore est absent ou inconscient *La petite Aurore l'enfant martyr* (1951), de Jean-Yves Bigras. Cela annonce la place problématique que va occuper le rôle du père et, plus largement, de l'homme québécois francophone dans le cinéma québécois.

Le clergé est présent, mais il n'a plus d'autorité. Les films montrent plutôt l'émergence d'une nouvelle élite de la petite-bourgeoisie, mi-rurale, mi-urbaine, qui met l'accent sur les intérêts culturels de la nation et qui, si elle semble réfractaire aux valeurs du capitalisme, ne les condamne pas et les intériorise petit à petit. C'est le médecin, dans *Cœur de maman*, qui résout le conflit, alors que le curé n'a plus de prise sur la pratique sociale. Dans *La petite Aurore l'enfant martyr*, la société est prise en charge par de nouveaux rôles sociaux : le représentant laïc du système judiciaire et le médecin.

Ensuite, la société représentée dans ces films est loin d'être refermée sur elle-même. On trouve des références extérieures dans presque tous les films (les Dupont viennent de France, le gros Bill des États-Unis, tout comme la journaliste de *La Forteresse* et Leblanc dans *Le Curé de village*, Tit-Coq a beaucoup voyagé, Alexis arrive d'« on ne sait où »...) et ces personnages ont des rôles souvent déterminants.

De façon générale, les films présentent une société traditionnelle en dissolution. Dans le film de Jean-Yves Bigras *La petite Aurore l'enfant martyr*, Aurore est à la recherche d'une identité, son passé est disparu (sa mère) et il n'y a plus de modèles. Le père d'Aurore affirme : « Je sais pas quoi faire, monsieur le curé. » Ce dernier ne voit pas que Marie-Louise a tué la mère d'Aurore et qu'elle brutalise la petite. Il dit même, à propos de Marie-Louise : « C'est une de mes meilleures paroissiennes. » Averti par une voisine, le curé va voir Aurore et lui dit : « Dieu ne permettra pas qu'un tel martyr se continue. [...] Sois sans craintes ma petite fille et compte sur moi, je trouverai moyen de te sauver. [...] ne te décourage pas. Prie bien le bon Dieu, il t'aidera. » Cela ne va pas empêcher la fillette de trouver la mort. Marie-Louise va détruire Aurore et son passé : « T'as pas fini ma petite. Je vais te les faire oublier tes souvenirs. » Elle ne veut pas que l'enfant prenne la parole et dise, tout haut, qu'elle l'a vue tuer sa mère. La campagne est même globalement négative. Dans *Cœur de maman*, madame Paradis est le modèle de la mère traditionnelle, avec ses vertus de générosité, de résignation, de culte du passé et de la famille. Le film montre comment elle est

dépossédée de son patrimoine, de son horloge à laquelle elle était attachée et qui symbolisait un temps paisible. Elle se retrouve à la rue et le clergé ne l'aide pas.

Le film *Un homme et son péché* (Paul Gury, 1948) nous fournit un bon exemple de ce renversement des grands thèmes de la société traditionnelle<sup>44</sup>. L'action se situe dans les années 1880-1890, en pleine colonisation de l'Abitibi, mais les valeurs illustrées sont celles des années 1940-1950. Alexis Labranche doit de l'argent à Séraphin Poudrier, l'usurier. Il a trois jours pour rembourser ses instruments aratoires. Il perdra son amour, Donalda, au profit de Séraphin, sa terre et sa maison, mais gagnera l'amour d'Artémise et de ses fidèles amis. Deux personnages et deux réseaux de valeurs s'affrontent donc : Séraphin et Alexis auquel sont associés les marginaux (l'Indien Wabo et le quêteux infirme Jambe-de-bois). Les valeurs humaines sont chez Alexis, alors que le pouvoir et l'argent sont chez Séraphin. Mais Alexis est, avec les marginaux, le seul représentant des valeurs humaines dans la sphère publique. La collectivité est toujours favorable à Alexis, mais son discours ne se traduit pas en action et elle ne lui prête pas l'argent qui lui permettrait de rembourser ses instruments aratoires. Les valeurs traditionnelles de la collectivité sont elles aussi en voie de dissolution. M. Laloge ne possède plus sa terre et il est contraint de promettre sa fille Donalda à Séraphin, afin que celui-ci l'aide à payer ses dettes. Autrement dit, les valeurs d'Alexis n'ont cours que dans la vie privée. Et la religion n'a pas d'effets véritables. Donalda, en bonne chrétienne, se sacrifie pour sauver la terre de son père et accepte d'épouser Séraphin. Elle a l'espoir de le transformer, ce qui se concrétiserait s'il acceptait de lui donner un enfant. Mais elle échoue. L'avenir, qui était radieux (Alexis et Donalda voulaient se marier), devient sombre (« Pays de rêves, de montagnes et de misère »). Le film marque véritablement la fin d'une utopie : « [...] des Canadiens français, défricheurs et laboureurs, descendants authentiques des ancêtres venus de Normandie, de Bretagne, du Poitou, de l'Auvergne et de l'Île de France, des hommes courageux reculèrent des forêts pour y commencer une civilisation qui serait le prolongement de la Vieille France ».

La question implicite que pose le film est en fait la suivante : comment réagir face au capitalisme ? Les valeurs traditionnelles sont-elles toujours opérantes ? La réponse est, on l'a vu, négative. Les Canadiens français sont « nés pour un petit pain » et il faut assumer

44. Voir Michel BRÛLÉ, « L'imaginaire catalyseur. Deux films pernicious : Un homme et son péché, Séraphin », *Sociologie et sociétés*, n° 228, 1976, p. 117-143.

cette condition (Alexis, à lui-même : « C'est pas nouveau. Malchanceux aux cartes, malchanceux en amour, malchanceux tout le temps »). L'argent ne fait pas le bonheur, Alexis a tout perdu mais, à la fin du film, Artémise, Jambe-de-Bois et lui chantent sur une musique légère. Alexis dit d'ailleurs à Séraphin : « Pauvre toé, tu te cré ben riche. Chus ben plus riche que toé. » Autrement dit, ce film fait la démonstration que les valeurs traditionnelles ne sont plus opérantes mais, en même temps, que le capitalisme n'est pas pour tout le monde. L'imaginaire se retrouve, ainsi, dans une sorte de vide identitaire. Le film montre, très explicitement, la fin de la communauté, symbolisée par la scène de l'épluchette collective de blé d'Inde, qui survient au moment même où le père de Donalda la « vend » à Séraphin, quand personne ne peut venir en aide à Alexis. *Un homme et son péché* montre, en fait, le passage de la macro-communauté (la paroisse) à la micro-communauté (Alexis, Artémise, Jambe-de-Bois et Wabo). Il est à noter qu'Alexis est épaulé par un autochtone, ce qui sera une constante du récit filmique québécois.

Notons également qu'Alexis réunit déjà l'ensemble des traits identitaires le plus souvent liés à l'homme québécois dans l'imaginaire filmique québécois : il est instable, il a besoin d'aller ailleurs, il a le goût de la boisson et du jeu (il perd tout son argent aux cartes), il ne tient pas ses promesses, il subit l'histoire au lieu de la faire, il pense au suicide, il a un besoin d'indépendance mais arrive difficilement à le réaliser ou doit le modifier considérablement, il est courageux mais n'a pas les moyens de s'affirmer, etc.

Quant à la politique, elle n'est d'aucun secours pour Alexis. Séraphin est en fait lié au député, M. du Hameau, qui reçoit de l'argent du gouvernement québécois pour construire des chemins de colonisation. Ce dernier promet à Alexis de l'argent pour faire des chemins, à condition que des élections aient lieu, ce qui n'est pas le cas. L'Église non plus n'est pas opérante. Séraphin est explicitement associé à la religion (il asperge d'eau bénite les murs et les fenêtres de sa maison lors d'un orage). De même, Donalda et Jambe-de-bois prient pour que Séraphin ne prête pas d'argent à Alexis (ce qui risquerait de l'endetter si gravement qu'il serait obligé de tout céder à Séraphin et de s'exiler aux États-Unis), mais en vain.

Ces films montrent des traits traditionnels (vêtements, objets, langue) et un attachement à des personnages, comme Alexis qui représente le Canadien français typique, mais ces éléments ne relèvent plus que de la sphère privée, et les films font la démonstration que l'argent est devenu prioritaire dans les structures sociales et la sphère publique. D'ailleurs, tout le long de son histoire, le cinéma québécois va affirmer sa volonté de s'enraciner dans une mémoire,

dans des traditions et, en même temps, son besoin éperdu de valoriser la société industrielle, marchande et nord-américaine. Ainsi, dans les films des années 1940 et 1950, on note une présence importante de jeunes et de personnes âgées, ce qui peut être interprété comme une volonté de saisir le changement tout en retenant la permanence.

Ces films révèlent surtout que l'identité nationale ne repose plus sur la religion et les traditions, et qu'elle doit se redéfinir. On conteste beaucoup, on se révolte même, comme dans *Tit-Coq* de René Delacroix et Gratien Gélinas (1952). Arthur St-Jean n'a pas de famille, pas de parents, il est ce qu'on appelle, à l'époque, un «bâtard». Il va passer Noël chez la famille de son ami de l'armée, Jean-Paul Désillat, une famille ouvrière, unie, réunissant plusieurs générations sous un même toit. Le père déclare : «On sait qu'on vaut pas grand-chose mais on s'aime ben.» Ce sont des valeurs de résignation typiques de l'imaginaire québécois («né pour un petit pain»). Tit-Coq, comme on le surnomme, décide de se révolter et de trouver sa place dans une société qui le considère comme un marginal. «Les situations irrégulières, j'en ai plein le dos», déclare-t-il. Il est amoureux de Marie-Ange, la sœur de Désillat. Le «padre», son ami et confesseur, l'incite à ne pas avoir honte de sa condition et à ne pas avoir peur de réaliser son amour. Dans cette recherche d'indépendance, Tit-Coq remet aussi en question les modèles du passé : il ne croit pas trop à la religion et la politique ne l'intéresse pas («Quant au premier ministre, maintenant que je le connais, ça me surprendrait qu'y soit mon père»). Tout ce qu'il veut, c'est une famille, construire un album de famille (il offre d'ailleurs un appareil photographique à Marie-Ange). Mais il doit partir au front et, incitée par sa famille, Marie-Ange décide de se marier avec quelqu'un d'autre. Tit-Coq revient au pays, plus meurtri que jamais. Il a toutefois tenté une révolte, ce qui est une nouveauté dans le paysage cinématographique québécois. La fin du film suggère d'ailleurs une ouverture vers des changements plus positifs.

On constate aussi une puissante remise en question de la conception de la nation qui s'est cristallisée durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : une représentation imprégnée de la religion et des coutumes. Il s'agit, à n'en pas douter, d'une contestation du nationalisme de la survivance. Mais on ne sait pas quoi construire, on a de la difficulté à trouver un visage collectif. L'affirmation nationale est présente, mais demeure comme en attente. Elle n'est pas liée à un véritable projet politique qui permettrait à l'utopie de se concrétiser et d'agir sur les structures sociales et politiques. Il faudra attendre



les cinéastes de la Révolution tranquille pour que la représentation de la nation soit attachée à un projet politique. Pour poursuivre dans une voie proche de celle de Fernand Dumont, on pourrait avancer que l'attachement à la culture, et notamment le recours à la culture cinématographique représentant la communauté à l'écran, a été un mécanisme de défense qui a rendu vivable la mutation des structures sociales. Les films, en tant qu'outils d'appropriation et d'affirmation de la société aussi bien que de représentation de l'avenir de la collectivité et de son destin historique, ont permis au public d'apprivoiser la réalité. Après s'être vue à l'écran, la population s'est trouvée prête à passer à une affirmation plus revendicatrice.

Il convient maintenant de compléter ce chapitre par un examen de la réception subséquente. Cela nous permettra de constater que la temporalité propre à une époque donnée conditionne en partie les représentations des périodes passées.

## LES REPRÉSENTATIONS SUBSÉQUENTES

Durant les années 1960, alors que la société se tourne résolument vers l'avenir et considère le passé comme dépassé (c'est la Révolution tranquille), les films antérieurs à 1960 sont qualifiés de passésistes et les auteurs mettent l'accent sur le rôle négatif joué par l'Église et le gouvernement (la censure). En 1967, Robert Daudelin parle de la « préhistoire du cinéma québécois » : « ces "exploits" marquaient la fin d'une époque, d'un certain folklore ; ceux qui viendront après seront des hommes neufs<sup>45</sup> ». Jean Quintal parle du « petit monde des monstres » : « L'art est le produit d'une société et le long métrage québécois recompose le régime duplessiste : une société fermée qui refuse l'évolution de la pensée universelle sous un nationalisme de basse-cour<sup>46</sup>. » En 1968, Gilles Marsolais noircit encore plus le tableau : « Ce sont des souvenirs qu'on voudrait effacer comme des cauchemars. [...] Cette triste décennie qui va de 1945 à 1955 [...] »<sup>47</sup>. En 1972, *Un homme et son péché* apparaît trop mélodramatique, noir, vieilli<sup>48</sup> : « Le cinéma de cette époque était à l'image d'une société encore plus pognée qu'aujourd'hui<sup>49</sup>. » Pour Pierre

45. ROBERT DAUDELIN, *Vingt ans de cinéma au Canada français*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1967, p. 16.

46. JEAN QUINTAL, « Le court métrage des longs métrages québécois », dans Yvan Patry (dir.), *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, 1968, p. 13-23.

47. GILLES MARSOLAIS, *Le cinéma canadien*, Montréal, Éditions du jour, 1968, p. 29.

48. *La Presse*, 18 mars 1972.

49. *Québec Presse*, 19 mars 1972.

Véronneau, ces films « poussent à son sommet la morbidité collective qui était celle de l'époque de notre grande noirceur, étouffée par les valeurs catholiques et ses ersatzs: la souffrance, la pénitence, le châtement, le rachat, le sacrifice, etc. Ces films correspondent bien à l'imaginaire malade de notre société [...]»<sup>50</sup>.

Puis, au moment où la société québécoise s'efforce de trouver des repères et vit une temporalité centrée sur le présent, on constate une réhabilitation de cette période, à partir du milieu des années 1970 et surtout au début des années 1980, quand les acquis de la Révolution tranquille semblent déjà loin derrière et que la société cherche un nouveau souffle, après le référendum de 1980. L'annonce de la filmographie d'Albert Tessier, parue en 1974, en témoigne: « Tessier comme cinéaste ne tire pas sa force d'abord d'un montage fulgurant ni d'une image recherchée; sa valeur est beaucoup plus celle d'un homme qui, à l'aide d'une caméra, permet à l'imagination d'une collectivité de projeter le visage de son pays et d'en déduire sa valeur d'être<sup>51</sup>... ». Le critique de cinéma Pierre Demers va dans le même sens: « Les premiers cinéastes ont découvert en même temps que le cinéma (un moyen d'expression et une mémoire nationale) leur région, leur pays, un territoire. Les Tessier, Proulx, et autres ont, les premiers, entrepris la reconnaissance de toutes les régions du Québec. En ce sens, le cinéma québécois a toujours été direct, vécu, explorateur et donc fortement nationaliste<sup>52</sup>. » « Dès l'instant où des Québécois ont pu prendre une caméra à la main, ils ont tout de suite pensé à faire l'inventaire du pays, à filmer notre spécificité, notre différence<sup>53</sup>. » Pour René Bouchard, « leur œuvre est donc la première expression de notre cinéma national<sup>54</sup> ».

Michel Brûlé donne également le ton, en 1976, dans un article de la revue *Sociologie et Sociétés*, réévaluant ces films et montrant qu'ils avaient servi d'« imaginaire catalyseur », afin de permettre à la société de vivre les changements rapides qui s'opéraient. En outre, l'action des films tournés au début des années 1980 se situe souvent dans cette époque: *Les Plouffe*, *Bonheur d'occasion*, *Le*

50. Pierre VÉRONNEAU, « 1944-1953: première vague du long métrage québécois », dans Pierre Véronneau, (dir.), *Les cinémas canadiens*, Montréal/Paris, La Cinémathèque québécoise/Pierre Lherminier Éditeur, Coll. « Cinéma Permanent », 1978, p. 37-46.

51. *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 5, février/mars 1974, p. 51.

52. Pierre DEMERS, *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 5, février/mars 1974, p. 66.

53. Pierre DEMERS, *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 6-7, avril/mai 1974, p. 66-67.

54. René BOUCHARD, « Un précurseur du cinéma direct. Mgr Albert Tessier », *Cinéma Québec*, n° 51, septembre 1977, *op. cit.*, p. 23.

*crime d'Ovide Plouffe*. La production de documentaires sur le patrimoine et les traditions est en hausse. Francis Mankiewicz filme *Les beaux souvenirs*: c'est une période nostalgique. Durant les années 1990, Jean Pierre Lefebvre voit, dans ces films, une appropriation québécoise de l'image cinématographique<sup>55</sup>. Marcel Jean et Yves Lever offrent également une vision positive du cinéma des années 1940 et 1950 et parlent des pionniers<sup>56</sup>.

Le cas de Maurice Proulx est exemplaire, à cet égard, des variations de l'interprétation du passé. Durant les années 1960, M. Proulx est associé à M. Duplessis et à une figure archaïque du passé. Puis, un renversement se produit durant la seconde moitié des années 1970. Jean-Pierre Tadros parle alors de la « caméra-message de l'Abbé Proulx<sup>57</sup> ». Le gouvernement québécois lui consacre une rétrospective qui connaît un vif succès, en 1978, et on associe ses films à la construction de l'identité québécoise<sup>58</sup>. En Abitibi, *L'Écho abitibien* déclare : « Nous espérons que nos concitoyens de la région d'Amos (comme de la région de Rouyn en 1977 et comme ceux de la région de Val d'Or en 1978) y trouveront [dans les films de Proulx] le retour et l'énergie pour bâtir une collectivité authentique<sup>59</sup>. » L'Université Concordia lui décerne un doctorat honorifique en 1979, et le Festival des Films du Monde lui rend hommage en 1984. À sa mort, en 1988, on insiste sur son importance pour la mémoire collective. Normand Provencher écrit, en 1996 : « À l'heure où l'on déplore que l'histoire ne s'enseigne plus, voilà une occasion privilégiée de mettre en contact les plus jeunes avec un morceau de patrimoine unique<sup>60</sup>. »

Ainsi, l'interprétation subséquente de la période étudiée suit l'évolution des temporalités sociales et du contexte politique. Elle confirme surtout que plusieurs temporalités étaient à l'œuvre dans le cinéma québécois de la période examinée ici.

55. Jean Pierre LEFEBVRE, « Snapshots From Quebec », dans Joseph I. Donohue (dir.), *Essays on Quebec Cinema*, East Lansing, Michigan state University, 1991, p. 75-88.

56. Yves LEVER, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1995. Marcel JEAN, *Le cinéma québécois*, Montréal, Les Éditions du Boréal, Coll. « Boréal Express », 1991.

57. *Le Jour*, 27 avril 1974.

58. Ministère des Communications du Québec, *Programme Rétrospective Maurice Proulx*, Direction générale du cinéma et de l'audiovisuel, 1978.

59. « Semaine du cinéma régional », *L'Écho abitibien*, 7 novembre 1979.

60. Normand PROVENCHER, *Le Soleil*, 13 juillet 1996.



## CONCLUSION

Nous avons exploré, dans ce chapitre, les articulations entre les références temporelles et l'identité de la société canadienne-française dans le cinéma d'avant les années 1960. Ainsi, l'identité narrative de la communauté, avant la Révolution tranquille, paraît animée par une temporalité multiple, dont les utopies, les projets collectifs et les remises en question des modèles du passé constituent un axe majeur. Le cinéma a été un outil (parmi d'autres) que la collectivité a utilisé pour s'ancrer dans la modernité et passer d'une société traditionnelle tournée vers le passé à valoriser, à une société animée de projets orientés vers l'avenir urbain. Même si plusieurs cinéastes – notamment Jean Pierre Lefebvre – attaquent très vivement, durant les années 1960, l'éducation religieuse qu'ils ont reçue, il n'en demeure pas moins que l'institution ecclésiastique (avec ses collèges, ses couvents, ses ciné-clubs, ses revues, ses centres d'éducation cinématographique et ses prêtres-cinéastes) a contribué de façon décisive au développement d'une sensibilité aux questions cinématographiques et à l'appropriation première de l'outil filmique. Quant au contenu des films, les valeurs liées au progrès ou au capitalisme ne sont pas explicitement critiquées, même dans un film comme *En pays neufs*. L'imaginaire filmique ne remet pas en cause ces références, mais seulement les individus qui les utilisent à mauvais escient (Séraphin). L'analyse montre ainsi que les représentations de ce que les Québécois ont coutume d'appeler la « grande noirceur » doivent être réexaminées.



On a pu, en outre, observer que certains traits majeurs de l'imaginaire filmique québécois sont déjà présents, notamment dans *Un homme et son péché* et *Tit-Coq*. On y trouve des individus qui, animés d'une volonté de révolte et d'indépendance, subissent l'histoire au lieu de la faire, remettent en question de façon radicale leurs projets d'émancipation, sont totalement coupés du passé et sont sans filiation. L'orphelin Tit-Coq est à cet égard exemplaire. Les figures d'autorité ne sont pas des adjutants à l'accomplissement des personnages, que ce soit la religion, la politique ou tout autre référent. Les individus se resserrent, en fait, autour d'une micro-communauté reconstituée et composée le plus souvent de marginaux. Ainsi, le film *En pays neufs* de Maurice Proulx, avec son image idyllique d'une communauté heureuse, soudée par la religion et la présence rassurante du gouvernement, confiante en l'avenir et



s'appuyant sur le passé, apparaît d'emblée comme la représentation essentialiste de l'identité québécoise. Ce sera cet idéal que rechercheront Pierre Perrault et plusieurs autres cinéastes qui marqueront leurs films des aspects les plus négatifs, selon eux, de la société québécoise afin de montrer, en contrepartie, l'idéal à atteindre.



Chapitre

# 3

## **Le cinéma de la Révolution tranquille (1958-1967)**

Le déménagement de l'Office national du film (ONF) d'Ottawa à Montréal, en 1956, donne à une nouvelle génération de cinéastes québécois la possibilité de s'initier et d'expérimenter de nouvelles techniques cinématographiques. Les films lient la survivance nationale au développement économique. Le slogan «Maître chez nous» du gouvernement de Jean Lesage n'est pas très loin et le point de vue de la classe moyenne émergente est ainsi exprimé. Les films (comme *Les 90 jours* de Louis Portugais, 1958) exposent les thèmes de la décennie à venir : la remise en cause du rôle de l'Église, l'interventionnisme accru de l'État, la nécessité du contrôle de l'économie, le syndicalisme, le rôle de la presse et des médias dans la vie publique, la réforme du système d'éducation, la montée du féminisme, la transformation de la famille et la crise du couple. Les nouvelles élites sont montrées : le président d'un syndicat, un jeune avocat, un journaliste. Les Québécois cherchent alors une liberté intellectuelle et économique.

Dans ce contexte, le premier réflexe est d'effectuer un procès de l'époque duplessiste. C'est ce que nous abordons dans la première section. La volonté explicite des cinéastes est, également, de profiter du nouveau climat social afin de partir à la recherche de l'essence identitaire québécoise, « perdue en cours de route », notamment lors de la Conquête britannique de 1759-1763 et au moment des Rébellions des Patriotes de 1837-1838. Le cinéma de Pierre Perrault s'inscrit dans cette lignée d'une recherche idyllique des assises de la collectivité. La représentation mélancolique de l'identité québécoise, présente dans les films de Claude Jutra et de Gilles Groulx, participe de cet esprit. Nous allons toutefois constater que les projets d'avenir, inspirés par la Révolution tranquille, sont extrêmement difficiles à réaliser. On remet en question la portée de la Révolution tranquille et certains films n'hésitent d'ailleurs pas, à l'inverse du climat d'optimisme qui souffle au Québec, à présenter une collectivité en voie d'implosion. Ces éléments marquent ce qu'on pourrait appeler le récit hégémonique de la période examinée. Un récit alternatif émerge toutefois, proposant une exploration de l'identité québécoise dans la pluralité de ses filiations, de ses référents et de ses manifestations. Il s'agit du cinéma de Gilles Carle. Seront ainsi posés, dès le début des années 1960, les deux récits qui vont structurer, de façon décisive, l'imaginaire filmique québécois, le récit mélancolique étant toutefois, comme nous le verrons dans les autres chapitres, nettement prédominant.

## LE PROCÈS DU PASSÉ DUPLESSISTE

Le film de Bernard Devlin *Les brûlés* (1959) illustre de façon criante la fin des utopies associées au passé. Le titre anglais est très explicite : *The Promised Land*, la terre promise, à savoir l'Abitibi, en 1933. Nous sommes ainsi projetés de nouveau au cœur du rêve de l'abbé Maurice Proulx. Mais, contrairement à la représentation idyllique d'*En pays neufs*, on observe ici une communauté découragée, des défricheurs fatigués, affrontant des conditions dépassant leurs capacités (les terrains à défricher sont couverts de roches). C'est le portrait de la fin de l'utopie. Le curé dit au nouvel agronome qui arrive de l'École d'agriculture de La Pocatière : « Non non. Je te parle pas des histoires qu'on t'a racontées à petite école, là : le retour à la terre, la survivance de la race, c'est ben beau tout ça mais c'est vite dit. Je te parle de la vraie colonisation. » Un homme déclare : « Y a pas moyen de sortir d'un trou sans retomber dans un autre. Ça prend-tu des écœurants pour nous envoyer icitte. » « J'en

ai soupé de la colonisation, moi.» Une jeune fille affirme : «Y a pas moyen de rien faire dans ce maudit pays.» Un homme se suicide, après avoir perdu son lot de terre.

Seul le curé donne de l'espoir à la collectivité. Nous sommes toutefois loin de la confiance du curé d'*En pays neufs*. À Ernest, qui lui demande s'il referait tout ça, le curé répond : «Je le sais pas, Ernest, je le sais pas.» La politique est perçue négativement : à l'arrivée de Paul Dubé, fonctionnaire-agronome représentant la Société de la colonisation, un homme affirme : «Encore un collet blanc du gouvernement qui vient se fourrer le nez dans nos affaires.» L'épicier, qui profite de sa situation de quasi-monopole (il y a une coopérative qui n'arrive pas à fonctionner) pour faire payer très cher aux nouveaux colons, a des contacts avec les politiciens. Ce sera finalement l'agronome qui sauvera le syndicat, en mettant de l'ordre dans les livres. Il redonne ainsi espoir aux colons.

Notons également que les relations hommes-femmes sont marquées par la domination féminine, les personnages masculins sont remplis de bonne volonté, mais incapables de prendre les décisions courageuses et préfèrent laisser les femmes et le curé décider. Les hommes apparaissent ainsi comme de grands enfants. Bernadette déclare à son mari : «T'as l'air d'un Ti-Jos qui a peur que sa mère le chicane. Bon, bon ben maintenant, dehors. Pis je veux pas voir un homme dans maison avant qu'on ait fini de mettre de l'ordre là-dedans.» *Les brûlés* est donc un film qui, en pleine ébullition de la Révolution tranquille, fait une sorte de procès du passé duplesiste, tout en remettant en cause certaines des représentations dominantes héritées du passé de la collectivité canadienne-française.

Cette critique du passé s'exprime notamment par un rejet de tous les modes de penser «imposés», principalement religieux. La conséquence sur la forme cinématographique est majeure : il s'agit de refuser toute idée d'un scénario écrit à l'avance ou par quelqu'un d'autre que le réalisateur, de même que toute forme d'adaptation, à partir d'un matériau narratif déjà construit. Nous croyons que nous tenons là une clé décisive pour comprendre la fortune que le cinéma direct a connu au Québec. Ce type de cinéma, très bien décrit et documenté par Gilles Marsolais<sup>1</sup>, insiste sur des conditions très particulières de tournage : filmer la réalité et le vécu avec une équipe réduite, un scénario improvisé ou inexistant, des «personnages» réels, des acteurs inexpérimentés, des éclairages naturels,

1. Gilles MARSOLAIS, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, Coll. «Cinéma», 1997.

pas de décors, et met l’accent sur le montage (le scénario se construit en fait au montage). Cette forme cinématographique est donc idéale pour « donner la parole » aux gens, à une époque – la Révolution tranquille – où l’on a fait « table rase » des formes discursives héritées du passé et perçues comme totalisantes. Jean Pierre Lefebvre est peut-être le critique, puis le cinéaste, qui a le mieux articulé cette critique féroce :

Or, je crois que nous avons, au Québec, besoin de réapprendre notre vie, nos traditions, notre société; trop longtemps nous avons fait confiance à des porte-parole qui parlaient à tort et à travers et leur avons accordé une certaine infailibilité, parce qu’ils faisaient partie de l’élite, ou du clergé, la suprême élite<sup>2</sup>.

Il s’agit, de la sorte, de critiquer toutes les institutions du passé, la Société Radio-Canada, l’ONF, l’Office diocésain des Techniques de diffusion, le Service d’éducation cinématographique « et tous ses parasites, *Films à l’écran*, *Séquences*, les ciné-clubs, ainsi de suite [...]»<sup>3</sup>. Pensionnaire dans un collège durant huit années, il s’agit, pour Lefebvre, d’écrire cinématographiquement pour se libérer, surtout de ce dont, dit-il, il ne pouvait pas parler (sexe, religion et politique)<sup>4</sup>.

Dans cette voie, les cinéastes se poseront comme outils « transparents » aux mains du peuple, afin de leur donner la parole. Cela aura trois conséquences : le remplacement de certains interprètes, porte-parole (religieux) par d’autres (les cinéastes), toute représentation filmique étant, de fait, l’expression d’une certaine vision de la réalité et des rapports sociaux; l’accent mis sur la recherche d’une essence identitaire québécoise et la cristallisation d’une représentation mélancolique de cette figure identitaire; et l’importance accordée au réel, au cinéma direct et le rejet corollaire de la fiction et des ressources de l’imaginaire.

## PIERRE PERRAULT ET LA RECHERCHE DE L’ESSENCE QUÉBÉCOISE PERDUE

La priorité des cinéastes est de dire le pays, son territoire et sa temporalité, ainsi que d’effectuer une sorte d’inventaire, en utilisant une combinaison d’images et, surtout, de paroles. Donner la parole

2. Jean Pierre LEFEBVRE, *Objectif*, n° 35, mai-juin 1966, p. 31.

3. Jean Pierre LEFEBVRE, « Les paradis perdus du cinéma canadien », *Objectif*, n° 37, novembre-décembre 1966, p. 39.

4. Janick BEAULIEU, « Entretien avec Jean Pierre Lefebvre », *Séquences*, n° 76, avril 1974, p. 5-18.

aux gens (cinéma direct) ou la provoquer, s'il le faut, par des mises en situation (cinéma vérité) constituent les assises légitimantes du travail entourant les documentaires. C'est, en quelque sorte, un cinéma de la revanche sur la petite Aurore qui est morte avant d'avoir pu s'exprimer. C'est un cinéma de la mémoire, selon le cinéaste Bernard Gosselin, contre la perte de la mémoire collective, alors que l'époque est plutôt au procès du passé duplessiste.

Dans *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault (1963), l'appartenance au pays (le Québec et non le Canada) ne peut être comprise sans ce lien direct entre le passé et l'avenir : la tradition, dans un monde en mutation, peut aider à cimenter le futur, à trouver une direction aux bouleversements accélérés et à leur fournir un sens. Surtout, la fidélité aux ancêtres doit inspirer le futur, à savoir l'indépendance politique. C'est une condition nécessaire pour l'évolution du Québec, pour la continuité temporelle de ce peuple, *pour la suite du monde*.

Ce film est reconnu, tant au Québec qu'à l'étranger, comme l'une des productions les plus représentatives du cinéma direct (P. Perrault préfère, quant à lui, l'expression de « cinéma-vécu », plus proche de sa volonté d'exprimer le vécu des gens qu'il observe). Il montre la reprise de la pêche aux marsouins, en 1962, à l'Île-aux-Coudres, (laquelle avait cessé en 1924), « pour en perpétuer la mémoire », et propose ainsi un retour aux origines, aux fondements de l'identité québécoise (Alexis Tremblay lit les récits de voyage de Jacques Cartier). Louis Harvey déclare, nostalgique : « C'est le vieux temps qui rarrive. » Tandis qu'Alexis Tremblay dit : « Je souhaiterais, quand bien même je serais parti de sus la terre, que les jeunes voyent ce que les vieux ont inventé. » On voit la caméra de P. Perrault et M. Brault se poser sur une communauté cimentée entre les générations (de nombreux plans montrent des enfants avec des personnes âgées), unie, qui communique et réalise des projets collectifs. Le choix de l'île y est, sans doute, pour beaucoup : nous avons là un microcosme de la représentation idyllique que se fait P. Perrault du Québec. Fait intéressant à noter, la politique – hormis l'idée de l'indépendance du Québec – ne semble pas faire partie des représentations des gens de l'île. Les habitants vont consulter le curé pour leurs projets, et non le député. Léopold Tremblay résume ainsi la pensée dominante : « Les politiciens à leur politique. »

Pour P. Perrault, le temps est à la fois l'ami et le pire ennemi de l'homme : un danger en raison des défis de l'avenir (ne pas disparaître en tant que peuple québécois) et un guide, lorsqu'il fournit les armes de l'inspiration du passé. Le cinéaste-poète ne propose pas,

ici, un quelconque retour sur le passé, qui serait à reproduire mécaniquement dans le présent. Son film montre plutôt qu'il faut créer du nouveau, tout comme *Le règne du jour* (1966) fait la démonstration que le retour aux sources de la mère-patrie (la France) n'est plus possible. Alexis et Marie Tremblay constatent qu'il n'y a plus grand-chose de commun entre la France et le Québec. Alexis et Marie Tremblay se savent d'ailleurs à la charnière entre deux civilisations. Pour Alexis (79 ans) : « On est dans un règne de gaspille », « Le peuple est à la folie. C'est le luxe, c'est la folie. On vit plus pauvrement qu'on vivait dans ce temps-là. » Tandis que Marie (72 ans), plus réaliste, est favorable aux progrès : « Je trouve qu'on est mieux qu'on l'a jamais été. [...] j'ai tout ce que je veux en comparaison de ce que j'avais dans ce temps-là. » « Moi chus pas moderne, chus de mon temps, mais y faut admettre le jour tel comme y vient. » C'est, en fait, la confrontation de deux représentations de l'identité collective : celle d'une essence québécoise, tissée à partir de la France et détournée de sa mission, qui serait à développer et à protéger contre les Anglais et la modernité (Alexis : « Ce qu'on doit souhaiter, c'est que la France revienne, comme on peut dire, à la place de l'Angleterre reprendre le Canada ») ; et celle d'une identité en construction puisant à diverses sources d'inspiration (Marie). On l'aura compris, P. Perrault se range résolument du côté d'Alexis, malgré son admiration certaine pour le personnage de Marie.

Une différence semblable se manifeste dans le rapport à l'Autre. Alexis constate, avec une vive déception, la distinction désormais irréductible entre Français et Québécois (« Nous n'avons plus de sang français, on n'a pus »), tandis que son fils Léopold manifeste un complexe d'infériorité, prenant l'accent breton ou normand, durant le voyage (« Le langage des Français est bien plus sympathique que nous autres »). Quant à Marie, elle déclare calmement que les Québécois sont aussi gentils qu'eux, une expression signifiant qu'ils sont aussi « matures » et « développés » culturellement que les Français. Ce film illustre ainsi, de façon remarquable, la rencontre avec l'Autre et les transformations que cela induit dans la représentation des individus. Alexis dit à son ami Louis qu'il voit désormais des différences partout, entre l'île et la France, entre l'île et Montréal, etc.

Pour P. Perrault, l'imagination, s'appuyant sur les acquis du passé, est la « voie royale » vers la compréhension de soi (l'identité), dans ses dimensions personnelle et collective. Une essence québécoise est à protéger et à développer, contre les Anglais et la société de consommation. Le refus des appartenances multiples est très vif,

chez le cinéaste. La situation particulière examinée dans le film sert ainsi de métaphore pour l'ensemble du Québec: «Et quand je dis l'Île-aux-Coudres, déclare P. Perrault, je songe à tout un peuple. Ce film est exemplaire<sup>5</sup>.»

## L'EXPRESSION MÉLANCOLIQUE DU SUJET QUÉBÉCOIS MODERNE

La libération de l'imaginaire, vécue au début de la Révolution tranquille, est interprétée, par beaucoup de cinéastes, comme un appel au cinéma de fiction. L'utilisation des techniques du cinéma direct dans la fiction, c'est-à-dire la présentation d'un récit dramatique utilisant un style documentaire, révélant les Québécois tels qu'ils sont, participe de cette appropriation collective de la société. De même, les revues de cinéma encouragent cet ancrage du cinéma à l'identité nationale: «L'aventure du cinéma québécois c'est pour nous l'aventure du Québec<sup>6</sup>.» «Le cinéma parce qu'il est perçu directement, immédiatement, possède un coefficient de réalité que n'ont pas les autres arts. Il est l'instrument idéal d'une prise de conscience collective [...]. Notre société a besoin de ses cinéastes pour savoir ce qu'elle est et ce qu'elle veut, à travers leurs œuvres<sup>7</sup>.» Le cinéma est perçu comme un outil d'appropriation collective de soi-même et comme un instrument de désaliénation culturelle.

Toutefois, l'analyse des représentations collectives déployées dans ces films est très révélatrice des complexités de l'époque. En plein cœur de la Révolution tranquille (avec son renouveau culturel, économique et politique), les films montrent une société qui hésite à se lancer de façon décidée vers l'avenir, et même une stagnation individuelle et collective. Dans *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), Claude, 28 ans, manifeste d'abord sa singularité, s'exprimant devant la caméra à la première personne du singulier («Je»), ce qui révèle une réelle volonté de rupture avec le discours plus collectif des décennies précédentes. Il a, cependant, plusieurs personnages en lui dont il voudrait se débarrasser, mais il ne sait pas par où commencer et quoi définir. Il est blasé et n'a pas de volonté d'avenir: «Je suis seul et je ne fais rien d'important.» «Je suis un mort-vivant.» Il est présenté sans passé et sans désir d'avenir, même s'il a fait de brillantes études. Il a des rapports distanciés avec sa mère et aucune

5. Pierre PERRAULT, *Séquences*, n° 34, octobre 1963, p. 75.

6. «Éditorial», *Objectif*, n° 39, août-septembre 1967, p. 9.

7. Pierre THÉBERGE, *Objectif*, *ibid.*, p. 38.



relation avec son père. «Notre prison ne nous quitte pas, elle se déplace autour de nous», dit-il, avant de passer devant un mur sur lequel est écrit «Québec libre». L'incertitude entourant son identité sociale et son identité sexuelle provoque des échecs dans ses relations avec les femmes : «Je déclare, solennellement, que tout amour sincère et réciproque est une lamentable chimère.» Johanne veut s'identifier à quelque chose de concret, à un projet commun ; il divorce et lui laisse leur enfant, ne lui donnant que deux cents dollars pour qu'elle se débrouille seule. Il a un ami, mais ils ne construisent pas de projets réellement communs en vue d'une action signifiante. La politique n'est pas non plus une solution. Il s'exile, finalement, en Afrique. Notons également que ce film utilise des procédés cinématographiques et narratifs qui constitueront des traits marquants de l'ensemble du cinéma québécois : la distanciation exprimée par l'emploi des techniques du direct (au milieu du film on voit, par exemple, Claude Jutra avec l'équipe de tournage) et un récit chronologique, au quotidien, couvrant une période très courte de trois à six mois, exacerbant l'impression de rétrécissement temporel.

Le besoin de changer en profondeur les structures sociales et l'incapacité à identifier les chemins adéquats pour y parvenir sont également illustrés dans *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx (1964). La publicité du film établit d'emblée le lien entre le vécu des personnages et la société québécoise, au sein de laquelle ils s'inscrivent : «À travers la confrontation à l'âge adulte d'un jeune homme de vingt ans et de sa compagne, dont la difficulté d'être, en toile de fond, symbolise virtuellement le destin de tout un peuple, ce film pose la grande question de l'accession à la maturité politique du peuple québécois [...].» On retrouve la même représentation mélancolique de l'identité québécoise que celle de P. Perrault, une identité en voie d'émergence et d'accomplissement, qui en serait toujours au stade de l'enfance ou de l'adolescence.

Le film débute par ces mots à l'écran, par lesquels le cinéaste veut explicitement situer son horizon interprétatif : «Ce film représente le témoignage d'un cinéaste sur l'inquiétude de certains milieux de jeunes au Canada français. Vous êtes en 1964, à Montréal. L'hiver, exceptionnellement doux, jette une lumière grise dans la ville où Claude et Barbara vivent les derniers jours de leur intimité.» Pour Claude, l'incertitude sentimentale reflète l'indécision collective : «Je m'appelle Claude et j'ai 23 ans. Je suis canadien-français, donc je me cherche.» Au contraire, Barbara affiche une identité certaine : «Moi, je m'appelle Barbara et j'aurai 20 ans le 8 octobre. Je suis juive.» Barbara a plusieurs projets d'avenir et le lui rappelle : «Qui hésite se perd.» Elle lui dit : «Toi tu n'existes pas, tu es comme un

mort-vivant.» Le Claude du *Chat dans le sac* rejoint ainsi le Claude d'*À tout prendre*. Barbara est optimiste et fonceuse, elle étudie à l'École nationale de théâtre, elle veut ensuite voyager et rencontrer différents groupes ethniques. Ce film montre bien la confrontation entre l'un et l'autre et une multiplicité de regards sur la réalité : Claude et Barbara ne vivent pas dans le même monde, n'ont pas le même horizon (Claude : « Tu dis n'importe quoi » ; Barbara : « C'est toi qui dis n'importe quoi »). Il y a également un écart entre leurs représentations des droits collectifs, Barbara déclarant à Claude : « Les droits appartiennent aux individus, non aux races. »

Claude se sent plutôt écartelé entre la recherche de l'essence québécoise et la quête éperdue de l'Autre (sa copine est juive et son idéal féminin est une Asiatique). Or, les Québécois qui l'entourent lui apparaissent comme folkloriques ou inconscients. Il regarde avec mépris les signes de la culture populaire québécoise, qui puise à différentes sources, notamment américaine. Dans la séquence des majorettes, Claude dit : « J'ai vraiment l'impression d'assister à la naissance d'un nouveau folklore de l'aliénation. » Il se rendra d'ailleurs compte, à la fin du film, que cette essence n'existe pas. « À la vérité je suis un peu perdu. On croit de moins en moins à son destin. Je voudrais... Non, au fond je ne veux rien. » « Quand je pense à moi je retrouve un sujet voué à l'échec. »



Il en veut au système en général et c'est pour cette raison qu'il souhaite transformer le monde, tout en ne sachant pas par quoi commencer. La communauté québécoise n'apparaît pas comme un lieu de réalisation de l'identité personnelle : « La société dont je suis ne me donne pas ce dont j'ai besoin pour vivre une vie intelligente. Alors j'aurais plutôt tendance à rechercher dans une espèce de solitude, à chercher en moi-même, certaines vérités. Je n'ai pas le choix. Je suis comme le chat dans le sac. » Il se réfugie dans le monde des idées, lisant des ouvrages de contestation (*La révolte noire*, *La révolution cubaine*, *Les damnés de la terre*, la revue québécoise *Parti Pris*), mais il n'arrive pas à se décider à passer à l'action. « En somme je mène une vie esthétique, c'est-à-dire que je me retrouve sans pensées réelles, je n'ai pas de vie réelle, je n'ai que des idées. » « Le va-et-vient insipide des jours est ma seule continuité. » Quand le rédacteur d'un journal lui dit que c'est plutôt l'action qui donne les idées et fournit la compréhension, Claude persiste dans son pessimisme : « On est condamnés, nous les Québécois, à vivre en deçà de nous-mêmes. » Le rédacteur d'un autre journal lui déclare : « Une révolution ça se fait lentement en fait, pis ça se fait lentement à coups de compromis et tranquillement tu finis par découvrir ce que

tu veux faire en agissant. Tu le sais pas ce que tu veux faire au départ : tu pars avec tes idées. Mais au fond, si tu parlais de l'inverse, si ton action t'en donnait des idées.» Mais Claude n'est pas prêt à accepter ces compromis, ce qui est aussi un refus de s'engager sur le terrain politique, car la politique (non révolutionnaire) implique nécessairement des compromis par le dialogue.

Claude manifeste une incapacité radicale à concilier la réalité (il y a des références constantes au réel de la société québécoise du moment : les préparatifs de l'Exposition universelle de 1967, le magazine *Maclean*, une photo de Johanne dans *À tout prendre*, les nouvelles télévisées parlant du bill 60 qui crée le ministère de l'Éducation du Québec, le ministre canadien de la Défense demandant à ses troupes d'être vigilantes parce que les casernes de Montréal sont menacées par des organisations séparatistes, etc.) et les représentations utopiques qu'il se fait de cette même collectivité. Le film montre tout ce que des individus voudraient exprimer, mais qu'ils taisent, reconduisant ainsi le statut d'Aurore. Il montre l'écart entre les pensées, les paroles et l'action, dans un véritable échec de la communication intersubjective et de la parole à se constituer en action, comme le dirait John L. Austin<sup>8</sup>. On voit, symboliquement, le vélo de Claude dans son appartement, l'hiver, sans mouvement. «Suis-je un révolté? se demande-t-il. Oui. Suis-je un révolutionnaire? Je sais pas.» Il tire avec une carabine à plombs, dans la forêt, alors qu'il n'y a rien sur quoi tirer. Barbara dit, à son sujet : «Il croit avoir des idées politiques révolutionnaires mais il a peur de prendre des risques. Il prend des petits pas, jamais des grands. En plus il croit que c'est moi qui a peur. C'est lui en réalité qui a peur. Il a peur de la vie.» Le sentiment de l'exil de soi-même est ainsi poussé à son extrême : «Même moi je suis un étranger.» «J'ai l'impression de vivre à l'écart de tout.»

Claude justifie notamment son incapacité à agir par l'éducation religieuse qu'il a reçue, bref par l'héritage des années 1940 et 1950 : «Barbara. J'ai grandi dans les collèges sous la surveillance hypocrite des confesseurs. J'ai reçu un enseignement qui nous enseigne la foi plutôt que la manière de penser. Tu ne vois pas tout ce que je dois comprendre avant d'agir.» Il se pose ainsi en véritable victime, des anglophones («De toute façon, vous les anglophones vous nous ignorez complètement et du haut de vos cartels vous nous méprisez»), des fédéralistes, de la religion, de la ville (à la fin du film, il part à la campagne, à Saint-Charles : «Maintenant je vais

8. John L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. «Points Essais», 1970.

pouvoir commencer à m'orienter»; la nature, la neige, la forêt lui permettent de reprendre contact avec la vie) et de sa propre société («La société prend de grands airs démocratiques mais continue le chacun-pour-soi. On se la dispute sur la bande.» «Tu peux difficilement exister quand les moyens d'agir ne te sont pas offerts ou quand t'es obligé de les créer toi-même»). Nous reviendrons à plusieurs reprises sur ce statut de victime, dont Paul Ricœur affirme qu'il est une des manifestations les plus aiguës d'une crise identitaire ne parvenant pas à réconcilier le passé, le présent et l'avenir<sup>9</sup>. La victimisation, notamment chez Pierre Perrault, Jean Pierre Lefebvre et Gilles Groulx, est une constante dans l'imaginaire filmique québécois. Elle est étroitement associée à une représentation mélancolique et nostalgique de la nation et de l'essence québécoises. Elle se manifeste aussi par un rejet complet de la génération précédente : «Au fond, dit Claude, ils s'accrochent au présent et ne préparent en aucune façon les voies de l'avenir. Y sont bien plus préoccupés de s'assurer le repos de la quarantaine que de notre dynamisme.»

Les propos de Gilles Groulx nous permettent de mieux comprendre ses choix narratifs, en établissant un lien explicite entre l'interprétation que le cinéaste se fait de la situation québécoise et l'imaginaire filmique déployé dans ses films :

Pour la mise en scène des situations, j'ai particulièrement recherché la platitude du quotidien que je considère comme étant un état généralisé des francophones du Québec, une vie sans issue, minable, qui tourne en rond. C'est pour ça que j'ai pris ce personnage, un gars qui ne fait rien d'autre que de fumer des cigarettes. Il m'apparaissait comme pouvant devenir un symbole de ce qu'on vivait, de ce qui ne marche jamais, une espèce de vie sans avenir<sup>10</sup>.

Son intention est ainsi de «créer un personnage-type canadien-français [...]»<sup>11</sup>, reflet d'une identité québécoise à la recherche d'elle-même et de son essence. La quête de l'identification est au centre de ses préoccupations :

Ici, on se demande s'il faut assassiner quelqu'un parce que le grand geste historique est obligatoire ; il faut qu'il vienne sans quoi nous n'existons pas. Le Québec ne peut pas se tenir debout s'il ne renverse pas quelque chose, s'il ne s'installe pas à la place de quelque chose. [...] Le Canadien français ne peut rester vague

9. Paul RICŒUR, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. «L'ordre philosophique», 2000, p. 104.

10. Gilles GROULX, *Objectif*, n° 35, mai-juin 1966, p. 12.

11. Michel PATENAUDE, «Entretien avec Gilles Groulx», *Objectif*, n° 29-30, octobre-novembre 1964, p. 7.

et continuer de se proclamer distinct des autres. Le Français ne se pose pas le problème de l'identification, la chose est résolue depuis longtemps pour lui<sup>12</sup>.

La question de l'identification, un des axes fondamentaux du cinéma américain (l'identification du spectateur aux personnages), est ainsi traduite dans les termes très précis de la problématique québécoise, ou plutôt d'une certaine représentation de cette problématique, à savoir celle du cinéaste : « Le problème, pour moi, est uniquement une question d'identification. Je ne sais pas encore ce qu'est l'identification au cinéma, mais je pense que la question se pose dans l'engagement canadien-français vis-à-vis de l'indépendance<sup>13</sup>. » Plus précisément, compte tenu de l'interprétation des données de la situation québécoise (un peuple qui serait comme un enfant et qu'il faut exprimer contre tous les autres porte-parole locaux et étrangers), l'objectif sera, en fait, d'inverser le processus et de créer une non-identification : « Pour raconter une histoire, il faut des héros, sans quoi les spectateurs s'ennuient – ils retrouvent leur vie de tous les jours. Et moi, c'est justement la vie quotidienne qui m'intéresse [...]. Et c'est pourquoi je crois au cinéma anti-héros<sup>14</sup>. » Par conséquent, « le récit n'est pas nécessaire<sup>15</sup> ». Les ressources du rêve et de l'imagination sont donc à écarter : « Alors, de quoi peut naître cet amour de faire ? Du rêve ? De l'imagination ? Du désir ? Je crois que pour être créateur, cet amour doit naître de la connaissance. De la conscience de nos besoins profonds, de nos moyens immédiats, de notre façon d'éprouver ce qui est réel<sup>16</sup>. »

La quotidienneté est ainsi perçue comme le remède à une identité appréhendée, historiquement, comme tragédie et un destin qui fut dévié de sa ligne de fondation originelle :

[...] nous sommes un petit peuple, nous n'avons pas de grands noms, nous n'avons pas vécu de grands événements : nous n'avons qu'une vie quotidienne qui nous a formés. Et pourtant nous nous apercevons que nos idées valent bien celles des autres. La vie quotidienne est donc suffisante pour nourrir l'esprit de l'homme et par conséquent elle peut être portée à l'écran<sup>17</sup>.

12. *Ibid.*, p. 8.

13. *Ibid.*, p. 9-10.

14. *Ibid.*, p. 12.

15. *Ibid.*, p. 13.

16. Gilles GROULX, « Quel film aimerais-je faire ? », *Objectif*, vol. 1, n° 4, janvier 1961, p. 10.

17. Michel PATENAUDE, « Entretien avec Gilles Groulx », *Objectif*, n° 29-30, octobre-novembre 1964, *op. cit.*, p. 12.

Ainsi, le cinéma est, pour Gilles Groulx, un outil de prise de conscience collective et de définition de la nation : « C'est un point de rencontre extraordinaire : au moment où nous nous posons la question de la survivance nationale, nous découvrons un moyen d'expression qui s'adresse à une nation<sup>18</sup>. » Le Québec découvre le cinéma, au moment où il se découvre lui-même : « En faisant un cinéma national authentique qui correspond à l'individualité des spectateurs, un cinéma qui est vu et répandu, c'est un outil de plus dont nous disposons pour nous interroger<sup>19</sup>. »

À *tout prendre* et *Le chat dans le sac* utilisent, d'ailleurs, un mélange subtil de fiction et de cinéma direct, faisant ainsi éclater les cadres de la fiction traditionnelle. Scènes filmées caméra à l'épaule, personnages parlant directement à celle-ci : tout concourt à faire oublier l'imaginaire et à faire croire au spectateur qu'il voit la réalité comme telle. Cette forme cinématographique est particulièrement utile à des films du présent, qui liquident le passé et ignorent les ancêtres. Chaque héros vit sa propre histoire, dans sa vie privée. L'action se déroule sur une période de temps très limitée, souvent au coin de la rue. L'inquiétude face au futur se transforme, fréquemment, en indifférence face à l'entourage (mécanisme de défense) et en soif d'indépendance à l'égard de la famille et de la société. On sent bien là, entre autres, les influences du néo-réalisme italien et de la Nouvelle Vague française, dont les films furent largement diffusés dans les ciné-clubs et les salles d'art et d'essai de Montréal.

D'autres films présentent la situation ambiguë de Québécois dans la trentaine qui rejettent totalement la façon dont leurs parents vivaient, mais ne sont pas encore prêts pour le futur envisagé. Dans *Le révolutionnaire* de Jean Pierre Lefebvre (1965), de jeunes intellectuels ne savent pas comment intégrer leurs idées politiques dans une action concrète dans leur vie quotidienne. Ils veulent la révolution, mais ont peur de souffrir. Un même sentiment de culpabilité et de honte face à l'histoire de la collectivité québécoise traverse le film : « Mais hélas notre histoire est bien courte et aussi peu variée que notre cuisine. » Ces jeunes n'ont pas de nom, ils sont sans identité véritable. Ils s'entraînent, dans la campagne, à se battre pour la révolution du Québec, mais ils ont peur de la mort. Un jeune se suicide, puis un autre, deux soldats s'entre-tuent dans un duel parce qu'ils avaient triché aux cartes. Un soldat tire dans la forêt,

---

18. *Ibid.*, p. 10.

19. *Ibid.*, p. 9.

comme Claude dans *Le chat dans le sac*. Le film montre également l'indécision, l'incapacité à effectuer des choix et à mettre en œuvre une action : « Ce qui m'embête c'est que j'ai le choix, mais je ne sais pas quoi choisir. » Un soldat : « On attend quoi ? », un autre : « On attend ». À la fin du film, ils se tirent les uns sur les autres, après avoir mal interprété les ordres de leur chef. Alors qu'il ne reste que le chef, une femme et un soldat, la police montée canadienne arrive, le soldat tire sur le chef, la police abat le soldat puis retire le drapeau québécois qui flottait sur le terrain d'exercice.

Ainsi, pour J.P. Lefebvre, les Québécois se battent eux-mêmes par leur hésitation à choisir. L'indécision elle-même est présentée comme étant une tare dont il faut débarrasser la collectivité à tout prix. La multiplicité des appartenances (Québécois, Canadien, Nord-Américain, etc.) est perçue comme négative. C'est comme si les cinéastes québécois prenaient note des mutations en cours, les montraient à l'écran, mais sentaient le besoin d'aller plus loin dans la transformation sociale et politique de la société. Selon Jean Pierre Lefebvre, le cinéma est un outil pour secouer l'inertie de la société. Notons également que *Le révolutionnaire* se veut une critique féroce du milieu intellectuel voulant appliquer la révolution cubaine au Québec. En cela, ce film montre l'absurdité des solutions toutes faites. Si J.P. Lefebvre recherche une sorte d'essence, c'est comme s'il le faisait tout en sachant pertinemment qu'il n'y en a pas. C'est pourquoi ses films présentent des niveaux de lecture variés.

Nous retrouvons la même confrontation entre deux générations et deux visions du devenir politique de la communauté dans son film *Mon amie Pierrette* (1967). Raoul, le nationaliste (« Moi je suis nationaliste québécois ») affirme que « ça fait 300 ans qu'on attend [l'indépendance] », tandis que le père de Pierrette lui répond qu'il faut être patient et ne pas brusquer les choses (« Je suis fier d'être Québécois. [...] C'est des gens comme toi qui s'emballent. Y faut être patient »). Pierrette est d'ailleurs en quête d'indépendance à plusieurs niveaux : dans sa vie de couple, dans sa relation avec ses parents, dans ses choix de vie. Il est symptomatique de constater que Pierrette et son ami Yves mêlent toutes les questions : « Pourquoi vieillit-on ? Pourquoi meurt-on ? Pourquoi les gens sont méchants ? », en plus de se questionner sur la société de consommation et l'indépendance du Québec. Nous sommes ainsi en présence de personnages qui n'arrivent pas à s'entendre sur une question commune, sur un même horizon de questionnements susceptible de donner sens à leurs idées et à leurs actions. Le film montre aussi des jeunes qui n'arrivent pas à véritablement communiquer entre eux ou avec leurs parents.



Jean Pierre Lefebvre est d'ailleurs un de ceux qui ont le plus milité pour un cinéma québécois résolument ancré dans la réalité sociale et politique du Québec, même si sa démarche emprunte à la fiction plus qu'au direct : « nous croyons cependant que cette même œuvre de création NE PEUT EXISTER EN DEHORS DES VALEURS COLLECTIVES (passées, présentes ou futures) qui, paradoxalement pour nous, ont toujours voulu freiner la création<sup>20</sup> ». « L'AVENTURE DU CINEMA QUÉBÉCOIS C'EST POUR NOUS L'AVENTURE DU QUÉBEC<sup>21</sup> ». Il faut effectuer ni plus ni moins qu'un exorcisme sur un corps (la société québécoise) possédé par des forces étrangères. À cette fin, les cinéastes québécois ont entrepris de faire des films

pour contribuer à l'exorcisme général que d'autres ont entrepris avant nous et que nous voulons réaliser (le terme est on ne peut plus juste) dans les œuvres de création que nous commençons à produire et qui, elles, commencent à nous représenter mieux que nos critiques<sup>22</sup>.

Comme on peut le constater, l'essentialisation de l'identité québécoise atteint, ici, un degré élevé.

Le film *Entre la mer et l'eau douce* de Michel Brault<sup>23</sup> (1967) résume, dans son titre même, les hésitations de cette génération déchirée entre le passé à effacer et le futur à construire, ainsi que les difficultés rencontrées pour trouver collectivement des comportements en adéquation avec les discours prononcés. Une volonté d'indépendance est affirmée dès le début du film, alors qu'on entend une voix masculine déclarer : « Moi ce que je pense réellement dans ma tête, c'est que je préfère mourir debout que de vivre à genoux. » On découvre rapidement qu'il s'agit de Claude Tremblay, un chansonnier de la Côte-Nord qui décide de passer l'hiver à Montréal, pour la première fois. Il va chez son frère Roger, qui habite dans un petit hôtel de la rue Saint-Denis. Les propos d'un des occupants de l'hôtel au téléphone situent l'horizon politique du film :

Moi je crois que l'indépendance du Québec peut être faite sans violence. Néanmoins, je dois dire que pour moi c'est l'indépendance totale et complète du Québec qui est important. Je veux un jour voir la République du Québec [gros plan de la caméra

---

20. Jean Pierre LEFEBVRE, « À propos du "Cours d'initiation au cinéma au secondaire classique" », *Objectif*, n° 39, août-septembre 1967, p. 9.

21. Jean Pierre LEFEBVRE, « À propos du "Cours d'initiation au cinéma au secondaire classique" », *Objectif*, *op. cit.*

22. *Ibid.*

23. Claude Jutra (cinéaste), Denys Arcand (cinéaste), Gérald Godin (intellectuel et futur homme politique) et Marcel Dubé (auteur dramatique) ont participé à l'écriture du scénario.



sur un drapeau du Québec dans la chambre à coucher]. L'indépendance c'est le bon sens et le bon sens c'est l'indépendance et la colonne vertébrale d'une nation c'est sa dignité et sa fierté. Je crois que lorsque les Canadiens français auront retrouvé leur dignité nationale, ce sera un bon pas.

Le film se déploie à partir de ce monologue, comme une initiation de Claude à la réalité du colonisé. Il ne trouve que des petits boulots mal payés (vidangeur, employé dans un abattoir). À un journaliste effectuant un reportage sur le chômage, Claude répond : « Moi, y me semble qu'y a trop d'immigrés. » « Nous autres on vient de la campagne pour travailler pis on trouve juste des petites jobs à 25 piastres par semaine. » Roger renchérit : « Qu'y restent donc dans leur pays. » Dans une vitrine de librairie, Claude aperçoit le livre *Portrait du colonisé* et s'interroge sur ce qu'est un colonisé. La caméra de Brault, en style direct et documentaire, met l'accent sur les enseignes en anglais de Montréal (Woolworth, Murray School of Dance). Claude ne peut répondre à un anglophone, qui lui déclare : « *You know, I like French Canadians. But you will never get it.* »

Un même sentiment d'impuissance et de temps suspendu marque ce film. Claude chante : « On se fait chier tous autour du lit/C'est encore plus plate que la messe de minuit [...] De la marde. » Sa relation avec Geneviève, une serveuse dans un casse-croûte, est un échec : « Aujourd'hui je redescends le fleuve jusqu'à mes sources/Ah si nous avions parlé tous deux la même langue. » Il retourne sur la Côte-Nord, où il avait une excellente relation avec une Montagnaise, et retrouve sa communauté traditionnelle (on le voit danser avec les habitants de son village). Enfin, on le voit chanter à la Place des Arts de Montréal : il a tout de même réussi à intégrer la tradition à la modernité.

## UNE REMISE EN QUESTION DE LA PORTÉE DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

Le documentaire de Louis Portugais *Jeunesse année 0* (1964) nuance lui aussi la portée des transformations en cours durant la Révolution tranquille. Commandé par la Fédération libérale du Québec (Parti libéral du Québec), il s'agit d'un des rares films qui parlent directement de la Révolution tranquille. En 1964, Jean Lesage accorde le droit de vote à dix-huit ans (on ne l'avait jusqu'alors qu'à vingt et un ans). L'équipe du film a interrogé une centaine de jeunes dans trente villes de la province. Ceux-ci reconnaissent qu'il y a eu beaucoup de transformations dans les mentalités, mais que, concrètement,

leur situation n'a pas changé: le chômage, les petits boulots, l'agriculture dans le marasme, les partis politiques qui n'ont toujours pas de politique de la jeunesse, etc. Ils n'ont pas confiance en la génération qui les précède (les quarante ans et plus) et soulignent ainsi l'absence de dialogue: «Y nous disent: "Basez-vous sur notre expérience," mais y nous la disent même pas cette expérience-là.» Ils s'opposent à la dichotomie traditionnelle de la sphère politique québécoise, marquée par le Parti libéral (les rouges) et l'Union nationale (les bleus): «Nous on a des idées nouvelles, on veut du changement politique.» Ce conflit entre deux générations traverse l'histoire de toute société, mais «c'est peut-être plus marquant cette fois-ci, à cause que c'est plus que le conflit de deux générations, c'est le conflit de deux époques». «Aujourd'hui les vieux comprennent pas complètement ce que les jeunes pensent pis comment y veulent agir.»

Autrement dit, selon ces jeunes, la Révolution tranquille n'est pas allée assez loin: ils veulent participer à la construction d'un nouveau Québec, alliant travail, socialisme et indépendance. Le Centre de loisirs pour ouvriers, dans le quartier Saint-Henri à Montréal, mis sur pied par des jeunes, est fermé par les notables et l'Église. Un journal est également fermé parce qu'il affichait des idées trop socialistes. C'est l'époque – nous sommes en août 1964 – durant laquelle l'Association générale des étudiants de l'Université de Montréal vote pour que leur journal, *Quartier Latin*, devienne socialiste. Un des problèmes majeurs identifiés est l'absence d'un parti politique véritablement socialiste, s'appuyant sur les ouvriers. Cela est lié, selon plusieurs, au fait que les jeunes ouvriers n'ont pas eu d'éducation politique.

Pour ces jeunes, ce n'est pas parce que le gouvernement crée un ministère de l'Éducation qu'il s'occupe des jeunes. Une véritable politique de la jeunesse s'intéresse aux questions d'emploi, de loisirs, de vie, etc. Il y a une énergie (900 000 jeunes de dix-sept à vingt-quatre ans) qui pourrait être canalisée, mais qui ne l'est pas. Ils aimeraient aider leur région à se développer mais il n'y a pas de travail: «On est né pour un petit pain.» Les politiciens ne pensent qu'à leur réélection: «Y sont toutes pareils»; «on dirait des bébés derrière des bureaux», parce qu'ils passent leur temps à s'accuser les uns les autres. «La province, en ce moment, est enclin à un grand renouveau, et puis y a des hommes politiques qui ne se sont pas mis au pas.» «Je pense qu'actuellement c'est la période [historique] la plus importante depuis la formation du Canada.»

Le film expose également les contradictions internes du discours nationaliste émergent. Une étudiante affirme : « Je crois que les jeunes veulent la transformation de la société et pensent au bien-être de la nation avant même leur intérêt personnel », alors qu'un autre jeune déclare : « Mon avenir c'est d'avoir un gros char ».

## L'ÉCLATEMENT DE LA COMMUNAUTÉ

D'autres films vont jusqu'à illustrer un éclatement radical de la communauté. C'est le cas notamment de *La corde au cou* de Pierre Patry (1965). Léo, un jeune homme de 25 ans, un autre orphelin habitant la campagne et rêvant de s'y installer définitivement, tue une femme riche de la ville. Il est toujours en fuite, traqué par la police, et personne ne lui vient en aide ni ne tente de comprendre son geste (il a tué son amour impossible, puisque les parents de Michelle ne voulaient pas qu'elle fréquente un homme sans famille). Il se réfugie chez un vieil homme qui s'est occupé de lui, et qui appelle la police. Léo le tue, avant d'être abattu à son tour par les policiers.

On constate un autre éclatement communautaire dans *Le grand Rock* de Raymond Garceau (1967). On retrouve d'ailleurs le même schéma narratif du rêve avorté : un jeune homme qui ne parviendra pas à s'en sortir et contre lequel sa communauté d'appartenance se retournera. Ce type de récit qui est très exactement l'inverse de celui des films américains ou de la plupart des contes : il s'agit d'un personnage qui se détruit lui-même en même temps qu'il est anéanti par la communauté qui l'entoure. Autrement dit, le début des films est tout à fait positif, présentant une communauté unie, tandis que la fin s'accomplit dans la tragédie. Les films américains et les contes montrent plutôt une communauté unie, puis une difficulté qui se présente et enfin sa résolution par la collectivité resoudée autour d'un héros.

L'action du film de R. Garceau se situe l'hiver, dans un petit village vivant de l'industrie du bois. La communauté est très unie, plusieurs générations se côtoient et il y a beaucoup de communication et de dialogue entre les gens. Rock Duchesneau se marie avec Régine et ils forment un couple heureux, si ce n'est le caractère très indépendant de Rock qui ne jure que par sa maison dans le bois. Régine constate qu'il sera toujours comme cela : « Beau grand sauvage, tu changeras jamais. » Nous sommes ainsi en présence d'une identité dans sa version « essentialiste » et fixée une fois pour toutes. La menace vient de Johnny, un anglophone qui courtise Régine et

gagne son cœur. Rock perd sa femme, sa maison, son automobile et sera tué par des policiers, après avoir commis un cambriolage dans une banque. On apprend que c'est Régine elle-même qui a indiqué aux forces de police où était la cachette de Rock.

## LE NOUVEAU RÉCIT DE L'IDENTITÉ CHEZ GILLES CARLE

Cette volonté d'amener le spectateur à être critique face à la situation ambiante et aux premiers développements de la Révolution tranquille est aussi présente chez Gilles Carle. On ne retrouve cependant chez ce cinéaste aucun désir de découvrir une quelconque « essence » identitaire québécoise. Au contraire, ses films seront tous des coups de projecteur sur un ou plusieurs aspects d'une identité composite, affiliée à des appartenances multiples. Dans *La vie heureuse de Léopold Z* (1965), le réalisateur met en scène une journée dans les vies « ordinaires » de Léopold Tremblay, modeste employé spécialisé en déneigement, et de son patron, Théophile Lemay. G. Carle les place, tous les deux sur un pied d'égalité, en les obligeant à faire face à une réalité qui les dépasse, une réalité coloniale ; ils n'ont d'ailleurs pas conscience de ce qui joue contre eux. L'action se situe dans l'Est de Montréal, la veille de Noël. Nous sommes ainsi projetés d'emblée dans une réalité populaire, contrairement aux films de C. Jutra et de G. Groulx qui prennent place dans des milieux de classe moyenne et bourgeoise. Léopold a connu sa femme au bureau de l'assurance-chômage, n'a pas beaucoup d'éducation, n'a jamais su écrire à la première personne du singulier et dire « je ». Il rêve de partir en Floride. Sa femme dirige d'une main de fer le foyer familial et les projets communs. Il va chercher de l'argent auprès de la banque comme il va au confessionnal : il a peur, il est timide et se sent humilié, transférant dans tous les domaines les concepts moraux qu'il a reçus.

Léopold est cependant heureux dans son monde. Surtout, son identité apparaît comme très composite et est assumée comme telle : il ne renie pas sa filiation typiquement canadienne-française (il se déclare spécialiste en neige, adore le hockey et se prépare fébrilement pour aller voir son fils chanter à l'Oratoire Saint-Joseph), s'associe au rêve américain (il rêve d'habiter la maison de Théophile Lemay, un bungalow en banlieue ; il souhaiterait aller en Floride) et montre fièrement l'influence britannique (« La Place Ville-Marie, l'édifice le plus haut de l'Empire britannique sur lequel le soleil ne se couche jamais »).

Un autre film de Gilles Carle, *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), représente également un moment important d'examen et d'inventaire des appartenances multiples. Julie, une jeune femme catholique, croyante, est enceinte d'un Français avec qui elle a rompu et côtoie un immigrant juif du Maroc. Sa meilleure amie fréquente un Canadien anglais. Les convictions religieuses de Julie ne l'empêchent pas de songer à se faire avorter, ce qui montre la pluralité de ses références identitaires. Nous sommes dans un milieu pluriel, recherchant des repères communs. Chaque référence identitaire est présentée sous un jour complexe, avec des éléments positifs et d'autres négatifs (les frères de Julie battent le Français qui l'a abandonnée, mais violent une jeune fille ; l'ami marocain redonne confiance à Julie, mais la quitte avec son argent ; contrairement à ce qu'on voit dans presque tous les films québécois, ce sont les Québécois d'origine anglophone qui se suicident). Elle décide finalement de garder son enfant, qu'elle élèvera seule, avec l'aide d'un ami d'enfance. Ils emménagent d'ailleurs dans un nouvel appartement qu'ils peignent de couleurs gaies : l'avenir est donc positif. G. Carle renverse ainsi la trame narrative dominante du cinéma québécois, sans toutefois calquer le modèle américain.

Son ambition première est, comme chez les autres cinéastes, d'exprimer une réalité locale (c'est le sens à donner à cette réalité qui diffère d'un cinéaste-interprète à un autre) :

Nous subissons au Québec ce que j'appellerais une sorte de colonialisme culturel. Nous sommes nourris d'une culture que nous n'avons pas créée. Si nous voulons tenter l'aventure du cinéma, il faut jusqu'à un certain point oublier ça – même oublier nos maîtres. Nous avons eu tellement d'admiration pour ce qui venait de l'étranger que cela nous a nuï. Il faut que nous exprimions notre milieu, non pas d'une façon chauvine, je n'en suis pas là ; mais il faut un certain temps considérer le cinéma comme un phénomène local<sup>24</sup>.

Il affirme dans cette lignée : « L'enfance de n'importe quel Canadien français a autant d'importance que l'enfance de Simone de Beauvoir ou de Jean-Paul Sartre. Il faut apprendre à reconnaître ce qu'il y a de valable dans ce que nous avons vécu, nous replacer dans notre contexte de Nord-Américains, puis agir de façon réaliste, surtout si nous voulons faire du cinéma<sup>25</sup>. » Chez lui comme chez P. Perrault, G. Groulx, J.P. Lefebvre et les autres, la base est donc la même : exprimer la réalité d'ici, que ce soit par la fiction ou le

24. « Entretien avec Gilles Carle », *Objectif*, n° 34, janvier 1966, p. 7.

25. *Ibid.*, p. 7-8.

documentaire. « Je considère *Léopold Z.*, dit-il, un peu comme une entreprise familiale : on se connaît, on se reconnaît, on se voit, et aussi, je l'espère, on se critique<sup>26</sup>. » Il admet d'ailleurs lui-même que son film est un « navet » sur le plan cinématographique : « Il n'y a pas d'idée d'un travelling dans ce film, il n'y a pas d'idée de plans, et on ne s'y préoccupe pas de grammaire cinématographique. Je rejetais en fait tout cela, me disant qu'il était plus important que je fasse des images "à nous"<sup>27</sup>. » G. Carle pose toutefois, d'emblée, plusieurs niveaux de la réalité québécoise qu'il se donne comme ambition d'explorer : « Un long métrage, c'est un contact différent entre l'artiste et la réalité. Je crois qu'ici nous commençons seulement à examiner notre réalité, qui est d'abord québécoise, canadienne, nord-américaine, etc. Il y a des niveaux. Il faut d'abord regarder ce que nous avons ici, de très près, d'une façon très minutieuse, et très juste. Et c'est du contact d'un artiste avec sa réalité que peut naître un cinéma de long métrage chez nous<sup>28</sup>. »

La question essentielle qui se pose est donc celle de la réalité québécoise. Comme nous le disions à l'instant, c'est sur ce point que les expressions cinématographiques divergent et marquent leurs ruptures. G. Carle constate, dès les années 1960, que la télévision et le cinéma présentent soit des héros québécois fatigués, psychologiquement tourmentés et incapables d'assumer leur destin, soit des documentaires didactiques expliquant la bonne façon d'interpréter le monde. Le regard qu'il porte sur la réalité populaire qui l'entoure lui apparaît en contradiction fondamentale avec la « fatigue culturelle » (Hubert Aquin) que présentent certains interprètes de la société québécoise, dont plusieurs cinéastes. Nous touchons, ici, à un point central de notre analyse : paradoxalement, en voulant se débarrasser de la religion et de ses porte-parole, les cinéastes québécois ont tout simplement déplacé le problème et se sont faits les nouveaux interprètes d'une autre essence identitaire québécoise. Les propos suivants de G. Carle sont d'une lucidité étonnante : « La façon dont j'explique en partie nos erreurs... je crois que le collège classique nous a beaucoup nui. Nous recherchons les essences des choses alors que le cinéma, je crois, est l'art du détail. Je crois que nous sommes essentialistes<sup>29</sup>. »

---

26. Gilles CARLE, *Séquences*, n° 45, avril 1966, p. 43.

27. Gilles CARLE, « Gilles Carle face à un Québec déchiré. Entretien », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 23.

28. Gilles CARLE, *Séquences*, *op. cit.*, p. 47.

29. « Entretien avec Gilles Carle », *Objectif*, *op. cit.*, p. 13.

## CONCLUSION

Les films examinés dans ce chapitre montrent bien que la société québécoise se situe entre le vide laissé derrière – en effet, aucun inventaire de l'héritage n'a été dressé, et l'on a voulu faire table rase du passé d'avant 1960 – et l'angoisse du premier pas vers l'avenir socialiste et indépendantiste.

Il s'agit d'abord d'un cinéma de la prise de la parole. Marcel Rioux souligne d'ailleurs, à juste titre, une caractéristique essentielle de la Révolution tranquille (à côté des transformations structurelles) : la prise de la parole par la population, qui s'était tue jusque-là et dont l'existence, les besoins, les aspirations – bref, dirions-nous aujourd'hui, l'identité – étaient interprétés par le clergé et les professions libérales<sup>30</sup>. Le cinéma participe pleinement à ce vaste mouvement de reconquête discursive.

Au-delà de cette prise de la parole, une représentation dominante prend forme, celle d'une identité québécoise conçue comme une essence à (re)trouver et à exprimer. Les cinéastes se posent ainsi comme les interprètes d'un cinéma et d'une société assimilés tous deux à un enfant qui n'arriverait pas à s'exprimer sans aide et qui serait victime, malgré lui, des pires tentations venant de l'intérieur (le passé, notamment religieux) comme de l'extérieur (les anglophones, les Américains, la société de consommation, etc.) :

Le cinéma canadien sort de l'enfance. Il ressemble aujourd'hui à un adolescent timide, incertain mais passionné. Nous retrouvons en lui – malgré ses imperfections – un futur grand homme qui saura peindre esthétiquement, sur la grande toile du septième art, les réelles aspirations d'un peuple...<sup>31</sup>

Ce récit hégémonique s'articule à la volonté d'exprimer le réel, que ce soit par la fiction (J.P. Lefebvre) ou le documentaire (P. Perrault). Le cinéaste Fernand Dansereau définit de la sorte ses premières ambitions : « Je voulais beaucoup faire un long métrage... pour m'exprimer et aussi (parce que ce n'est pas uniquement égoïste cette entreprise-là), pour exprimer ce pays-ci<sup>32</sup>. » Pour lui, la création cinématographique devait « donner une voix à la réalité canadienne-française<sup>33</sup> ».

30. Marcel RIOUX, *La question du Québec*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, Coll. « Typo », 1987, p. 112.

31. Jean ALLARD, « il viendra ce jour... », *Séquences*, n° 47, décembre 1966, p. 70.

32. Fernand DANSEREAU, *Objectif*, n° 38, mai 1967, p. 29.

33. *Ibid.*

Les revues de cinéma commandaient elles aussi aux cinéastes de s'engager dans la voie du réel plutôt que de l'imaginaire. Tout un univers sémiotique et intertextuel participe donc à cette entreprise de codification du champ du dicible filmique: «Le film documentaire, et le cinéma en général, puisent (ou devraient puiser) dans les éléments réels d'une société<sup>34</sup>.» Selon les rédacteurs en chef de la revue *Objectif*: «Ce n'est sans doute pas dans les cadres officiels déjà existant qu'il faut chercher ceux qui nous donneront un cinéma, mais parmi ceux qui, une Bolex au poing, arpentent les rues de nos villes, à la recherche de la beauté de nos femmes, du charme de nos enfants, de la vulgarité de nos parvenus<sup>35</sup>.» Cela ne veut pas dire que ces films présentent un seul point de vue, bien au contraire. Les réalisations de Jean Pierre Lefebvre s'apparentent plutôt aux films de Jean-Luc Godard, le spectateur devant trouver lui-même les ressorts et les îlots de sens du film qu'il regarde. La place accordée au spectateur-lecteur-interprète dans le cinéma québécois est très importante. Il n'en demeure pas moins que, d'un point de vue identitaire et politique, la réalité montrée, bien qu'éclatée, reste attachée à une essence à découvrir, à développer et à protéger. Comme si l'identité narrative de Paul Ricoeur, à savoir la dialectique entre soi-même et l'autre, était ramenée au soi, bref, à l'île se posant à distance des autres terres. Nous touchons ici à l'importance de la métaphore de l'île dans l'œuvre de P. Perrault, qui témoigne d'un paradis originel dans son essence, à retrouver par les voix(es) de la caméra. Nous verrons dans les prochains chapitres que cette recherche éperdue d'un soi solipsiste ne fera que renforcer la «fatigue» et le malaise identitaire que certains cinéastes prétendent vouloir résorber en proposant une figure précise, claire et certaine de l'identité québécoise, en s'attachant à la «fixer».

Ces éléments aident à comprendre le succès qu'a connu – et qu'a toujours d'ailleurs – le cinéma direct au Québec. Encore aujourd'hui, les autres formes et techniques narratives seront souvent perçues par de nombreux cinéastes et critiques comme des «emprunts» néfastes à l'ennemi américain et comme des outils incapables de véritablement révéler l'identité québécoise dans toute sa quintessence. On comprend mieux également l'influence marquante qu'ont eue tant le néo-réalisme italien que la Nouvelle Vague française sur l'imaginaire des cinéastes québécois, avec des films

---

34. Michel REGNIER, «Pierre Patry et ses petites sœurs», *Objectif*, vol. 1, n° 5, février 1961, p. 18-22.

35. Robert DAUDELIN et Michel PATENAUDE, «Éditorial», *Objectif*, vol. 1, n° 7, avril 1961, p. 1.



dont les caractéristiques vont au mieux exprimer l'identitaire québécois : des récits au présent liquident le passé (ignorance des ancêtres), le héros vit sa propre histoire dans sa vie privée (intrigue « au coin de la rue »), la période de temps est limitée, on recherche l'indépendance par rapport à la famille, à la société et aux structures sociales et politiques, il y a une certaine indifférence face au futur, etc.

À l'opposé, mais partant néanmoins de la même base, à savoir la volonté d'exprimer la réalité locale, l'univers sémiotique de Gilles Carle est marqué par le souhait d'explorer l'identité québécoise dans ses aspects démultipliés, en s'éloignant de la quête d'une essence ou d'une exposition narrative d'une représentation mélancolique de l'identité. Dans cette optique, G. Carle n'hésite pas à utiliser abondamment les ressources de l'imaginaire et de l'imagination. Le Québec de Gilles Carle, et de plusieurs autres cinéastes (notamment André Forcier, comme nous le verrons dans les prochains chapitres), n'est ni fatigué ni mélancolique ni associé à un enfant toujours hésitant dont l'esprit serait aliéné, à son insu, par des forces extérieures. Nous sommes véritablement en présence d'un récit différent qui s'oppose de front au récit hégémonique<sup>36</sup>.

---

36. Le lecteur comprendra ici que nous n'émettons pas de jugement – positif ou négatif – sur l'indépendance du Québec ou le socialisme. Nous voulons simplement souligner que certains cinéastes associent ces projets collectifs à une conception essentialiste et tragique de l'identité québécoise. Ceci dit, il est tout à fait possible d'être en faveur de l'indépendance et d'avoir une représentation non essentialiste et non tragique de l'identité.



# Chapitre

# 4

## **Un cinéma de contestation économique et politique (1968-1974)**

Entre 1968 et 1974, l'expression cinématographique devient nettement plus radicale sur le plan politique. De reflet de la société et de ses hésitations, le propos filmique se fait revendicateur et se tourne résolument vers l'avenir socialiste et indépendantiste à construire.

Pour le cinéaste Fernand Dansereau, les films sont des outils servant à provoquer des changements sociaux (*Saint-Jérôme*, 1968): «Il faut s'imaginer pour se connaître; il faut s'imaginer autre pour se libérer<sup>1</sup>.» Les signes nombreux et variés de la présence d'utopies et d'espoirs ne pourront, toutefois, compenser les signes aussi nombreux de malaise identitaire, d'incertitude, de stagnation et d'impuissance à agir sur les événements. De plus, si les films analysés dans ce chapitre sont les plus politisés du cinéma québécois, paradoxalement ils

---

1. Cité dans Yves LEVER, *Histoire générale du cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995, p. 484.

évacuent la politique comme outil légitimé de transformation de la société, et de ses rapports économiques (le capitalisme) et politiques (le fédéralisme). Cette période marque cependant une étape importante, franchie avec le film *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra, dans la construction d'un nouveau récit de l'identité québécoise considérée dans son ambiguïté fondamentale. Nous proposons ainsi une interprétation relativement nouvelle de ce film considéré régulièrement par la plupart des critiques, tant québécois qu'internationaux, comme «le meilleur film canadien de tous les temps». Le premier film de Francis Mankiewicz, *Le temps d'une chasse*, ainsi que les films de Gilles Carle s'inscrivent aussi dans cette lignée remettant en question le récit commun, la trame dominante toujours marquée par l'incertitude identitaire, perçue comme négative, et par la quête de l'essence québécoise.

Ce chapitre se divise en sept parties. Nous allons d'abord examiner les figures de la contestation du système capitaliste dans les films de type documentaire – qui connaissent une sorte d'apogée dans cette période –, dans le droit fil de la tradition du direct. Le cinéma d'engagement politique et militant prend d'ailleurs, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, une place importante un peu partout dans le monde. Seront ensuite considérées les contestations économique et politique dans les films de fiction et dans les films populaires nationalistes. La répercussion des événements tragiques d'octobre 1970 [séquestration du diplomate britannique James Cross par le Front de libération du Québec (FLQ), mort du ministre du Travail, Pierre Laporte, et *Loi des mesures de guerre* de Pierre Elliott Trudeau] sur l'imaginaire filmique, sera l'objet de la quatrième section. Si la période examinée dans ce chapitre présente quelques signes d'appropriation positive des références temporelles et de la construction identitaire, la tendance dominante est à l'éclatement de l'individu et à la remise en question de la communauté. On dénonce d'ailleurs l'oubli massif du passé et l'absence d'un véritable travail de deuil qui permettrait d'accueillir la nouveauté et de construire l'avenir. Nous allons conclure ce chapitre par la reprise de l'examen des deux pôles qui nous semblent structurer, à partir du statut accordé à l'essence et au fondement de l'identité québécoise, l'imaginaire filmique québécois.

## LES FILMS DOCUMENTAIRES

*Le mépris n'aura qu'un temps* d'Arthur Lamothe (1970) montre des travailleurs cherchant un sens à leur vie, se battant pour s'approprier un milieu qui les aliène et dans lequel ils sont étrangers.

Produit par le Conseil central des syndicats nationaux (associé à la Confédération des syndicats nationaux), ce film témoigne de la politisation croissante de l'activité syndicale, à ce moment-là<sup>2</sup>. Le service d'action politique de la CSN inscrit alors à son programme l'utilisation du cinéma politique comme outil d'intervention pour améliorer la sécurité des travailleurs, obtenir de meilleures conditions salariales et renverser les structures capitalistes existantes. L'individuel et le petit groupe sont ainsi liés au grand collectif: le rappel de l'accident du 16 décembre 1965, où sept travailleurs de la construction sont morts après l'effondrement de l'échangeur Turcot à Montréal, côtoie la vente de l'Île-des-Sœurs (près de Montréal) par la Congrégation de Notre-Dame à la Metropolitan Structure de Chicago, pour un bail arrivant à échéance en 2064.

La volonté d'action, dans ce film, est réelle: « On prendra des carabines pis on se promènera sur la rue Saint-Jacques », déclare un travailleur de la construction, faisant ainsi référence au lieu où se concentre l'activité financière de Montréal. Un autre dit: « On va la faire la guerre, icitte à Montréal. » « On est rendu à un point que si on prend pas les armes, on va se faire fourrer. » On perçoit ainsi, très nettement, une volonté farouche d'abord de transformer la société et donc d'amorcer une action, ensuite d'utiliser des outils politiques pour y arriver. Cela constitue un fait nouveau (dans les autres chapitres, nous montrerons qu'il fut également singulier) dans l'histoire filmique québécoise. Pierre, un travailleur que la caméra de Lamothe suit durant plusieurs semaines, a participé à la manifestation de l'Université McGill, en mars 1969, pour un Québec français (on entend: « Le Québec aux Québécois », « Ici c'est français », « McGill aux Québécois », « McGill aux travailleurs », « Vive le Québec libre »). Les travailleurs voudraient se regrouper, « nous les petits Canadiens français », avec les travailleurs italiens contre les Canadiens anglais. Un homme déclare: « Chus pas un FLQ, je pose pas de bombes mais chus capable de placer une balle à quelque part, ostie. Donne-moi une 303, j'en demande pas plus. » Les espoirs sont grands: « Mes enfants pis moé, c't'une génération qui va y avoir un gros changement. On va débarquer le capitaliste pis on va vivre comme du monde ou ben donc on va mourir. » Pierre a formé un

---

2. Depuis 1966, la CSN veut ainsi sortir du champ trop étroit de la convention collective. En 1968, Marcel Pépin lance l'idée d'un deuxième front, qui consiste à faire de l'action politique non partisane, en faisant participer les syndiqués à des activités politiques ou économiques. Une certaine politisation des travailleurs est tentée (Front commun, loi n° 19), articulée par les syndicats (CSN, *Ne comptons que sur nos propres moyens*; FTQ, *L'État rouge de notre exploitation*).

comité de citoyens « pour contrôler la politique un peu » et dire aux députés leur façon de penser. On le voit également participer à une démonstration populaire au cégep Maisonneuve.

Il s'agit donc d'outils politiques liés soit à des manifestations, soit à l'action violente. La politique, conçue comme une activité gouvernementale, n'apparaît nullement comme légitime, ce qui marque la filiation de ce film avec l'ensemble du corpus filmique québécois. Les politiciens et le gouvernement sont ridiculisés, « vendus » aux entreprises américaines, à la haute finance et aux Canadiens anglais : « Y en profitent tout le temps pour faire un petit profit sur nous autres. » Pour un travailleur : « C'est le gouvernement qui est dans l'erreur », tant le provincial que le fédéral. Les députés sont présentés comme étant à la remorque de la haute finance de la rue Saint-Jacques. *Le mépris n'aura qu'un temps* fut conçu à partir de notes rédigées par Pierre Vadeboncœur, un intellectuel impliqué dans les mouvements indépendantistes et gauchistes durant les années 1960. Il explique sa démarche :

En regard de la stagnation sociale et politique de la société capitaliste, on peut photographier la comédie de la politique. Les thèmes de diversion : l'Expo, le prestige international de Montréal et du Québec, les jeux – le stade –, et le crime organisé. Ce qu'il faut voir : toute cette machine économico-politique tournant à vide par rapport au peuple et à la condition sociale de ce dernier. LE POUVOIR n'est pas harnaché à la cité<sup>3</sup>.

L'intellectuel québécois se pose ainsi comme porte-parole du peuple (on postule qu'il est incapable de s'exprimer seul) et comme exégète de la société (on postule qu'elle ne va pas dans le bon sens). Les propos suivants de Théo Gagné, un travailleur, nous permettent cependant de cerner toutes les limites de l'impact des discours intellectuels sur la population, au Québec. On peut, à juste titre, parler d'un divorce entre ces deux instances (au sens d'instances de discours chez Émile Benveniste) de l'horizon discursif québécois. Si ce film a eu un certain écho auprès des travailleurs, c'est bien parce qu'il n'expose aucune ligne théorique : « Les personnages de ce film sont bien Québécois, ils ne citent aucun auteur [...]. Ce ne sont pas des philosophes inspirés par des lignes de pensées. Ils se défendraient d'être blanquistes, maoïstes, trotskistes, léninistes, socialistes ou communistes. Ils diraient "connais pas." Gauche, centre, droite, ils s'en contrecrissent, mais ils sont révoltés, parce que la vie leur en fait goûter et qu'ils veulent de toute leur force sortir de

3. Pierre VADEBONCŒUR, « Notes pour un scénario », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 1, mai 1971, p. 10.

leur misère<sup>4</sup>.» Le film dénonce également certains traits jugés typiques de la culture ouvrière – comme boire de la bière après le travail –, vus par le cinéaste comme une aliénation et un conditionnement de la classe ouvrière.

En somme, ce film montre bien la volonté de changer les structures du système capitaliste. Toutefois, en n'exposant ni les causes profondes de l'aliénation ni les moyens concrets de remplacement, il se limite au constat d'une prise de conscience qui ne devient jamais vraiment politique. Ce trait est une des caractéristiques fondamentales des films « politiques » québécois. Un cinéphile, d'ailleurs, ne s'y trompe pas : « À quoi bon faire état de la misère des ouvriers si, en même temps, on ne nous montre pas les racines du mal<sup>5</sup> ? »

*On a raison de se révolter* (Collectif, 1974) témoigne d'une même prise de conscience de l'aliénation capitaliste. Le message du film, conçu comme outil de diffusion et de discussion pour les comités de travailleurs, est clair : sans les travailleurs, le système capitaliste s'écroule et les travailleurs du Québec en ont de plus en plus conscience. Le film montre une continuité historique entre les luttes syndicales des années 1940 et 1950 (notamment Asbestos, en 1949) et celles de 1972-1973. Il remonte même aux luttes politiques des Patriotes de 1837-1838. Si le film suggère que les travailleurs du Québec prennent le pouvoir politique, aucun moyen concret n'est suggéré pour y parvenir. Curieusement, la nécessité d'un parti politique exprimant les intérêts des travailleurs, sur la scène provinciale ou fédérale, n'est jamais évoquée. Nous touchons là à une des contradictions fondamentales des luttes contre le système capitaliste exprimées dans les films de cette époque : jamais la politique, au sens d'activité des partis politiques ou d'activité gouvernementale, n'est perçue comme légitime. Un parti comme le Parti communiste en France n'appartient pas à l'horizon discursif des cinéastes ou des travailleurs. Soit dit en passant, les revendications du Comité d'action politique des *Iron Workers* touchent la sécurité et les salaires, et non le renversement du système. Nous sommes donc en présence d'un discours totalement écartelé entre, d'une part, ses utopies légitimées par la trame historique et mémorielle et, d'autre part, les actions concrètes qu'il entend mener.



4. Théo Gagné, *ibid.*, p. 11.

5. *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1972, p. 4.

Le film de Maurice Bulbulian et Michel Gauthier *Richesse des autres* (1973) expose ces contradictions dans toute leur ampleur. Explorant le monde des mineurs à Rouyn-Noranda (en Abitibi), ce film dénonce l'emprise économique des entreprises étrangères – principalement américaines – sur le Québec : « Il était une fois un pays de sapins, de fleuves, de rivières, un grand voilier d'argent pour un oiseau de neige. Des pantins sont venus pour bâtir une cage. Des pantins sont venus faire un oiseau de cage. » Ces entreprises tirent des profits au Québec, qu'elles réinvestissent en Australie, en Nouvelle-Calédonie ou ailleurs.

L'originalité du film réside dans le fait que les cinéastes accompagnent deux mineurs au Chili, afin de constater les effets de la nationalisation des compagnies minières par le gouvernement Allende. Un travailleur déclare : « Le jour où les citoyens d'un pays vont prendre leurs choses en main, comme les gens du Chili semblent être en train de vouloir le prendre parce qu'on a des exemples là jusqu'à quel point ces gens-là sont prêts à lutter [...] ». On perçoit dans ce discours un mélange subtil d'espoir (c'est possible, ils l'ont fait ailleurs) et de résignation (on ne le fera pas au Québec). Comme pour lui répondre, une femme de mineur affirme : « On vit pour la piastre, on vit juste pour la piastre, on vit pas pour vivre. » Les cinéastes souhaitent cependant créer un véritable parallèle entre le Québec et le Chili, afin d'enclencher un véritable changement. À cet effet, ils n'hésitent pas à citer de longs passages de certains discours d'Allende :

Ce jour qui a une si grande importance pour le Chili et les Chiliens, le jour de la dignité nationale, est important non seulement pour nous, mais aussi pour les pays qui luttent pour leur liberté économique et leur pleine souveraineté. [...] Ces mineurs qui apportent avec eux le salut cordial des travailleurs du Québec, rapporteront chez eux l'affection, l'amitié et les bons souvenirs des travailleurs du Chili.

Le film procède également à un montage entre des images de l'exploitation capitaliste des travailleurs au Québec et des scènes joyeuses de travailleurs semblables au Chili. L'utopie, à défaut d'être réalisée dans la réalité, est accomplie filmiquement par l'amalgame : des travailleurs québécois votent une grève (pour la sécurité et les conditions salariales et non pour renverser le système), alors qu'on entend Allende en voix off : « Nous faisons une révolution pour que soit possible la construction du socialisme avec des lois et une constitution qui n'est pas une dictature. [...] notre désir demeure de sortir le Chili de l'emprise des capitaux étrangers. » Les cinéastes illustrent néanmoins, de façon très claire, l'absence de politisation véritable

des travailleurs: «Pis on se demande aussi, affirme un mineur, comment ça se fait qu'y en a pas tellement qui marchent dans rue parce que tout le monde se fait fourrer à l'heure actuelle [...]» Toujours en montage parallèle, on entend Allende déclarer que la dignité ne s'achète pas, mais se gagne et qu'il faut «faire mal» aux intérêts capitalistes. Théo Gagné, un autre mineur, fait un discours lors d'un rassemblement des chefs syndicaux et du Parti québécois, au Forum de Montréal:

On est en droit de se demander comment notre révolte n'est pas plus grande [...]. On n'a pas encore appris à être vraiment unis, on nous divise au moment des élections, on vote les uns contre les autres, on vote pour les marionnettes de nos patrons alors qu'on devrait voter ensemble pour mettre au pouvoir ceux capables de rapatrier tous nos pouvoirs entre nos propres mains, travailleurs. [...] On nous dit que la solution est à Québec mais quand on va à Québec on nous dit que la solution est à Ottawa et quand on va à Ottawa y nous parlent de crise économique nord-américaine et que le problème est à Washington. [...] La solution, c'est nous autres.

Un autre montage parallèle présente une coopérative qui fonctionne très bien au Chili et un regroupement politique de travailleurs québécois qui se fait expulser par la police et qui n'a pas d'argent pour lutter efficacement. Les propos des travailleurs illustrent également ces contradictions: «Moi j'ai pas envie de répandre le sang partout à grandeur pis de faire une révolution pis de faire des choses comme ça. Y doit y avoir un moyen encore [...] de faire des choses pacifiquement.» «Ensuite de ça, qu'essa donne de se révolter?» Un des problèmes fondamentaux, selon les cinéastes, est que les Québécois veulent tous devenir des Américains et adopter la société de consommation. Ils donnent la parole à une femme de mineur: «Tant qu'on n'a pas au moins 1 000 piasses de côté, là moi, je vis pas. J'y pense, c'est ma grosse préoccupation, l'argent, pour moi là.» Théo Gagné renchérit: «Les travailleurs se sont unis par intérêt. Mais c'est comme les barbiers qui se sont unis ensemble pour fixer des prix, pour se protéger entre eux contre eux-mêmes.» Il n'y a pas de solidarité des travailleurs, sur laquelle ils pourraient bâtir quelque chose allant vers le socialisme. D'ailleurs, le gouvernement en soi (peu importe son incarnation, le parti au pouvoir, les personnes responsables, etc.) est considéré comme un ennemi à la solde des intérêts étrangers.

Les Québécois apparaissent ainsi comme les victimes exemplaires: historiques («Écoutez mes chers amis, la longue et triste histoire du pauvre petit gars âgé de 200 ans. Le pauvre petit gars de toute le Canada restait dans le Québec depuis belle lurette. Ça



fait que y va se faire frapper par un train, par un beau train du Pacific Canadien [...]»), des Américains, des anglophones, des fédéralistes, des politiciens («Ça fait ben des centaines d'années, que les parlements pis les ministres, y sont payés par des vendus, qui veulent qu'on se bataille entre nous. Arrêtons donc de nous chicaner ça fait trop l'affaire de la finance [...]») et d'eux-mêmes. Ici aussi, comme dans plusieurs autres films «contestataires», il s'agit avant tout d'un constat, qui dévoile un éventail d'opinions et expose la prise de conscience qu'ont les mineurs de leur sort. Il n'y a toutefois pas de prise de conscience politique.

Le passé est ainsi particulièrement mobilisé dans cette construction discursive de l'aliénation. Denys Arcand montre la même filiation – suggérant que rien n'a été fait et que la même aliénation se perpétue de génération en génération – dans *Québec: Duplessis et après...* (1972). Le cinéaste y procède à un parallèle intéressant entre la campagne électorale québécoise d'avril 1970 et les discours de Maurice Duplessis pour l'autonomie provinciale. Encore une fois, le propos soutient que, fondamentalement et malgré la Révolution tranquille<sup>6</sup>, rien n'a changé : les Québécois sont toujours exploités économiquement par les Américains et politiquement par le gouvernement fédéral, tout cela avec l'approbation du gouvernement provincial. Les discours retenus remontent jusqu'à la Conquête de 1759-1763, en passant par la lutte des Patriotes.

D. Arcand propose surtout une image négative de la politique, les candidats à l'élection étant présentés comme des «vendus» aux entreprises américaines («c'est grâce aux entreprises américaines que les Québécois ont du travail», affirment-ils) ou comme des adversaires des nouvelles tendances de la société (selon un candidat, «les jeunes devraient aller couper de la canne à sucre à Cuba ou manger du riz en Chine s'ils veulent faire le socialisme»; «les partis traditionnels sont pour l'ordre, la stabilité et la moralité»). Le film juxtapose souvent des images de Robert Bourassa (candidat du Parti libéral) aux extraits du rapport de Lord Durham («c'est un peuple sans histoire et sans littérature»), suggérant que les Québécois se battent eux-mêmes et que les dirigeants entretiennent l'aliénation du peuple. Le seul point de vue sympathique envers la politique «traditionnelle» est pour le Parti québécois qui réussit, pour la première fois, à effectuer une percée sur la scène politique. Mais

---

6. Plus tard, dans les années 1990, on affirmera plutôt que les choses avaient déjà changé avant la Révolution tranquille. Le passé s'écrit et se modifie véritablement selon les catégories conceptuelles et discursives du présent.

globalement, la victoire du Parti libéral de Bourassa est présentée comme la suite logique d'une histoire et d'une trame mémorielle composées d'échecs et d'éternels recommencements, pour un « petit peuple » qui se fait duper par tout le monde. Pour D. Arcand, il n'y a pas de situation intermédiaire entre l'indépendance et la disparition des Québécois :

Si tu parles de Duplessis, le problème fondamental reste : est-ce que les canadiens-français doivent exister ou non ? Est-ce un combat sans intérêt qu'ils poursuivent ? Est-ce une lutte décisive toujours à recommencer qui ne mène nulle part ? Ou est-ce que cela vaut vraiment la peine, et que ça va finalement aboutir à quelque chose ? Car, il n'y a qu'un problème politique au Québec : c'est l'indépendance ou la disparition. Ça n'a pas évolué d'un pouce depuis la conquête<sup>7</sup>.

L'image négative de la politique, que l'on trouve dans ce film et dans plusieurs autres films québécois, est confirmée par les propos de Denys Arcand :

Parce que ce qui intéresse le plus les politiciens, c'est d'être réélus ; la majeure partie de leur démarche, de leur action est destinée à assurer la continuité de leur pouvoir, donc de se compromettre le moins possible. Et comme la situation, aussi bien économique que sociale, demeure ici tolérable, ils ont tout intérêt à favoriser le statu quo. Je suis aussi sûr d'une autre chose, c'est que finalement les politiciens, emportés par leur mégalomanie, n'arrivent plus vraiment à faire la part du mensonge<sup>8</sup>.

Ces films, contestant entre autres l'autorité politique d'un Pierre Elliott Trudeau à Ottawa et d'un Robert Bourassa à Québec, provoquent des réactions négatives chez les gouvernements, qui ne manquent pas d'appliquer rapidement la censure. Trois films furent principalement touchés : *On est au coton* de Denys Arcand (terminé en mars 1971, interdit de diffusion, puis distribué par l'ONF en 1976) *24 heures ou plus* de Gilles Groulx (terminé en 1972, distribué par l'ONF en 1976) et *Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!* de Pierre Perrault (1970, censure de certaines séquences), que nous allons aborder dans une section ultérieure<sup>9</sup>. La représentation collective, dans ces films, est radicale : le futur doit être libéré.

7. Jean-Pierre TADROS, « Disséquer l'homme politique québécois. Entretien avec Denys Arcand », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 1, septembre 1972, p. 22.

8. *Ibid.*, p. 19.

9. Un autre film de l'ONF, un moyen métrage, fut censuré : *Cap d'espoir* de Jacques Leduc (1969), interdit de diffusion jusqu'en 1976 (le film s'en prend ouvertement à l'information officielle et à Power Corporation, dont les liens avec le gouvernement fédéral sont largement connus).

Décrivant les conditions de travail dans l'industrie du textile entre 1968 et 1970 (les entreprises américaines qui congédient du personnel ou ferment les usines, le sentiment d'impuissance des ouvriers), *On est au coton* montre qu'il y a eu peu de progrès depuis les grèves de 1946 (Madeleine Parent retrace l'historique des luttes syndicales, sous M. Duplessis), et ce malgré les promesses des politiciens. Un sentiment d'impuissance et d'incapacité historique à opérer des changements domine : « De retomber encore à zéro après avoir tiré le diable par la queue... » ; « Quand même qu'on fera des pressions... [...] Y a rien à faire » ; « Cinquante métiers, cinquante misères ». La concurrence asiatique dans le textile accentue ce sentiment d'impuissance (c'est le début de la réflexion filmique sur les conséquences de l'internationalisation des capacités productives).

Des messages, rédigés sur une machine à écrire à l'intention des spectateurs, ponctuent régulièrement le film, afin d'orienter sa réception : « Le fait de pouvoir élire librement des maîtres ne supprime ni les maîtres ni les esclaves. » « La texture de la domination est devenue la texture de la raison elle-même. » La peur de représailles américaines, autrement dit l'intériorisation du regard de l'autre, engendre une incapacité à modifier de façon fondamentale, selon le cinéaste, les structures du système : « Qu'est-ce qu'y vont penser les Américains si on fait quelque chose ? » D. Arcand exprime ainsi les sentiments qui l'ont traversé, au moment de faire ce film : « Pendant l'été 70, j'ai eu comme hypothèse que quelqu'un qui aurait choisi le même chemin d'analyse politique que moi (dans *On est au coton* et dans *Duplessis et après*) et aboutirait aux mêmes conclusions (et qui ne serait pas un cinéaste qui se défoule en filmant) assassinerait quelqu'un ou poserait des bombes<sup>10</sup>. »

Le film montre également le fossé profond qu'il y a entre, d'une part, les jeunes et certains intellectuels qui espèrent l'avènement du socialisme et qui souhaitent que la révolution fonctionne à Cuba et, d'autre part, le reste de la population qui ne veut rien savoir des discours théoriques. Il souligne également l'écart avec les politiciens et les médias, qui sont pour l'ordre et la stabilité du système capitaliste. Un animateur de radio (CJMS) affirme : « Trop d'intellectuels au Québec entretiennent un sentiment d'aliénation et de frustration face au système parmi la jeunesse. »

10. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Denys Arcand », *Séquences*, n° 74, octobre 1973, p. 8.

Encore une fois, la politique n'apparaît d'aucun secours. Au contraire, les deux paliers de gouvernement sont perçus comme des alliés du système capitaliste, les querelles entourant la formation de la main-d'œuvre accentuant la colère des travailleurs. En effet, les gouvernements affirment que la seule solution est de subventionner les entreprises américaines et non d'établir des mesures protectionnistes. La classe politique semble n'avoir aucune prise sur la réalité. (D. Arcand ne montre aucun extrait du discours du Trône à l'Assemblée nationale, à Québec, mais préfère présenter la sortie des députés qui se saluent joyeusement, « coupés » de la réalité populaire.) Le point ultime de la déchéance collective est atteint, selon D. Arcand, quand la population trouve du bonheur dans sa condition d'aliéné: « C'est une satisfaction qu'on a quand même d'être pauvre. » Ce thème sera d'ailleurs repris dans un futur documentaire du cinéaste, *Le confort et l'indifférence* (1981).

Un aspect important à souligner est que, pour une des rares fois dans le cinéma de contestation politique, D. Arcand présente toutes les causes de l'aliénation économique des travailleurs, en faisant une présentation détaillée des ramifications internationales des différentes sociétés installées au Canada. Si cela aide les travailleurs à comprendre leur situation, le film ne suggère toutefois – dans la lignée des films de contestation politique québécois – aucun moyen pour lancer une action. C'est le sentiment d'impuissance qui domine.

*24 heures ou plus* de Gilles Groulx se situe, quant à lui, au cœur de l'actualité sociale de 1970-1971, à savoir le Front commun des syndicats québécois contre le gouvernement Bourassa, la dénonciation de Power Corporation (conflit au journal *La Presse*), la brutalité policière (les journées de « la matraque » des 24 juin et 29 octobre 1971), le ralliement syndical sous la présidence de Michel Chartrand au Forum de Montréal le 2 novembre 1971, la dénonciation de l'État qui promet des emplois (les « 100 000 emplois » de Robert Bourassa) tout en subventionnant les entreprises américaines, les activités du Front de libération du Québec et la désillusion de la jeunesse. L'intention de G. Groulx était de filmer l'évolution sociale, au jour le jour ; le film s'est d'ailleurs longtemps intitulé *La vie quotidienne*, ainsi que *1461* (le nombre de jours d'un mandat électoral de quatre ans). Le réalisateur voulait surtout « proposer que les cinéastes entreprennent, pour eux-mêmes, de saisir un point



de vue cinématographique en rapport avec l'histoire qui se fait ici. Et ainsi ne pas laisser l'histoire s'écrire par les historiens seulement. Que chacun y participe pour obtenir des points de vue divers<sup>11</sup>. »

D'entrée de jeu, le film est situé temporellement (« 1<sup>er</sup> novembre 1971 », apparaît à l'écran) et discursivement par le réalisateur lui-même :

Nous avons tenté, avec une équipe réduite au minimum, d'enregistrer l'actualité sociale au jour le jour sachant qu'avec nos moyens il fallait compter sur la chance. Nous avons observé que les choses ne se produisent pas par hasard et qu'elles sont au contraire reliées par la réalité de l'ensemble qui, lui, est politique [...]. Ce film est un suspense car son dénouement dépend de nous tous.

L'ensemble du film est d'ailleurs parsemé (comme chez Arcand et de nombreux autres cinéastes) de citations personnelles, ayant pour visée d'orienter la lecture du film. Si les cinéastes justifient leurs réalisations en affirmant donner la parole aux gens, ils veulent surtout illustrer leur représentation particulière de la réalité et de la société.

Le documentaire présente une dénonciation ordonnée et précise de tous les maux qui affligent, selon G. Groulx, la société québécoise : la domination capitaliste, avec l'accord de l'État, dans plusieurs secteurs (textile, mines, journaux, construction, etc.) ; les arrestations des comités de citoyens, les perquisitions et les suites d'Octobre 1970 ; l'endoctrinement et le conditionnement à « aimer » le système, par l'école et surtout les médias qui, dans l'après-Révolution tranquille, remplacent l'Église comme institution opérant un « lavage des cerveaux » québécois. « Tout dorénavant est imposé. » Nous avons ainsi le portrait d'une société dans laquelle il faut lutter les uns contre les autres ou alors se faire « abattre » : « Chacun vit en lui-même, isolé, à peu près incapable de communiquer. » C'est principalement, selon G. Groulx, la prédilection du film pour le socialisme qui explique la censure des autorités fédérales : « Le capitalisme est un empêchement à l'auto-gérance des individus. Donc il faut construire le socialisme. Il ne s'agit pas d'un socialisme importé mais d'un socialisme fait à notre mesure. C'est ce mot socialisme qui achoppait<sup>12</sup>. »

11. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Gilles Groulx », *Séquences*, n° 92, avril 1978, p. 13.

12. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Gilles Groulx », *Séquences*, *op. cit.*, p. 14.

L'évocation de Cuba, de la Chine et de l'Amérique latine en lutte contre l'impérialisme américain, côtoie un entretien avec la femme de Vincent Meloche, qui a tué trois dirigeants de l'entreprise DuPont, en toute connaissance de cause, parce qu'il en avait assez du système capitaliste américain. Toutefois, ces références à des luttes, tant au Québec («Le Québec aux Québécois», «L'indépendance ou la mort», «Je me souviens de 1837-38» ponctuent le film) qu'à l'étranger (le Black Panther Party), ne dépassent pas le stade de la dénonciation. En effet, tous les moyens qui seraient susceptibles d'être utilisés apparaissent comme inadéquats. Un homme tente d'organiser une manifestation dans un quartier où il y a beaucoup d'usines, mais personne ne vient; la politique est déconnectée de la réalité. (R. Bourassa: «Le fédéralisme est un système ingrat, mais le seul qui réponde aux aspirations du Québec.» P.E. Trudeau: «Il y a du travail pour ceux qui veulent s'exiler.»)

Mais surtout les solutions proposées par G. Groulx sont aussi éloignées de la réalité que les moyens qu'il dénonce (notamment, la politique «politicienne»). Notons d'abord que la plupart de ses dénonciations sont tout à fait justifiées (les menaces de fermeture d'usines si les travailleurs se syndiquent, la collusion des gouvernements avec les intérêts financiers américains, les subventions que le gouvernement accorde aux entreprises américaines établies au Canada pour exporter aux États-Unis, les conditions de travail, etc.). Le problème est qu'à trop dénoncer, à remettre en question tout le système, on n'arrive pas à trouver de solutions réalistes et concrètes – celles proposées se situant très précisément à l'échelle de ce tout –, prenant la forme de la révolution socialiste-communiste ou de l'indépendance du Québec. Le long monologue final de G. Groulx, qu'il vaut la peine de citer, car il résume bien le régime discursif – de type victimaire – activé par les cinéastes de cette époque, illustre admirablement cette confusion des échelles locale et globale qui provoque un brouillage des repères à partir desquels une action concrète serait susceptible de se déployer:

Dans une société où la vie de tous et chacun est chronométrée en fonction du seul critère de rentabilité, dans une société où le travail est un acte ennuyant et répétitif ayant comme seul objectif de permettre d'obtenir le moyen de subsister, dans une société où la santé et souvent la vie des gens sont sacrifiées dans le seul but d'accroître les profits des grandes entreprises capitalistes, dans une société où les boss emploient tous les moyens pour détruire la force des travailleurs ou leur limiter, dans une société où les classes dominantes masquent de plus en plus mal leur incapacité de créer des emplois pour tous, assistance sociale, perspective jeunesse, initiatives locales. Dans une société où on érige des villes qui sont des cultes à la laideur et à la monotonie.

Dans une société où les Amérindiens vivent dans des ghettos jusqu'à ce qu'un projet d'investissement rentable les chasse de là aussi. Dans une société où l'économie se développe en polluant l'air, l'eau et le son. Dans une société où l'alimentation ne peut se passer des vitamines de la pharmacie au plus grand profit des trusts. Dans une société où les raisons de vivre sont dénaturées. Dans une société où l'école et les mass media sont un système de dressage pour nous faire accepter le désordre établi. Dans une société où la publicité conditionne à acheter de plus en plus pour faire tourner de mieux en mieux les rouages de l'exploitation. Dans une société où les manifestations populaires peuvent être interdites par les chefs de police. Dans une société où l'État, son armée et sa police sont des barricades des classes dominantes, dans une société où la fraction nationaliste de la bourgeoisie principale ne veut que négocier avec le capitalisme anglo-canadien tout en acceptant la domination de l'impérialisme américain. Dans cette société-là, nous croyons qu'il faut remettre en question le système établi. Notre vie, nos observations, ces images que nous avons filmées, tout nous convainc que les structures actuelles sont incompatibles avec une société où les travailleurs contrôleraient leur travail, leur production, et où le développement économique serait orienté en fonction des besoins de l'homme : besoin de respirer, de boire, de manger, de dormir, besoin de créer et de se développer physiquement, intellectuellement et affectivement, besoin de s'unir [...] Besoin d'aimer et d'être aimé.

Gilles Groulx n'est pas le seul cinéaste à penser ainsi. Les propos suivants sont tirés d'entretiens (demeurés anonymes) réalisés avec des cinéastes francophones travaillant à l'ONF, durant les années 1960. Nous avons retenu ceux traitant du rapport à la réalité québécoise, du rapport à la politique et du rôle des cinéastes dans la société<sup>13</sup>. Ils permettent de bien circonscrire l'horizon interprétatif dans lequel ils s'inscrivent :

Pour tous, le cinéma d'auteur, c'est nommer la réalité québécoise à laquelle ils participent plus que leur réalité individuelle, idiosyncratique, ou qu'une recherche esthétique.

Le film d'auteur purement subjectif ne m'intéresse pas. Je voudrais rejoindre le subjectivisme d'une collectivité. Le film doit rejoindre une vérité collective. Un film, c'est un nouveau degré de conscience pour une collectivité, une nouvelle appropriation d'elle-même.

Donner une voix à la réalité canadienne-française...

13. Robert BOISSONNAULT, «Les cinéastes québécois et l'Office national du film», *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 14-18.

Je me considère comme un chercheur, un investigateur. Je suis prêt à laisser de côté la recherche de la beauté cinématographique pour aller à la recherche de notre réalité. Et ce n'est pas par un mouvement chauvin ultra-nationaliste. Une pareille démarche est une nécessité en ce moment-ci.

Les films d'où toute conscience sociale ou nationale est absente, je ne peux pas les blairer...

Nous voulons rechercher les voies de notre épanouissement et celles de la nation qui attend de nous.

Nous vivons une vie de tous les jours, nous ne vivons pas une vie exceptionnelle mais nous pouvons l'améliorer en posant des gestes conscients plutôt que des gestes mécaniques. C'est pourquoi je crois au cinéma anti-héros. La chose est peut-être un peu absurde parce qu'en faisant un choix, je crée un autre héros mais disons que c'est un héros anti-héroïque.

Le Québec sans cinéma national est névrosé... Il y va de la bonne santé de la nation... c'est en ce sens que faire un film est un acte politique: il contribue à assouvir un malaise national, à créer un sens de l'identité nationale, à l'alimenter, à l'amplifier...

Les revues de cinéma ont elles aussi alimenté la charge politique du cinéma. D'ailleurs, des phénomènes d'intertextualité (partage de références, emprunts de thématiques ou de paradigmes) sont repérables entre un ensemble de diffuseurs culturels (cinéma, revues, journaux, télévision, conférences, chanson, etc.). Le premier numéro de *Cinéma Québec* est placé sous le thème « Cinéma/Politique »: « Dans cette conjoncture, notre rôle sera, avant tout, de déterminer la spécificité du cinéma québécois. Une spécificité qu'on ne pourra approcher que par rapport à l'évolution politique d'un Québec à la recherche de nouveaux éléments de conscience individuelle et collective. Ceci exige une ouverture sur le Québec, qui passe nécessairement par une prise de la parole<sup>14</sup>. » La revue « se veut le point de rencontre de cette réflexion collective sur la collectivité québécoise ». Des cinéastes et des intellectuels progressistes créent, la même année, *Champ Libre. Cahiers québécois de cinéma*. À partir d'une approche marxiste-léniniste (teintée d'Althusser et de maïisme), la revue se propose d'être un outil critique de travail et d'information, un lieu de réflexion théorique et surtout, un instrument de combat: « Les critiques et les cinéastes doivent produire des instruments de travail rigoureux, analytiques, situés et cohérents qui participent à un effort collectif de libération nationale<sup>15</sup>. » Il faut donner aux colonisés que

14. « Éditorial. La prise de la parole », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 1, mai 1971, p. 4.

15. « Éditorial », *Champ Libre*, n° 2, novembre-décembre 1971, p. 7.



sont les Québécois, les images d'eux-mêmes qui leur manquent. Le cinéma au Québec, dominé par Hollywood et par ses réseaux de distribution et d'exploitation, est le reflet de la lutte des classes. En 1972, *Champ Libre* s'associe au Comité d'information politique, un groupe qui tente de se lier aux luttes ouvrières en cours et qui milite pour la formation d'un parti politique ouvrier révolutionnaire. Les salles de cinéma sont perçues comme des lieux de combat contre l'impérialisme et le colonialisme : cinéma politique, Québec indépendant et révolution économique sont liés. *Champ Libre* et le Comité ont ainsi produit *On a raison de se révolter* (1974), afin de sensibiliser les travailleurs aux rouages de l'exploitation économique.

Dans la même lignée, le Comité d'action cinématographique, un collectif militant pour un cinéma politique au Québec<sup>16</sup>, organise les Rencontres internationales pour un nouveau cinéma, en juin 1974, à Montréal. Les principaux objectifs sont de créer une solidarité internationale entre les cinémas nationaux colonisés, d'examiner la situation des cinémas engagés dans un processus de décolonisation culturelle et de discuter de différents sujets pertinents : la diffusion non mercantile des films, le cinéma de transformation et d'intervention sociale, etc.

Notons que cette remise en question du capitalisme est, le plus souvent, étroitement associée à l'indépendance du Québec. Commandé par la Fédération des Sociétés Saint-Jean Baptiste et la Société nationale des Québécois, *Faut aller parmi le monde pour le savoir* de Fernand Dansereau (1971) valorise l'indépendance en l'associant au socialisme. Les trois parties qui ponctuent le film montrent bien le lien entre l'identité conçue comme un vide et l'indépendance qui le comblera, avec les outils de la mémoire et de l'interprétation d'un passé marqué par l'échec et la frustration : « Une longue frustration », « Un peuple qui se cherche », « Dans l'épaisseur du combat ». Selon F. Dansereau, la collectivité québécoise a du mal à être elle-même, elle cherche à se reconnaître en tant que collectivité. Seule l'indépendance pourra donner une « normalité » à un peuple actuellement « anormal », comme l'exprime le cinéaste : « J'appartiens à la première génération des cinéastes au Québec. [...] je crois bien que notre ambition fondamentale était de donner à notre milieu, le Québec, les instruments normaux d'un peuple normal. Tous les pays évolués ont leur cinéma. Notre tâche était de donner au Québec son

16. Composé de : Guy Bergeron, René Boissay, Marc Daigle, Fernand Dansereau, Carol Faucher, Roger Frappier, Claude Godbout, Gilles Groulx, Marie Kostman, Arthur Lamothe, Jean Pierre Lefebvre, Raymond-Marie Léger, André Pâquet, Sandra Gathercole et Werner Aellen.

cinéma, pour rendre ce Québec normal<sup>17</sup>. » Autrement dit, les Québécois n'ont toujours pas une identité pleine et assumée. Celle-ci est encore vide, elle est une « identité en devenir [...] »<sup>18</sup>, selon les propres mots de F. Dansereau. Cette colonisation culturelle permet également, selon le cinéaste, d'expliquer le faible succès des films québécois au Québec : « Notre besoin de reconnaissance par l'autre (la sempiternelle quête d'un triomphe à Cannes, par exemple) reposait sur le fait que la carence d'identification chez nos concitoyens également colonisés, empêchait ceux-ci de nous accorder la reconnaissance dont nous sentions le besoin. Au cinéaste colonisé, spectateur colonisé<sup>19</sup>. »

Ainsi, l'utopie d'une transformation des rapports économiques n'emprunte pas la voie d'une implication politique concrète (par la formation, par exemple, d'un parti politique ouvrier), mais se loge dans une autre utopie qui l'englobe, celle de l'indépendance. Lorsque, plus tard (dans les années 1980), et l'indépendance et le socialisme auront disparu de l'horizon sémiotique des films, le politique sera conçu de façon extrêmement problématique et réduite.

## LES FILMS DE FICTION

*Entre tu et vous* de Gilles Groulx (1969) présente, dans un style narratif mélangeant la fiction et le documentaire, sept tableaux illustrant la vie d'un couple et sa dissolution progressive, de même que celle de la société. Une femme, enveloppée dans le drapeau québécois, brûle un drapeau de la compagnie pétrolière Esso. Des messages rédigés à l'intention des spectateurs parsèment le film : « Ceux qui font le statu quo prennent parti. » Les personnages ressentent un profond vide intérieur, ils n'ont pas d'avenir, sont sans identité (on ne sait rien d'eux, ils n'ont pas de nom), et ils déclament des monologues qui ne communiquent pas entre eux : il n'y a pas d'espace intersubjectif du discours. La volonté de révolte contre la société de consommation et l'abrutissement des médias fait progressivement place à la monotonie quotidienne. Les politiciens sont présentés comme tous semblables, c'est-à-dire incompetents et

---

17. Fernand DANSEREAU, « Le cinéma québécois : un cinéma colonisé », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 9-10, août 1974, p. 81.

18. *Ibid.*, p. 82.

19. *Ibid.*, p. 81.

alliés aux intérêts financiers de la bourgeoisie locale et des entreprises américaines. Le film associe explicitement la politique, la police et la répression. La révolte doit ainsi se porter sur tous les fronts : « Apprends à reconnaître ceux qui te font perdre ton temps : fonctionnaires, politiciens, syndicalistes, juges, avocats, flics, évêques, surveillants, chanoines, cinéastes professionnels, journalistes, professeurs, animateurs sociaux, gérants, ton père et ta mère... »

Un autre film de Gilles Groulx, *Où êtes-vous donc ?* (1969), présente des jeunes qui, en quête de sens, partent de leur région (Côte-Nord) pour se rendre à Montréal. Cette ville ne se révèle toutefois pas plus un lieu de réalisation de leur personnalité (les nombreux plans des gratte-ciel en contre-plongée donnent l'impression d'un écrasement; la caméra montre des terrains vagues, la circulation et la vitesse plutôt que des lieux de vie, etc.). On ne connaît rien de leur passé et ils n'ont pas d'avenir (emplois précaires). La temporalité est même confuse : « Maintenant est quand ? » Ne sachant pas trop ce qu'elle veut (et surtout ce qu'elle ne veut pas), Mouffe se laisse conquérir par le *star system* à l'américaine. La question « où êtes-vous donc bande de câlisses ? » créée par son ami Georges, dans une rue déserte, correspond bel et bien à une recherche de la communauté. Où sont partis les espoirs de l'Expo 67 ? semble se demander Groulx. À quoi a servi la Révolution tranquille, si c'était pour s'engouffrer « tête baissée » dans la société de consommation ? Sur l'écran apparaît alors : « Réveillez-vous ». Les références discursives avec l'univers sémiotique de P. Perrault sont frappantes. Mais, si le sens à donner à la société est clair pour ces cinéastes, les jeunes présentés dans le film de G. Groulx sont, au contraire, attachés à plusieurs choses, notamment à l'indépendance et à la société de consommation. Le cinéaste considère cette « hésitation » comme une tare, un problème à corriger, le signe d'un peuple aliéné, « né pour un p'tit pain », comme le dit un personnage du film. Le passé est également sollicité dans cette démarche d'éclaircissement de l'identité québécoise : « Pour vaincre, il suffit de savoir tirer, de tirer les leçons du passé pour mieux préparer l'avenir. » On ne trouve toutefois aucune proposition de moyens politiques.

Jean Pierre Lefebvre fait, quant à lui, circuler un couple d'amoureux le long d'un mur – dont les stries rappellent des barreaux de prison – sur lequel est écrit « Canada » (*Jusqu'au cœur*, 1968). Garou (Robert Charlebois) affirme : « Je veux être libre. » L'incertitude collective se mêle à l'incertitude personnelle. Les couples ne sont plus certains de vouloir des enfants, voire de vouloir construire un avenir. Alors qu'une femme aimerait avoir un enfant, son copain lui répond : « Un Québécois ? Pourquoi ? » Un ouvrier communiste tente, en vain,

de secouer ses camarades de travail, qui n'en ont que pour la belle femme qui passe devant eux. Le film offre ainsi la représentation d'une classe populaire apathique et conditionnée par la société de consommation, mêlant – c'est un trait de la plupart des films québécois – plusieurs questionnements s'imbriquant et se répondant les uns aux autres : rapports amoureux, rapports sociaux, rapports économiques, rapports politiques. Il en résulte une confusion des racines des différents « problèmes » et un sentiment d'impuissance devant le travail critique à entreprendre.

Si, pour Jean Pierre Lefebvre, un film doit être ancré dans un temps et dans un lieu<sup>20</sup>, il doit surtout « représenter » la société :

Je le redis encore : *l'aventure du cinéma québécois est l'aventure du Québec tout entier*, en ce sens qu'il nous force, non pas à rétablir, puisqu'elle n'a jamais existé, mais à établir cette délicate équation économie-culture sans laquelle aucune société ne saurait prendre de l'expansion. Qu'on me comprenne bien ; le cinéma québécois n'est pas le salut du Québec, il en est simplement un symbole parfait, une image adéquate<sup>21</sup>.

Le cinéaste se sent en exil, « comme la population » au nom de laquelle il s'exprime : « Nous sommes en voie d'extinction de façon purement juridique et politique. Démocratique. No struggle for life any more, il n'y a plus de place dans l'arbre généalogique de la piastre et du pouvoir pour les sociétés deux fois colonisées, par les autres et par les siens<sup>22</sup>. »


Dans *WOW* (1969), Claude Jutra donne à neuf jeunes la possibilité d'écrire leur propre scénario : ils font sauter des résidences bourgeoises et se révoltent contre l'autorité et la société en général. La représentation dominante, dans le cinéma québécois, de l'inaction des personnages et de la société est repérable ici d'emblée, Claude Jutra affirmant lui-même au début du film : « Les événements les plus importants de la vie des gens sont ceux qui ne se produisent jamais. » La dégénérescence de la société est mise sur le compte de la politique et de la génération précédente. La violence est perçue comme la seule solution, parce qu'il n'y a pas d'autres moyens et surtout pas la politique : « L'avenir se prépare. Je sais que ça va être

20. « Un film n'est pas un objet suspendu dans le Temps et l'Espace : il est, au contraire, écoulement du temps, durée humaine, durée personnelle, collective et politique ; il est aussi possession de l'espace, c'est-à-dire géographie personnelle, collective et politique – avant de devenir cosmique. » *Cinéma Québec*, août-septembre 1971, vol. 1, n° 3, p. 20.

21. *Ibid.*

22. Jean Pierre LEFEBVRE « "Une nuit en Amérique" ou last call pour un cinéma de la conscience », *Cinéma Québec*, vol. 3 n° 8, juin-juillet 1974, p. 36.

très violent, ça commence déjà pis ça finira pas [...] Y a encore ben des choses à régler, à remettre en question [...]» «La politique je m'en fous [...] la politique, out, je veux rien savoir.» «Je m'occupe pas beaucoup de politique.» Ces jeunes ont peur de l'engagement : «Y a pas grand chose à faire.» Nous retrouverons le même sentiment d'impuissance chez les jeunes des années 1990.



Le film de Jutra marque toutefois une certaine rupture par rapport à l'ensemble de la production de l'époque. Les personnages rencontrent véritablement l'Autre et essaient d'établir un dialogue avec lui, que ce soit un Noir, un Vietnamien ou un anglophone. Une jeune femme, par exemple, rêve de discuter avec un vieillard anglophone, joignant ainsi le rapport à l'Autre avec le rapport intergénérationnel. Ils se sentent d'ailleurs autant préoccupés par la situation des Noirs aux États-Unis ou par la guerre du Viêt-nam, que par la situation québécoise (les références au Québec sont à peu près inexistantes). Un cinéaste montre, enfin, que le sujet québécois est porteur de références et de préoccupations multiples et, surtout, qu'il construit lui-même son rapport à ces référents et ne doit donc pas être assimilé à une «boîte vide» que l'on peut remplir à sa guise. La temporalité des personnages est toutefois, comme dans la grande tradition narrative québécoise, centrée sur le présent : «Je m'en sacre de ce qui va se passer dans cinq ans. Je suis intéressé dans le moment.» «C'est plutôt le présent qu'on s'occupe. Parce que si on vit toujours dans le futur ou bien dans le passé, ça sert à rien de vivre.» Le film illustre également un déplacement significatif du questionnement collectif (les rêves collectifs) vers des préoccupations nettement plus individualistes.

Cette question des références temporelles est très précisément au centre du questionnement du film de Marcel Carrière *St-Denis dans le temps* (1969). Le cinéaste y effectue un parallèle entre la victoire des Patriotes de novembre 1837 et la fièvre nationaliste de 1967, avec, comme fil conducteur, l'interrogation identitaire de Marie-Claire, une idéaliste révolutionnaire qui va à Saint-Denis afin de participer aux commémorations de 1837. Elle avoue elle-même avoir «tendance à oublier trop», tandis que son copain, un pragmatique bourgeois, affirme que ce passé est complètement dépassé et folklorique. La volonté du cinéaste est explicite : on voit Neilson parler à la population de 1967, l'enjoignant à lutter contre l'ennemi britannique.

Un des traits majeurs de ce film est de présenter une réelle volonté de compréhension du passé. Marie-Claire multiplie ainsi les points de vue, parlant avec un curé, puis un vieux monsieur dont le grand-père s'est battu en 1837. Elle ne va cependant pas au bout d'un cheminement qui lui aurait permis, par la confrontation avec le passé, de mieux comprendre et situer ses préférences politiques et sa quête identitaire. Son travail de mémoire n'est pas mené à son terme, avec pour résultat un prolongement de son insatisfaction personnelle, envers elle-même et la société. Elle part pour les Bermudes, affirmant que les Québécois sont conditionnés de telle sorte qu'ils n'agiront jamais, puisqu'il n'y a pas d'entente ou de plateforme commune entre les ouvriers, les intellectuels et le peuple. « Je suis ben en panne. Je sais vraiment pas où aller. » « La réalité, là où se brisent nos rêves. »

Pierre Maheu a également utilisé le cinéma afin de susciter une réflexion politique. Directeur fondateur de la revue *Parti Pris*, secrétaire permanent du Mouvement de libération populaire, vice-président du Mouvement laïc de langue française, P. Maheu a tenté d'appliquer ses idées au cinéma, notamment à l'ONF (il a été producteur de *Cap d'espoir* et de *On est au coton*, deux films censurés). Dans son film *Le bonhomme* (1972), il met en scène le personnage de Claude, qui fuit le système capitaliste pour aller vivre dans une commune à la campagne. Ce film illustre bien le mouvement progressif allant des grands ensembles (la classe sociale) vers la tribu, les petits groupes. Notons également qu'il n'offre aucune perspective politique afin de transformer les rapports sociaux et économiques (la solution est plutôt dans la fuite du système). De plus, il présente l'identité du Québécois comme inadaptée à la réalité. Il ressort du film un sentiment de non-appartenance des individus à eux-mêmes, à leur entourage et à leur environnement.

Le film *Stop* de Jean Beaudin (1970) explore également le décalage entre ce qu'un homme pense et ce qu'il fait. Le cinéaste exprime ses intentions de la façon suivante, pour nous permettre de mieux comprendre le lien entre la structure narrative du film et sa conception de la politique et de la population québécoises : « Je me rends compte de plus en plus que la pensée politique des gens de mon entourage et leur manière de vivre, au Québec, sont d'une incohérence inadmissible. Cette dichotomie que je trouve chez les gens entre leur capacité d'agir et leur intention, cela m'a toujours

intéressé<sup>23</sup>. » Si P. Perrault soutient que cette recherche d'une adéquation entre le réel et les représentations doit s'effectuer au moyen de documentaires, J. Beaudin opte plutôt pour un cinéma de fiction qui abolit la notion de héros et place les individus dans leur réalité quotidienne.

Une recherche identitaire nettement plus positive se manifeste toutefois dans les films de Gilles Carle. Dans *Les mâles* (1970), le cinéaste décrit le retour à la forêt de deux hommes (les «retours» à la campagne ou au bois étaient dans «l'air du temps» québécois de l'époque post-hippie) qui ressentent une aversion profonde pour la ville et la société (ils n'ont eu que des petits boulots, ont dû travailler à l'extérieur du Québec, se sont fait traiter de communistes en raison de leurs activités dans les syndicats, se sont fait emprisonner, etc.). Une jeune femme les rejoint et déclare, soulagée : «Voici que je sais qui je suis.» Ils essaient de recréer une communauté opposée au village voisin dominé par la droite conservatrice et par un maire qui est aussi chef de la police (on trouve encore ici l'association politique-police-droite). Les personnages traversent différentes étapes, passant de l'amitié à la confrontation, puis à la réconciliation. Le dialogue est ici abondamment utilisé afin de créer un horizon commun de signification. Les personnages sont bien définis, ils maîtrisent leur temporalité et réussissent à accomplir des actions qui transforment le monde autour d'eux. G. Carle montre bien qu'il est possible d'utiliser des ressorts narratifs «positifs», tout en exprimant une réalité typiquement québécoise (la forêt, le rapport aux autochtones, etc.), et ce sans tomber dans la fiction hollywoodienne. L'imaginaire est ainsi utilisé comme outil de découverte de soi et de l'autre, transposant une réalité plurielle et changeante.

*La mort d'un bûcheron* (1973), du même cinéaste, décrit la quête identitaire de Maria Chapdeleine, une jeune femme de vingt et un ans, originaire de Chibougamau, qui n'a pas connu son père, Tancrede Chapdeleine, un bûcheron qui a soudainement disparu. Il s'agit donc d'une quête du père, ce qui est tout à fait original dans le cinéma québécois qui tend plutôt à présenter des générations qui s'ignorent mutuellement. Cette quête permet à Maria de se découvrir elle-même tout en gagnant son indépendance face à son entourage (notamment, les hommes qui l'exploitent). Elle apprend finalement que son père a été tué lors d'une confrontation avec la police (il

---

23. Léo BONNEVILLE, «Entretien avec Jean Beaudin», *Séquences*, n° 89, juillet 1977, p. 6.

était du syndicat des bûcherons qui s'opposait aux entreprises américaines de l'industrie des pâtes et papiers). Appréhender le passé, l'arpenter et l'assumer lui permet de se réconcilier avec elle-même et de devenir indépendante. Ce film montre toute l'importance d'interpeller et de questionner ses origines pour en arriver à une meilleure connaissance de son identité. C'est ce qui explique que Maria soit heureuse après avoir appris la mort de son père et la vérité entourant sa disparition : elle s'est, de cette façon, (re)trouvée.

Le dialogue avec soi-même et avec l'Autre est ainsi d'une importance capitale dans la construction identitaire : « Il n'y a pas de possibilité de bonheur sans rejoindre l'autre<sup>24</sup>. » De même, Carle plaide pour une approche critique des legs du passé (lui-même critique la religion), qui respecte ce que les prédécesseurs ont pu penser de leur propre situation. Il s'agit, pour lui, de retrouver les questions à l'origine de leurs pensées et de leurs actions. Il ne s'agit donc pas d'effectuer une « chasse aux sorcières » ni de faire table rase du passé, bien au contraire. Une telle attitude serait très néfaste pour l'identité québécoise. Notons enfin que Carle considère lui aussi que les Québécois forment un peuple colonisé. Toutefois, cela ne l'entraîne pas pour autant dans une recherche de l'essence québécoise.

## LES FILMS POPULAIRES NATIONALISTES

Les cinéastes réalisant des films « grand public » (qui furent, de fait, les premiers succès québécois sur le plan des recettes d'exploitation) participent au mouvement nationaliste. Ces productions se distinguent cependant de celles analysées précédemment par deux différences majeures : elles ne remettent pas en cause le système capitaliste, mais jouent plutôt avec lui ; elles présentent des personnages qui, à un moment ou à un autre, prennent leur destin en main et construisent leur avenir.

*Valérie* de Denis Héroux (1968) nous montre le parcours d'une orpheline – une thématique majeure du cinéma québécois – qui conquiert son indépendance et parvient à se créer un univers enrichissant. Elle quitte le couvent d'une communauté religieuse qui l'avait recueillie, pour aller à Montréal où elle découvre la ville, se l'approprie positivement et apprend à se construire une nouvelle identité. Le regard qu'elle porte sur les lieux qu'elle fréquente (le

---

24. Jacques CAMERLAIN, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 65, avril 1971, p. 15.



métro, les rues, le parc Lafontaine) est positif et confiant, contrairement à la plupart des films québécois, dans lesquels les personnages considèrent le territoire urbain comme une menace constante à leur identité personnelle et comme un non-lieu d'épanouissement collectif. C'est d'ailleurs elle qui domine la ville (son appartement est situé dans le haut d'une tour à logements, surplombant la ville) et non l'inverse, comme dans les films de G. Groulx. Ses propos témoignent de sa confiance : « Quand j'ai entrepris quelque chose, je laisse pas tomber en cours de route. » « Tant qu'à changer, aussi bien changer maintenant. » Elle achète même des actions en bourse. Découvrant les excès de la vie urbaine, elle parvient à un équilibre positif, à la fin du film.

*Deux femmes en or* de Claude Fournier (1970) illustre le même désir d'indépendance de deux femmes au foyer de la banlieue montréalaise (Brossard). Considérant leur vie comme monotone et sans relief, Violette Lamoureux et Fernande Turcot décident de prendre leur existence en main (elles instaurent l'action), de s'épanouir sexuellement, en dehors de leur relation conjugale, de ridiculiser P.E. Trudeau et les anglophones et de jouer le jeu du système capitaliste, en l'utilisant à leur profit plutôt que d'en subir les conséquences. Elles deviennent célèbres (on monte un spectacle sur elles, à Broadway) et quittent le Québec. Il s'agit d'un des premiers films illustrant la montée du sujet québécois moderne, compétent et entrepreneur, non seulement chez lui, mais aussi à l'étranger.

*Les aventures d'une jeune veuve* de Roger Fournier (1974) met également en scène l'épanouissement d'Hélène, sa montée dans l'échelle sociale et son acquisition de l'indépendance. Elle devient directrice d'une importante entreprise et déjoue les intentions malveillantes de Québécois et de Japonais. Notons que, dans ce film aussi, la politique est ridiculisée, le ministre de l'Industrie et du Commerce du Québec étant à la merci de tous. La plupart des films dénoncent la domination anglophone sur l'économie et la langue, comme *Tiens-toi bien après les oreilles à papa...* de Jean Bissonnette (1971). Suzanne David, dactylo à la Britannica Life Insurance, compagnie dont le premier cadre supérieur francophone est le onzième vice-président, est révoltée contre le système de domination anglophone qui pèse sur Montréal. Elle exige que la langue de travail soit le français et, symboliquement, grimpe au poteau extérieur de la compagnie (au sommet duquel il y a un Union Jack) pour tenter d'y placer le drapeau du Québec. Le milieu politique est lui aussi assujéti

à cette domination anglophone. Suzanne et Jacques réussissent à acculer la compagnie à la faillite en trafiquant les rapports d'assurance et fêtent leur victoire en dansant au pied de l'édifice de la place Ville-Marie, effectuant ainsi une repossesion symbolique du quartier financier. La chanson qui joue durant les scènes où l'on voit Suzanne annonce la liberté prochaine et cette volonté d'établir une nouvelle temporalité collective : « Une fille de son temps/De son temps nouveau/Qui repart à zéro. »

Ces films « populaires » constituent donc une exception dans le corpus filmique québécois. Au début, les personnages rencontrent des difficultés, puis ils parviennent, à travers une série d'actions, à gagner leur indépendance et à renforcer leur identité. Ces films manifestent également les premières tentatives de rencontre avec l'Autre, comme dans *J'ai mon voyage!* de Denis Héroux (1973), dans lequel la famille de Jean-Louis Cartier effectue un voyage de reconnaissance à travers le Canada.

Notons que les personnages qui réussissent à s'épanouir sont principalement des femmes. Les hommes sont toujours absents, faibles ou inconscients. Un autre aspect important de ces films est qu'ils traitent très peu de la question des rapports de classe. Petit à petit, dans le cinéma québécois, les thématiques liées aux luttes féministes<sup>25</sup>, bientôt aux marginaux, aux immigrants et, plus tard, aux jeunes, vont tendre à remplacer celle de la lutte des classes sociales et la question de l'indépendance politique. D'ailleurs, à la fin des années 1960, l'ONF instaure un programme intitulé « Société nouvelle », qui explore les problématiques émergentes de la société canadienne, et dont un volet important porte sur les femmes (série « En tant que femmes »), sous l'impulsion d'Anne Claire Poirier. L'objectif de l'ONF est de permettre aux femmes de briser leur isolement, d'assumer leur identité propre et de se redéfinir en fonction d'intérêts spécifiques.

La période ici étudiée est donc celle d'une rencontre entre une sorte d'aboutissement de la question des luttes économiques et l'émergence de problématiques identitaires variées. La question nationale demeure toujours la toile de fond des différentes problématiques abordées.

---

25. *La vie rêvée* de Mireille Dansereau (1972) est exemplaire à cet égard : deux femmes célibataires s'émancipent des hommes qui les entourent.

## LES RÉPERCUSSIONS DE LA CRISE D'OCTOBRE 1970

Les événements d'octobre 1970 sont eux aussi traités, notamment dans *Les ordres* de Michel Brault (1974) et *Bingo* de Jean-Claude Lord (1974). En réalisant son film, M. Brault avait pour intention première de lutter contre l'oubli de l'événement et son refoulement par la mémoire collective. Il met l'accent sur la douleur morale qu'ont vécue certains individus emprisonnés durant la crise (le film est basé sur des témoignages réels), et laisse de côté l'analyse politique des causes de l'événement. Il donne pourtant ainsi une portée plus générale à ce traumatisme collectif en mettant justement l'accent sur l'aspect identitaire : « On m'avait volé une partie de ce que j'étais », déclare un personnage. Ce combat pour la défense de son identité, qui oppose un ouvrier du textile, une assistante sociale, un chômeur et un médecin socialiste aux policiers et au ministre de la Justice (lesquels ne font que « suivre les ordres ») est illustré dans cette chanson que Clermont a apprise de son père (donc, dans un autre contexte, ce qui évoque la transmission du combat entre les générations) : « Repousser les faux maîtres/Voilà la liberté. » Ce film individualise le collectif et oblitère les signes explicitement politiques (noms des partis politiques, noms réels des individus, etc.). Autrement dit, il n'y a pas, dans la lignée de la tradition filmique québécoise, de conscience vraiment politisée.

Dans *Bingo*, le réalisateur montre une société qui s'auto-détruit : François, jeune révolutionnaire militant au sein d'un groupe terroriste opposé aux entreprises américaines et aux politiciens (qui leur laissent grandes ouvertes les portes du Québec), est dénoncé par sa propre grand-mère et se fait duper par le chef de son groupe (lequel était en fait associé au parti de droite de l'opposition, qui prend rapidement le pouvoir). La chanson du film résume ce portrait d'une identité collective blessée : « Bingo, le monde est en guerre/Bingo, j'hais mon voisin/Bingo, j'ai tué mon frère/Bingo, je ne comprends plus rien/Bingo, le monde s'écroule/Bingo, j'ai plus de pitié. » Ici aussi le sentiment d'impuissance et d'inaction domine : « La vie est un grand purgatoire où l'on se cherche et l'on attend. » « Depuis que le monde est monde que c'est comme ça. » Le film dénonce également l'absence de conscientisation politique d'une partie de la population, notamment des femmes des travailleurs (la mère : « Si les professeurs se contentaient d'enseigner au lieu de faire de la politique, on aurait moins de trouble »). La politique est représentée de façon très négative. François déclare, à la vue d'un député : « Ça paraît qu'y a des élections qui s'en viennent : les mouches à marde sont sorties. » François aimerait provoquer une action, contrairement à son père qui, selon lui, « se fait manger la laine sur le dos » :

« Eugène, sais-tu c'est quoi ton problème ? T'es un maudit bon gars, t'es un peureux pis un lâche. » Geneviève, sa copine, déclare plutôt : « Qu'est-ce que ça va changer que ce soit Lemoine [chef du Parti indépendant] ou un autre qui rentre aux prochaines élections. Y sont toutes de la même gang pis pognés dans le même système. Pis quand bien même y voudraient toute changer, le monde est pas intéressé à moins que ça leur apporte un peu plus d'argent dans leurs poches. »

Jean-Claude Lord explique sa représentation de la politique québécoise : « Je n'ai pas voulu faire un film politiquement engagé. J'ai voulu dire : cessez de vous faire "remplir" par des politiciens et même par des chefs syndicaux ; ne faites pas confiance aveuglément à vos dirigeants ; vérifiez toujours les décisions qu'ils prennent et les raisons pour lesquelles ils les prennent<sup>26</sup>. » Il souhaite ainsi « présenter un miroir fidèle d'une partie de la réalité afin d'amener les gens à des réflexions qui puissent modifier leur comportement<sup>27</sup> ».

## L'ÉCLATEMENT INDIVIDUEL ET COMMUNAUTAIRE

Parallèlement à ces films de protestation, se développe une tendance majeure qui met l'accent – comme durant la période précédente – sur la crise identitaire, l'absence d'action commune et l'inertie des politiciens. Dans *On est loin du soleil*<sup>28</sup> (Jacques Leduc, 1970), un jeune homme cherche du travail, mais il n'est pas très habile de ses mains, aime être dirigé et n'a pas d'esprit d'initiative. Ses frères vivent de petits boulots et mènent une vie de solitude et de monotonie. La famille est réunie, à la fin du film, par la mort de leur petite sœur (il n'y a pas d'avenir possible, ni pour l'individu ni pour la collectivité). Le cinéaste fait d'ailleurs le rapprochement avec la vie du frère André (Alfred Bessette), marquée par une famille nombreuse, la pauvreté, une santé fragile, des parents morts quand il était jeune, le sentiment d'être un raté, avant de prononcer ses vœux à l'âge de vingt-neuf ans. La perception d'une identité appauvrie une fois pour toutes domine le film : « On peut rien y faire on est comme ça, c'est ça. » On voit pourtant Willie Lamothe, célèbre chanteur de musique country québécoise, lancer qu'il ne « faut pas s'en faire, la vie vaut

26. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Jean-Claude Lord », *Séquences*, n° 86, octobre 1976, p. 9.

27. *Ibid.*, p. 13.

28. Les titres des films québécois « parlent » beaucoup et orientent d'emblée le propos filmique.

la peine d'être vécue», mais cela ne provoque que l'indifférence autour de lui. La publicité du film fait explicitement le lien entre la vie ordinaire des personnages et la société québécoise : «Le destin de l'homme ordinaire dans le contexte du Québec actuel<sup>29</sup>.»

Ce film témoigne d'une volonté de nier complètement la mise en scène et d'être transparent par rapport à la réalité. Le cinéma, selon J. Leduc, ne doit pas seulement être un miroir mais *être* la réalité. D'où cette utilisation particulière de la temporalité, très lente (par exemple, une scène où un personnage attend l'autobus est filmée en temps réel). Le temps devient ainsi le révélateur de l'impuissance des personnages ; le film installe le spectateur dans la lenteur de l'impuissance à agir. Pour J. Leduc, «il faut trouver un langage cinématographique authentique, québécois, qui nous appartienne. Un langage par lequel les gens vont reconnaître une forme cinématographique qu'ils ont latente en eux ; un peu comme les Américains se retrouvent dans les westerns de John Ford<sup>30</sup>.» Il voudrait, citant une des figures majeures du néo-réalisme italien, Zavattini, «filmer vingt-quatre heures de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien».

Chez Leduc, c'est le récit cinématographique qui se détruit lui-même, à l'image de la société en destruction, en voie d'anéantissement. Si cette société n'a pas d'histoire à raconter – puisque son Histoire reste à faire, selon le cinéaste –, la forme cinématographique doit en être le reflet. Il est éclairant à cet égard de constater la relecture qu'il fait du passé québécois : le frère André est présenté comme si sa vie n'avait pas de sens, alors que, fort probablement, il a lui-même, à ses propres yeux, pleinement réalisé sa vie. On projette ainsi sur l'histoire le postulat d'un vide identitaire permanent.

La dissolution de la communauté est illustrée dans *RED* de Gilles Carle (1970). Accusé à tort du meurtre de sa demi-sœur, Réginald McKenzie (dit Red) se réfugie dans une réserve indienne, puis revient à Montréal, pour faire éclater la vérité. Il y est cependant tué par ses propres demi-frères. C'est un monde sans avenir, où les jeunes reproduisent les mêmes comportements défaitistes que leurs prédécesseurs. Leur père rêvait de trouver de l'or dans une carrière abandonnée, mais n'a jamais réussi et buvait «sa caisse de 24» par jour. «Ça [une bouteille de bière], c'est le meilleur souvenir que nous a laissé le père chez nous. Trente comme ça à tous les

29. *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 5, novembre 1971.

30. Jacques CAMERLAIN, «Entretien avec Jacques Leduc», *Séquences*, n° 73 juillet 1973, p. 6.

jours.» Ici aussi, comme dans *Le révolutionnaire*, les personnages tirent à la carabine dans le vide de la carrière, ou alors s'entre-tuent. Les personnages rêvent de la campagne ou de la Floride.

*La maudite galette* de Denys Arcand (1971) présente une autre remise en question radicale de la communauté : après avoir entendu à la radio le premier ministre P.E. Trudeau annoncer la *Loi des mesures de guerre*, la famille Soucy s'autodétruit complètement : ses membres volent leur oncle à la campagne, puis s'entre-tuent. Personne ne peut faire confiance à personne, tous se dénoncent et se suspectent. Ernest est même dénoncé par ses propres parents qui partent en Floride avec l'argent qu'il avait dérobé pour eux. Il est tué lors d'une fusillade avec la police, lui dont la seule ambition était de se sortir de sa situation de misère (« T'es né crotté, pis tu vas mourir crotté », lui avait lancé un homme riche) et de faire plaisir à ses parents.

Denys Arcand a saisi, avec *On est au coton* et *Québec : Duplessis et après...*, les limites de l'approche documentaire utilisée pour exposer des thèmes politiques. C'est pourquoi il se tourne désormais vers la fiction, plus apte selon lui à présenter des thématiques subversives sous le couvert de l'innocence. Un discours assez critique envers le documentaire voit ainsi le jour au début des années 1970 :

Quand je faisais un documentaire, nous avions, moi et les gars qui travaillaient avec moi, une idée assez précise de ce que nous voulions dire. Or, tu en arrives à te demander si tu as le droit de plaquer tes propres opinions sur du matériel pris chez des gens qui ne pensent pas nécessairement comme toi, ou en tout cas pas tout à fait... Il se dégage finalement de chaque documentaire une espèce de malhonnêteté qui provient du fait que c'est finalement ta propre vision du monde qui apparaît quels que soient les gens qui s'expriment dans ton film<sup>31</sup>.

Le propos de D. Arcand est du même ordre dans son film suivant, *Réjeanne Padovani* (1972). Un important entrepreneur de travaux publics, Vincent Padovani, obtient des contrats grâce à sa collusion avec le ministre de la Voirie (cette fois, une autoroute, bientôt un aéroport). Sa femme Réjeanne, exilée aux États-Unis, veut revenir voir ses enfants dont Padovani a conservé la garde. Réjeanne est ainsi un catalyseur, un révélateur, la « mauvaise conscience » de ces gens. Elle se présente comme la mémoire, elle en sait long et, pour cette raison, il faut la faire taire (le personnage d'Aurore semble ici revenir se manifester dans l'imaginaire filmique québécois). Des hommes de main, envoyés par le secrétaire du ministre (appuyé par

31. « La maudite galette », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1972, p. 28.

ce dernier et le maire), détruisent le local d’un comité de citoyens opposés à l’autoroute et frappent ceux-ci. Le corps de Réjeanne est finalement coulé dans le béton de l’autoroute, dont l’inauguration a lieu en grande pompe devant les médias, sans aucun manifestant. Le secrétaire est promu, peu après, à un poste important à la Communauté urbaine de Montréal.

Avec ce film, Denys Arcand ajoute une pierre supplémentaire à sa conception de la politique : « Je voulais surtout que ça soit un film dont on sorte avec l’impression qu’on est gouverné par des fous ; par des fous méchants qui sont manipulés par des profiteurs de tous ordres. [...] Je voulais faire comprendre que la politique et la pègre, c’est finalement la même chose ; qu’il n’y a pas tellement de différence entre les deux, que leurs liens sont très étroits. [...] Mais ils sont comme ça dans la réalité ; ce n’est pas une caricature. Pour moi, c’est une réalité fondamentale de la politique québécoise<sup>32</sup>. » Ce sont, poursuit D. Arcand, « de pauvres types totalement ficelés et contrôlés par leur chef de cabinet, par leurs bailleurs de fonds, par leurs amis politiques, etc. ». Dans sa critique du film, l’ex-felquiste Pierre Vallières endosse lui aussi cette conception négative, tant de la politique que de ceux qui élisent les politiciens, à savoir le peuple : « Les structures et l’exercice du pouvoir ne se situent pas qu’au sommet. Ceux que l’on dit “en-dessous” et que l’on appelle “le monde ordinaire” sont aussi partie du pouvoir par leur apathie, leur paresse, leur mode de consommation, et jusque par leurs méthodes de contestation<sup>33</sup>. » La politique, la société et le peuple sont ainsi une tragédie. Curieusement, si les cinéastes affirment vouloir enfin donner l’image du peuple à l’écran, celle-ci est très négative.

On peut également constater que Denys Arcand développe dans *Réjeanne Padovani* le thème central qu’il explorera dans tous ses films subséquents : celui de la mort lente – individuelle et collective – sous les apparences du bien-être et du confort. « À ce moment-là, je spéculais que nous vivions une époque qui a une grande analogie avec la chute de l’empire romain. Appelons cela, aujourd’hui, la chute de l’empire américain. Et nous vivons en satellite de la chute de l’empire américain<sup>34</sup>. » Cette thématique sera pleinement développée dans *Le déclin de l’empire américain*. Le peuple est à l’agonie,

32. Jean-Pierre TADROS, « Un film dramatique pour provoquer une série de sentiments. Entretien avec Denys Arcand », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 1, septembre 1973, p. 18-19.

33. Pierre VALLIÈRES, « Le refus de l’imposture », *Cinéma Québec*, vol. 3 n° 3, novembre-décembre 1973, p. 8.

34. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Denys Arcand », *Séquences*, n° 74, octobre 1973, p. 9.



il se meurt et il ne le sait pas lui-même. Cette attitude est le reflet d'une véritable « projection » des tourments du(des) cinéaste(s) dans la tête du « peuple ».

Dans *O.K. Laliberté* (1973), Marcel Carrière associe l'absence de projets d'avenir et la valorisation du court terme, à la société de consommation. Les personnages que le cinéaste met en scène<sup>35</sup> sont sans racines, sans familles et sans amis véritables. Ils ne connaissent rien du passé des autres : ce sont des solitudes qui cohabitent. Les personnages se réfugient dans l'alcool, les jeux de loterie, les petites magouilles et rêvent de la Floride : ces éléments indiquent tous que les liens sont brisés entre un temps personnellement approprié et l'identité. Paul Laliberté est abandonné par sa femme (« Tu te conduis comme un enfant »). La politique est négative (« Des fois je me demande si le gouvernement vit pas de nous autres, câline »), de même que la représentation des intellectuels (« Coup donc, tu me prends-tu pour un intellectuel sacrament »). Dès que ces personnages ont un peu d'argent, ils s'endettent, puis reviennent à leur condition de départ. Symboliquement, Paul s'achète une belle voiture mais, ne sachant pas conduire, il reste immobilisé, à boire de la bière dans la voiture garée en face de son immeuble.

L'éclatement de la communauté et l'absence d'avenir sont omniprésents dans *Taureau* de Clément Perron (1973). Dans un petit village de Beauce, Taureau Gilbert est un robuste jeune homme, un être naïf, qui vit mal l'absence de son père. Il se fait abuser par les villageois, à l'exception de Denise, qui le prend en affection et tombe amoureuse de lui. Les deux amants se réfugient dans une voiture qui n'a pas de roues et qui est coincée dans la forêt (ils ne peuvent pas réaliser leur désir de liberté et d'indépendance). La maison des Gilbert est saccagée et Taureau se suicide dans une grange entourée par les villageois menaçants. Tant la religion que la politique sont décriées et ni l'une ni l'autre n'ont d'influence sur les pratiques sociales : « Si on attend après le curé pis le gouvernement on va attendre longtemps. » Le film offre également une métaphore sur le rejet des personnes trop « différentes », un peu marginales, donc sur

---

35. Le cinéaste affirme s'être grandement inspiré de l'observation réelle. L'influence du documentaire et du direct dans le cinéma de fiction au Québec est ici flagrante : « Je fais toujours des documentaires. Je n'ai pas rompu avec ce genre cinématographique. L'approche que je fais du long métrage est un peu tirée de l'expérience que j'ai du documentaire, au niveau du comportement des gens. » Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Marcel Carrière », *Séquences*, n° 75, janvier 1974, p. 7. L'argument du documentaire et du direct dans la fiction n'est-il pas une caution que se donne le cinéaste afin de justifier le plus objectivement possible la représentation qu'il donne de la société québécoise ?



la tolérance face à l'Autre. L'absence de filiation avec le passé est présentée comme une source majeure de l'incertitude identitaire de Taureau. C. Perron souligne lui-même cette importance du passé :

Ce qui m'intéresse, c'est le passé récent qui est le gage du présent vivant et du futur immédiat. Il faut essayer de comprendre profondément qui nous étions il n'y a pas si longtemps pour faire les choix que nous avons faits. Il importe de chercher sa propre identité. Rappelons-nous le vieux mot grec : "Connais-toi toi-même." Je pense que chacun de nous est préoccupé d'une façon instinctuelle à savoir où il se situe dans le monde<sup>36</sup>.

Pour C. Perron, le rôle du cinéaste est d'être un reflet de sa société, un véritable historien du temps présent : « Ce sont les gens que j'ai contactés, que j'ai vu vivre, que j'ai essayé de comprendre tant au point de vue de leur organisation sociale qu'humaine ou familiale, qui me propulsent comme historien de la petite histoire en ce qui concerne les films que l'on peut faire<sup>37</sup>. » Comme chez D. Arcand, cette entreprise implique de révéler tout ce que le peuple ignore de lui-même, principalement tout ce qui est négatif en lui :

Pour moi, évidemment, c'est un miroir [ce film], c'est une carte d'identité, c'est un lieu de détente en même temps. Pour le spectateur, c'est un prolongement, c'est peut-être aussi une certaine forme d'espoir projetée devant lui, parce que tout n'est pas fini. [...] Mais il y a l'autre versant aussi, plus difficile à accepter mais tout aussi valable. Et ce dernier m'apparaît plus important parce que, quand tu aides le spectateur à se glorifier lui-même, d'accord il part heureux, mais le lendemain il retombe dans sa réalité. Et ça, c'est finalement assez néfaste<sup>38</sup>.

La quête d'indépendance tourne court également dans *Kamou-raska* de Claude Jutra (1973), lorsque Elizabeth se sent dépossédée d'elle-même : « Étrangère, je le suis moi aussi, partout. Avec mon mari, avec mon enfant, dans ma propre maison. » Ce film est aussi, comme *Taureau*, une réflexion sur les rapports entre la communauté et l'étranger, l'amour entre Elizabeth et un Américain étant voué à l'échec et à la tragédie, en raison de la peur de l'Autre, manifestée par les habitants. « Morte, je suis morte », déclare-t-elle, à la fin du film, résignée dans son malheur.

*Les colombes* de Jean-Claude Lord (1972) présente les relations entre une famille ouvrière de l'Est de Montréal et une famille bourgeoise, à l'occasion du mariage de Boucher avec Julien Ferland. Le

36. Jacques CAMERLAIN, « Entretien avec Clément Perron », *Séquences*, n° 72, avril 1973, p. 7.

37. Clément PERRON, « Clément Perron affrontant les images de son enfance », *Cinéma Québec*, vol 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 33.

38. *Ibid.*

père de la mariée dit à sa femme : « Tu vas voir, t'auras pas honte de nous-autres. » Le père est plutôt faible, indécis, alors que la mère est autoritaire et forte. Elle lui répond : « Quand on est né pour un petit pain. » Josiane aspire à devenir une chanteuse célèbre et ses valeurs sont matérialistes, tandis que Julien, professeur au secondaire, s'intéresse à la politique, à l'indépendance du Québec et aux mouvements contre l'impérialisme américain dans le monde. Ce film illustre donc la confrontation entre deux univers sémiotiques, les rôles des personnages étant en quelque sorte inversés. Le père de Julien, célèbre avocat, se révélera corrompu avec un parti politique qui promet la loi, l'ordre et la prospérité (on devine le Parti libéral de Robert Bourassa). Son frère rebelle déclare : « Le monde en vaut pas la peine. » Josiane se rapproche ainsi du père de Julien, tandis que celui-ci se rapproche de la sœur de Josiane, une militante. On ne les voit toutefois pas entreprendre de véritable action, leur discours se limitant aux intentions. Josiane, pour sa part, explique à Julien : « Ton père m'a au moins appris une chose c'est que si tu veux pas te faire écraser faut que t'écrases les autres, t'as pas le choix. »

L'implosion de la communauté et les tourments de la société québécoise (plus précisément, de l'interprétation que les exégètes se font de la collectivité) se répercutent également dans la lecture que les cinéastes font du passé québécois. *Quelques arpents de neige* de Denis Héroux (1972) est le premier film de fiction qui se situe entièrement durant la Rébellion des Patriotes, très précisément en 1837<sup>39</sup>. Il s'agit d'un film « grand public », mêlant histoire d'amour et histoire collective. Il montre l'éclatement du village de Saint-Benoît, divisé face à l'attitude à adopter devant la récente victoire de Saint-Denis. Pour les uns, il faut se battre : « Rien qu'une bande de poules mouillées, voilà ce que vous êtes. » « Qu'est-ce qu'il a tant l'étranger qu'on n'a pas chez nous ? » Pour les autres, la rébellion est un suicide collectif et il vaut mieux se plier aux Anglais ou s'exiler : « C'est du suicide leur révolution. » « Et puis, à quoi bon parler de peur, de haine, de suicide et de politique. Y a que l'amour qui compte, et vivre. » « Si c'était pas de ma femme, je partirais drette-là pour la Louisiane. » Le personnage principal (car on peut difficilement parler de « héros », dans le cinéma québécois) est indécis et préfère ne pas rejoindre les Patriotes. Tout ce qu'il voudrait, c'est être tranquille sur sa terre. Il est toutefois faussement accusé d'avoir brûlé la maison d'un Anglais (il subit l'action de l'histoire

39. *St-Denis dans le temps...*, de Marcel Carrière, mélangeait les époques, passant de 1967 à 1837.

au lieu de la faire). Une amie, Laura, se suicide et les Patriotes se font massacrer par les Anglais, pendant que Julie, celle qu'il aime, est tuée. Il se suicide, fidèle à son individualisme et à la trame narrative dominante du cinéma québécois.

C'est à une véritable tâche de relecture du passé québécois que s'est attaché D. Héroux, qui possède soit dit en passant une formation d'historien. Le film s'inspirant des événements passés a une utilité sociale majeure, selon lui :

Il ne faut pas juste faire des films pour que beaucoup de monde aille les voir, il faut que ça signifie quelque chose... Si ce n'était que le débat qui pourrait s'engager autour du film, si ce n'était que l'idée qu'on serait finalement capable de voir l'histoire du Québec sans en rougir, eh bien ce serait déjà beaucoup [...]. C'est pour cela que je n'ai jamais voulu faire de film historique. Parce qu'un film historique n'est intéressant que s'il a des prolongements avec aujourd'hui. Il faut que l'on se comporte comme si on était chez le psychiatre qui vous dit : bon, vous avez aujourd'hui un problème, on va donc essayer de savoir ce qui s'est passé dans votre enfance, votre adolescence qui aurait pu causer ce traumatisme. C'est ce que doit se mettre à rechercher un film historique. C'est sa seule utilité<sup>40</sup>.

On retrouve donc dans ce film l'ensemble des caractéristiques principales du corpus filmique québécois (il n'y a pas de références au passé, sinon négatives, les personnages subissent l'histoire et sont victimes, les gens se suicident, la collectivité éclate car ses membres ne s'entraident pas, la politique n'est pas un moyen d'action). Le passé est perçu comme quelque chose qui conditionne non seulement les personnages, mais aussi la population qui va voir ces personnages à l'écran. La boucle interprétative est ainsi bouclée<sup>41</sup>.

Durant la Révolution tranquille, les cinéastes ont affirmé que les Québécois pourraient enfin explorer et développer leur propre imaginaire et leur propre mythologie, loin des « emprunts » français, américains ou religieux. Or, on peut constater qu'il s'agit d'un imaginaire du manque, du vide, du désarroi et de l'échec. *Il était une fois dans l'est* d'André Brassard (1973), sur un scénario de Michel Tremblay, en est une vive illustration. Le titre suggère d'ailleurs l'entrée dans le monde du conte. Examinons les contours de cette

40. « Denis Héroux à la recherche de cadres nouveaux. Entretien », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 4, décembre-janvier 1973, p. 25.

41. « Je souhaite sensibiliser les Québécois aux événements de 1837. Cela leur fournira l'occasion de constater que l'histoire nous conditionne vraiment. » Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Denys Héroux », *Séquences*, n° 71, janvier 1973, p. 10.

mythologie. Nous sommes à Montréal, sur le Plateau-Mont-Royal et dans le milieu de la *Main* (homosexuels). L'action – ou plutôt l'inaction – se déroule en une journée, empruntant ainsi la temporalité classique du cinéma québécois centrée sur le présent, sans perspective ni vers le passé ni vers le futur. Deux actions structurent le film. D'un côté (le Plateau), Germaine Lauzon, une ménagère, remporte un million de timbres-primés et invite ses voisines à venir les coller. Lise espère s'acheter des vêtements neufs et un système de son après s'être fait avorter. De l'autre (la *Main*), Hosanna, un homosexuel, se prépare fébrilement pour une grande soirée travestie au club de nuit Chez Sandra. Hélène, qui vient de quitter son emploi de serveuse, espère réintégrer le milieu de la *Main* dont elle avait été chassée. La duchesse de Langeais, un homosexuel, revient du Mexique après une absence prolongée. « Elle » s'attend à une foule énorme pour l'accueillir à l'aéroport. Nous avons donc, au début du film, une série de personnages animés par des espoirs et des projets: « J'vas l'avoir mon linge neuf! J'vas r'commencer ma vie... en jaune pâle, pis c'te fois-là, j'la manquerai pas! Ouais... pis y a parsonne, parsonne qui va v'nir m'écœurer! J'me laisserai pus jamais écœurer par parsonne! Jamais! »



Les personnages veulent donc s'en sortir, mais sans l'aide de la collectivité: « Fais ta vie, Lise. Fais ta vie, pis laisse pas parsonne d'autre s'en occuper, parce que tu vas te faire fourrer. Aie jamais confiance en parsonne... jamais! » Ils ne veulent pas d'enfants (« Pour moé, oui. Ça toujours [être enceinte] été une maladie ») et les hommes hétérosexuels sont – encore une fois, dans la grande tradition narrative québécoise – soit lâches, soit violents: « Les hommes, là... Veux-tu m'as te dire une affaire Pierrette? Y'en n'a pu un qui va mette la main sus moé. Jamais! Chus même pus capable des toucher... Y m'écœurent. Y'n n'a pus un qui va mettre la main sus moé! J'ai renoncé, Pierrette... j'ai fini par renoncer... comme ma mère... » « Y'a parsonne, pis rien qui va me le faire oublier, c't'homme-là. Ah, y'avait rien d'extraordinaire, y'a même passé inaperçu toute sa vie... Le monde regardait à travers de lui comme si y'avait pas été là... Mais moé j'le voyais... Ma mère, pis ma sœur l'haïssaient pour le tuer... Aie... » La figure du père est également très problématique, la mère étant survalorisée (un trait typique de l'univers de M. Tremblay, mais qui rejoint l'ensemble de l'imaginaire québécois): « Moé, mon père, un bon samedi soir, y'a sacré ma mère dans'machine avec mon frère le plus jeune, pis y'est allé se tuer! Ma mère voulait qu'y meure, hein, ben hostie, est morte avec! »

Les relations entre les membres d'une même génération, ici deux sœurs, sont aussi éclatées : « C'est toujours toé qui r'viens ! Ben r'viens pus, là ! Ça fait dix ans que j'te dis que t'es pus ma sœur, Carmen, vas-tu finir par comprendre ? Reste avec tes guidounes, tes tapettes, ton maudit monde sale ! T'aimes ça, l'enfer, Carmen, ben brûle ! » « Aie, Rose, ma belle p'tite sœur Rose... Veux-tu savoir quessé que j'pense de toé ? Ben j'ai tellement mal au cœur de toé, que j'veux pus jamais te r'voir ! C't'à mon tour de te renier ! C't'à mon tour de renier toute la rue ! Toute la ciboire de rue ! ».

Il s'agit d'un monde où il n'y a pratiquement pas d'horizon de signification commun. Même les répliques entre les personnages ne se répondent pas, ces derniers ne se comprennent pas et déclament des monologues qui s'entrecroisent. Autrement dit, personne, dans cet univers, ne partage la même question herméneutique. Dans la deuxième partie du film, on assiste, en toute logique, à l'accentuation du malheur des personnages et à l'échec de leurs espoirs. Les voisines volent des centaines de timbres et, finalement, tout le mobilier de Germaine Lauzon (même sa perruque, signe identitaire marquant pour elle), et Hosanna est ridiculisé par tout le monde, notamment le propriétaire du club, Sandra. Hélène, une amie d'Hosanna, part en pleurant, et Lise meurt, l'avortement dans une maison sordide de l'Est de Montréal s'étant mal déroulé.

Nous avons donc, avec ce film d'André Brassard, un renversement complet du schéma du conte traditionnel (une communauté rencontre une difficulté qui menace son intégrité et son identité, un individu ou un petit groupe entreprennent une série d'actions jusqu'à la victoire et la libération de l'avenir)<sup>42</sup>. Ici, des individus ont des projets mais finissent dans l'échec et la tragédie.

Les propos suivants d'André Brassard illustrent bien sa représentation en creux de l'identité québécoise, une identité qui se manque à elle-même : « parce qu'on a posé comme donnée de base politique que le Québécois, dans les circonstances dans lesquelles il vit [...] ne peut pas s'épanouir en étant ce qu'il est parce qu'il n'est pas chez lui... bon ! ... et il doit se tourner, il doit devenir quelque chose d'autre pour se donner l'impression d'être quelqu'un... alors il se déguise en toutes sortes de choses<sup>43</sup>. » Chez Michel Tremblay aussi, la pluralité des déguisements du Québécois, ses multiples appartenances et références identitaires témoignent d'une sournoise aliénation : « Alors

42. Vladimir PROPP, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

43. Louis MARCORELLES, « Brassard-Tremblay s'expliquent », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 8, juin-juillet 1974, p. 23.

tout le monde dans le film, tout le monde est un travesti dans un sens plus large qu'un homme qui s'habille en femme. Les Québécois ayant toujours rêvé d'être autre chose, ayant toujours essayé d'avoir l'air de français ou d'américains, ou de canadiens anglais, au lieu d'être eux-mêmes<sup>44</sup>...»

Il faut, dans cette entreprise de restitution des Québécois à eux-mêmes, aller à l'encontre de l'interprétation qu'ils se font d'eux-mêmes, puisqu'ils ne perçoivent pas les véritables données qui jouent contre eux :

Les gens nous disent : « mais non, c'est pas vrai, on n'est pas si laids que ça », « mais non, la réalité dont vous parlez n'est pas si déprimante, pas si désespérée que ça ». Je le veux bien, moi, personnellement, je suis très heureux. Mais ce qui arrive, c'est qu'on essaie, on a l'impression, ou on pense, on souhaite avoir une action un petit peu politique ou sociale. On a l'impression que le monde tel qu'il est chez nous n'est pas idéal... on a l'impression qu'il devrait peut-être changer ; et ce qu'on fait, nous autres, c'est de montrer que ça ne va pas très bien ; alors quand tu veux montrer que ça ne va pas très bien ; tu peux pas t'embarrasser des nuances et des cas exceptionnels où ça va bien<sup>45</sup>.

Nous détenons selon nous, avec cet extrait d'entretien avec André Brassard, une des clés permettant de comprendre l'abîme qui a longtemps séparé les cinéastes de la population québécoise. On postule, d'une part, que le peuple n'a pas de capacité propre d'interprétation de lui-même et, d'autre part, que ses différents aspects identitaires sont des masques, des voiles qui cachent sa véritable nature, son essence, et non une appropriation positive d'une multiplicité d'ancrages identitaires résultant de la situation à la fois géographique et historique du Québécois en Amérique du Nord.

Nous trouvons un autre éclatement communautaire chez Gilles Carle avec *La vraie nature de Bernadette* (1972) qui, contrairement aux films précédents, est nettement plus positif et s'inscrit dans un récit différent, pluriel de l'identité québécoise. Bernadette Brown quitte Montréal, son mari anglophone et son milieu bourgeois pour la campagne où elle devient Bernadette Bonheur, s'habille en bleu (en référence au drapeau québécois) et rêve d'indépendance. Elle vit dans une utopie tandis que Thomas Carrufel, le fermier réaliste, se bat quotidiennement contre les supermarchés, la police et les politiciens qui veulent fermer le village. Comme la petite communauté que

---

44. *Ibid.*

45. *Ibid.*

Bernadette a rassemblée autour d'elle se dissout progressivement – la ville n'est pas le seul lieu de déperdition identitaire –, elle n'a pas le choix d'utiliser la violence, et d'aller ainsi contre ses principes.

Ici aussi, la politique est tournée en dérision : à un conseiller du gouvernement et un agronome envoyés au village pour tenter de le convaincre de ne pas former un syndicat local et de fermer un poulailler, Thomas leur répond : « Vous parlez comme un policier. » Thomas organise une réunion pour trouver des moyens d'action efficaces contre la politique du gouvernement (et notamment, la politique de zonage agricole) : « Les décisions viennent toujours d'en haut. Du gouvernement, de la fédération, du monopole des supermarchés, même de la police. » Il se fait d'ailleurs interpellé par la police, en pleine réunion, avant même d'avoir commencé à discuter des moyens à entreprendre.

Ce film illustre bien, cependant, le récit de l'identité différent que propose G. Carle. La multiplicité des appartenances identitaires est posée d'emblée comme une caractéristique inhérente à Bernadette et aux personnages du film. G. Carle définit d'ailleurs son film comme un « western religieux », pour montrer le mélange de références (dans ce cas américaines et catholiques) ne s'excluant pas mutuellement, mais s'imbriquant dans une construction propre à l'individu. Le passé religieux est notamment considéré comme une composante dont les Québécois doivent tenir compte dans leurs questionnements identitaires :

J'ai d'ailleurs toujours été étonné de constater que nos cinéastes ne se préoccupent pas davantage de notre passé religieux ; ils font souvent des films comme si nous laissions derrière trois siècles d'athéisme. Et pourtant, comment dissocier notre culture de la religion ? La croix du chemin, le Sacré-cœur, l'Enfant Jésus, ce n'est pas si loin. Faut-il en avoir honte ? Nous avons une culture qui, en 1960, a basculé – nous avons d'ailleurs tous un peu travaillé pour hâter ce « basculement » – mais cette culture était totale. Elle impliquait tous les actes de notre vie : une manière d'aimer ses parents, de se fréquenter entre garçons et filles, d'aller à l'école, au restaurant... une façon de jouer, de pleurer nos morts, de mettre nos moutons noirs en prison, etc. Si le cinéma oublie cela, il commet une erreur historique<sup>46</sup>.

La multiplicité, l'hétérogénéité, l'ambivalence sont ainsi au cœur de l'identité québécoise : « Je pouvais m'identifier du même coup à Pie XII et à John Wayne, ne sachant pas encore que j'obéissais

46. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 103, janvier 1981, p. 6.

à la logique profonde de notre sous-culture. [...] Mais on pourrait aussi se demander ce qu'est la "vraie" nature de Thomas, la "vraie" nature de Roch. C'est qu'au fond elle n'existe pas, cette "vraie" nature, et tout ce que l'on peut saisir c'est le "cheminement vers"; c'est le mouvement, la dynamique plutôt que la fixité. [...] On parle toujours du juste milieu, mais le juste milieu n'existe pas, c'est une tension entre les choses. Et c'est au milieu de cette tension que j'aime me situer. C'est peut-être pourquoi il y a tant d'énergie chez Bernadette. [...] Mais l'idée même du film, peut-être que seul un Québécois pourrait la trouver : être autant au centre d'une réalité aussi diverse. Il faut supprimer cette espèce d'aliénation qui fait qu'on a toujours le regard des autres sur nous-mêmes. [...] Ainsi, elle possède tous les éléments les plus traditionnels du mythe de la mère de famille québécoise, mais en même temps elle absorbe le contraire qui est le hippisme, l'amour libre, les valeurs étrangères<sup>47</sup>. » Nous trouvons là une conception de l'identité qui rejoint, sur bien des points, celle développée par Paul Ricœur et les autres auteurs abordés dans le premier chapitre, à savoir une identité considérée comme une construction qui évolue et adapte ses stratégies suivant les situations et les rencontres avec l'Autre. Une identité intrinsèquement positive dans son ambivalence même, sans fondement ni essence.

## L'OUBLI DU PASSÉ ET LA FIN DES UTOPIES

Certains films tentent cependant de sortir de cet enfermement dans un présent sans fenêtres temporelles. C'est le cas de *Tranquille-ment, pas vite* de Guy L. Côté (1972) et de *Chez nous c'est chez nous* de Marcel Carrière (1972). S'interrogeant sur le passé, ces deux films en arrivent à conclure à la fin des grandes utopies.

L'œuvre de Guy L. Côté est un film-document réalisé en collaboration avec une communauté chrétienne de base, dans la paroisse de Sainte-Cunégonde. La première partie, intitulée « Que s'est-il donc passé ? Fragments d'une Église en évolution », résume leur préoccupation principale. L'immense église, vide, ne sert plus qu'au bingo du soir, très populaire. La décision est alors prise de démolir l'église, car les frais d'entretien sont trop élevés. Symboliquement, on voit le pic de la grue détruire le clocher de l'église, et témoigner ainsi de la fin d'une époque et d'une utopie. Aucun inventaire n'est effectué des richesses patrimoniales de l'église : le chef de l'entreprise de

47. Gilles CARLE, « Un western religieux ? », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1972, p. 17 et 20.



démolition prend les statues pour les revendre («Business, business, money»), et les travailleurs parodient la communion et sacrent en démolissant l'autel, une pièce rare amenée d'Italie. On ne sait pas trop quoi faire de l'orgue Cazavan de 1915, qui sera probablement détruit.

Un montage parallèle permet d'illustrer la rapidité des changements survenus; on assiste au Congrès eucharistique de 1961, à Québec, avec une foule nombreuse. Une femme se questionne: «Qu'est-ce qui est arrivé exactement? Je le sais pas.» S'il n'apporte pas de réponse, ce film a au moins le mérite de poser des questions, de vouloir susciter une discussion sur l'inventaire du passé. Les personnes interrogées savent que l'époque a changé, qu'elles-mêmes ont des valeurs totalement différentes de celles de leurs prédécesseurs. Mais cela justifie-t-il de bafouer leur mémoire et de ne pas respecter les croyances qu'ils avaient en leur temps? se demandent-ils. Une femme trouve chez un antiquaire un reliquaire dont on n'avait pas enlevé la relique: «C'était la foi de tout un peuple, la foi de nos ancêtres [...] qui était comme bafouée [...] c'était comme si c'était le néant, ça n'existait pas, ce n'était plus reconnu.» Le film fait également la démonstration de l'incapacité de l'Église à s'adapter aux changements entraînés par la Révolution tranquille. L'institution tarde toujours à avouer que le territoire paroissial n'est plus opérant ni pertinent, au Québec, et qu'il faut plutôt, selon un jeune prêtre, se diriger vers les micro-communautés et les petits groupes.

Ce film, première véritable réflexion filmique sur la religion (dans l'après-Révolution tranquille) – sans la dénigrer ni la tourner en ridicule –, illustre donc, de façon criante, cette véritable *tabula rasa* qui marqua les années 1960 et le début des années 1970. Aucune réflexion sur le passé n'a été effectuée, autrement dit aucun travail de deuil; la collectivité a dû s'orienter résolument vers l'avenir qui, en fait, ressemblait davantage (dans les films) à un présent sans ouvertures. Or, pour accueillir la nouveauté (l'avenir), il faut, selon P. Ricœur, oublier, c'est-à-dire effectuer un véritable travail de deuil, dans une réflexion collective sur les questions que les prédécesseurs se sont posées.

Côté précise ainsi ses intentions:

Je décelais, à ce moment-là, autour de moi et en moi, une certaine confusion. Le Québec sortait d'une période stimulante, celle du réveil après Duplessis. Nous étions passés par une période de libération, de construction. Nous n'avions peut-être pas encore fait face au défi plus exigeant de fixer des projets collectifs valables qui soient politiquement, culturellement, économiquement, religieusement enrichissants et revitalisants. Nous faisions penser à

des adolescents sortant du collège classique et courant partout en criant : nous sommes libres, nous sommes libres... Au bout d'une semaine, il faut bien penser à faire autre chose que crier et à bâtir sur du solide<sup>48</sup>.

Le second film, *Chez nous c'est chez nous*, constate lui aussi la fin d'une utopie, celle du retour à la terre et de la colonisation des années 1930. Il souligne que le passé est tout simplement «jeté à la poubelle», sans aucun questionnement collectif. Ce documentaire présente la fermeture, en 1971, du village de Saint-Octave-de-l'Avenir, près de Rimouski (le nom témoigne de l'utopie du moment). L'abbé Maurice Proulx avait d'ailleurs filmé la fondation de ce village en 1932. Le film de Marcel Carrière décrit l'amertume et le désarroi d'individus à qui on (c'est-à-dire le clergé et le gouvernement) avait dit que c'était essentiel de s'établir à cet endroit, tant pour leur avenir économique personnel que pour l'avenir du peuple canadien-français et la fidélité aux ancêtres. Un homme déclare : «J'aurais juré qu'y nous disaient la vérité dans ce temps-là. Y étaient à côté de leurs cochons pareils. On s'est mis la corde au cou. Parce que, vois-tu, on n'a pas vécu.» Une femme se demande pourquoi, en Suède, ils ont des villages de six cents ans comme Saint-Octave, qui prospèrent, mais qu'au Québec le gouvernement décide de tout fermer, sans consulter les habitants : «C'est que là-bas on a un peuple conscient, ici nous avons un peuple inconscient.» «On n'est pas capable de se révolter, ça c'est pas en nous autres.»

Le gouvernement (Bureau d'aménagement de l'Est du Québec, Office d'aménagement de l'Est du Québec, etc.) les reloge dans des HLM à Cap-Chat ou à Rimouski. Ils s'organisent en comité de citoyens, mais n'ont pas assez de connaissances juridiques (pas de notaire ni d'avocat). Le sentiment d'impuissance et de malveillance du gouvernement québécois domine : «Ils savaient presque, quand ça a ouvert, que ça allait fermer.» La jeune génération, comme dans plusieurs autres films québécois, déclare qu'elle aurait aimé demeurer dans la région. Jocelyn, vingt-deux ans, affirme, avant de partir pour la grande ville : «Chez nous, c'est chez nous.»

Ce film illustre bien cette absence criante de travail collectif de deuil du passé. Renoncer à des utopies qu'on croyait nécessaires exige un véritable travail de perlaboration, d'inventaire, de questionnement, dans un débat ouvert. Cela permet, par un examen minutieux des questions que se posaient les prédécesseurs, de trouver pour son propre compte des questions originales, permettant de

48. Léo BONNEVILLE, «Entretien avec Guy L. Côté», *Séquences*, n° 77, juillet 1974, p. 8.

construire de nouvelles utopies qui s'appuient sur un passé reconnu. Ce travail, que Jocelyn lui-même appelait de ses vœux à la fin du film, aurait donné l'impression au jeune homme de repartir avec quelque chose vers Québec, plutôt que d'amener avec lui un énorme vide et un sentiment d'échec collectif.

Un autre film tourné sensiblement au même moment, *Les smattes* (1972) de Jean-Claude Labrecque, porte également sur la fermeture de ces villages<sup>49</sup>. Une volonté similaire de s'effacer devant la réalité, d'en être le porteur, anime le réalisateur : « Je me définis comme un cinéaste témoin. Que ce soit devant un événement ou devant un homme, j'essaie le plus possible de m'adapter et de m'effacer devant cet événement ou cet homme pour qu'il puisse ressortir complet et parler par lui-même avec ses hauts, ses bas, ses vrais et ses faux<sup>50</sup>. »

C'est également à un travail d'écoute active du passé que nous convie le jeune cinéaste-critique Jean Chabot : « Il ne faut pas, quand on veut retrouver les ancêtres ou leur souffle ou leur continuité ou, emballé par les chants indiens ou acadiens ou canadiens, remonter le cours du temps pour ramasser les moindres miettes de ce qu'ils furent et les resservir mais bien s'asseoir au bord du fleuve et les laisser parler librement à travers nous, notre inconscient (collectif) dans notre chant quotidien improvisé<sup>51</sup>. »

## LA RECHERCHE DU SENS ET DE L'ESSENCE DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE

Nous allons maintenant confronter deux films qui nous semblent bien illustrer les pôles opposés de la relation à l'essence identitaire québécoise. Le film de Pierre Perrault *Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!* (1970) représente la quête de cette essence, l'identité québécoise étant appréhendée comme un vide à remplir, comme une question devant absolument ne pas être laissée sans réponse. Le sujet québécois y est considéré comme un enfant qui n'a pas encore atteint la maturité. À l'inverse, le film de Claude

49. Un village de Gaspésie va fermer sur décision gouvernementale. Un jeune refuse de partir et, en s'entraînant au tir sur de vieilles bouteilles, blesse accidentellement un fonctionnaire du plan d'aménagement. Il s'enfuit avec son ami.

50. Jean-Claude LABRECQUE, *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 9, mai-juin 1972, p. 22.

51. Jean CHABOT, « Ti-peupe : majoritaire et de bonne humeur », *Cinéma Québec*, août-septembre 1971, vol. 1, n° 3, p. 15.

Jutra *Mon oncle Antoine* (1971) constitue une véritable démonstration de l'absence de fondement à l'identité québécoise. Il présente le sujet québécois devenant adulte.

Pierre Perrault reprend, avec *Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!*, sa quête d'une identité primordiale québécoise. Le titre est très révélateur : le Québec qu'il observe n'a littéralement pas de sens, c'est-à-dire qu'il n'a pas «un» sens (en tant que contenu identitaire) et qu'il ne va pas dans «une» direction tracée depuis les fondements originels (l'indépendance). En somme, P. Perrault fait le constat – négatif, chez lui – de l'hétérogénéité intrinsèque de la collectivité québécoise, à la fois québécoise, canadienne, nord-américaine, britannique et française, à la fois nationaliste et fédéraliste, à la fois sociale-démocrate et capitaliste, etc. En conséquence, il incite ses concitoyens à se «réveiller» de leur torpeur et de leur fausse conscience aliénante.

L'intention du cinéaste est de rechercher l'«album» et l'appartenance au pays : «Nous avons cherché dans ce film à découvrir comment l'homme québécois imagine son identité. La réponse n'est pas dans le film mais dans la salle<sup>52</sup>.» La métaphore de l'album, comme celle de l'île, évoque des liens familiaux, étroits, «tricotés serrés» entre les individus du collectif. Ce que les gens vivent, dans leurs relations sociales rapprochées (les amis, la famille), doit, selon P. Perrault, être appliqué au collectif plus large (la nation, le pays, le Québec). Autrement, c'est la disparition inévitable. Cet argumentaire explique le montage des parties du film, qui passe de «L'appartenance à l'album» (la question est posée) au «Refus de l'album» (réponse négative à ne pas appliquer, l'individu est égaré), puis au «Retour à l'album» (réponse positive, l'individu est revenu dans le droit chemin). P. Perrault veut donc, absolument, apporter une réponse au questionnement identitaire québécois. Autrement dit, il agit très exactement comme les fédéralistes (P.E. Trudeau) qui veulent eux aussi apporter absolument une réponse au questionnement et diriger le peuple ignorant et immature vers l'idéal canadien. La question, chez P. Perrault comme chez la majeure partie des cinéastes et des élites intellectuelles tant souverainistes que fédéralistes, est d'emblée, et même viscéralement, vécue comme problématique. Nous sommes ainsi à l'extrême opposé de l'appréhension de l'identité comme question ouverte, dans l'herméneutique de Paul Ricœur. Notons que la mémoire est également convoquée dans l'établissement

52. Pierre PERRAULT, «Se donner des outils de réflexion», *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 1, mai 1971, p. 21.

de la preuve des fondements de cette réponse («ça fait cent ans qu'on se fait dire des menteries»). La réponse à la question est ainsi appréhendée comme le choix d'une seule et même option («ou... ou») et non de plusieurs possibles («et... et»). P. Perrault l'affirme lui-même : «Doit-on renier le village pour retrouver le pays? That is the question!» Autrement dit, les différentes appartenances et filiations identitaires sont conçues comme exclusives. On ne peut pas, selon le cinéaste, être à la fois attaché à son village natal, pour la souveraineté du Québec, et consommer, par exemple, des produits culturels américains.

Le peuple est ainsi conçu comme un enfant qu'il faut diriger dans la bonne voie. Didier Dufour, que la caméra suit tout le long du film, affirme ainsi qu'il faut d'abord évaluer le «degré de maturation du peuple avant d'entreprendre un processus d'indépendance». Les Québécois sont, malgré eux, «coincés» dans un moule identitaire qui ne correspond pas à leur fondement : «Tel que t'es dompté, tel que tu le restes.» «Des hommes d'ici sont pris au piège de l'assimilation.» La caméra montre d'ailleurs un joueur de bombarde pendant qu'un commentaire en voix off s'exprime à sa place et dit qu'il ne peut faire que cette activité pour crier sa colère et que, si on lui donnait un cadre adéquat, il construirait le pays. Le cinéma de la parole est donc plutôt un cinéma de la parole du cinéaste-interprète de la réalité.

Dans cette volonté de mettre au jour le véritable fondement de l'identité québécoise [P. Perrault écrit ceci à l'écran, qui témoigne de sa volonté d'orienter la lecture du film et d'exprimer sa vision du réel : «Pour que le village devienne pays il faut dénoncer le pittoresque et retrouver *le fond des choses*» (c'est lui qui souligne)], le cinéaste qualifie toutes les marques identitaires ne correspondant pas à l'essence québécoise (qui n'est jamais, soit dit en passant, définie) de masques aliénant la véritable personnalité «distincte» des Québécois. Il faut absolument se nommer définitivement, sinon les Québécois vivront toujours «en-deçà» d'eux-mêmes : «On n'a pas peut-être le nom pour se définir, on cherche un nom.» ainsi «La conclusion, c'est qu'y faut gagner ou perdre.»

Ce film ainsi que *L'Acadie, l'Acadie???* de Pierre Perrault et Michel Brault (1971) montrent donc des individus qui cherchent un lien entre leur environnement immédiat (leur coin de pays et leurs pratiques quotidiennes) et une entité plus vaste (la nation et sa représentation). Ils soulignent surtout l'écart entre le quotidien hétérogène de ces gens et l'utopie du pays vécu dans son essence.

Les propos suivants de Perrault, qui lient mémoire collective et essence identitaire, nous aident à mieux comprendre son refus déterminé de la fiction :

[...] la mémoire humaine, c'est la chose la plus fragile au monde. Et parce qu'elle est fragile, elle est facilement influençable par les schèmes de la fiction. Ces schèmes de la fiction étant des structures logiques et mentales, ils s'impriment dans l'intellect et le commandent. Ce sont des schèmes pré-établis en quelque sorte alors que la vie n'obéit absolument pas à ces règles-là<sup>53</sup>.

Son intérêt pour le réel est ainsi lié à une identité québécoise conçue comme étant « en creux », vide, attendant d'être révélée : « Ce qui m'intéresse, moi, c'est le réel, surtout quand, culturellement, on appartient à une société non exprimée<sup>54</sup>. » Pour P. Perrault, l'individu a besoin de se trouver une caractéristique identitaire précise et non ambiguë pour se réaliser. Fernand Dumont voit d'ailleurs dans cet éclairage des conditions manquées de l'identité la fonction politique du cinéaste en société :

Il faudrait tout d'abord rappeler que le rôle d'un cinéaste, comme Perrault, est de rappeler ce qu'il peut y avoir de tragique dans le sort d'un pays, au sens où on l'entendait tantôt, et en le projetant sur la nation. Autrement dit, de rappeler quels sont les enjeux les plus concrets qui sont en cause. S'il y a une fonction politique du cinéaste, ce me paraît être celle-là<sup>55</sup>.

Pour cet intellectuel majeur de la société québécoise contemporaine, « le grand film prend la succession de la tragédie antique<sup>56</sup> ».

Examinons maintenant le film de Claude Jutra *Mon oncle Antoine*. Le cinéaste montre que, à travers l'évolution de Benoît (un autre orphelin), la société québécoise peut se libérer de son passé (la religion, le patron anglophone et l'autorité parentale sont « déboulonnés » de leur socle), mais aussi que sans le support d'une tradition, elle est susceptible de disparaître : en effet, Benoît voit un garçon de son âge (une sorte de double) mort à la fin du film. Ne s'identifiant nullement aux modèles identitaires qui lui sont proposés, Benoît doit se composer une identité au sein d'un espace vidé d'intersubjectivité. Il découvre la sexualité, l'adultère de sa tante et surtout la mort. C'est


53. Jacques CAMERLAIN, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, n° 64, février 1971, p. 5.

54. *Ibid.*

55. Michel BRÛLÉ, Fernand DUMONT et Pierre PERRAULT, « De la notion de pays à la représentation de la nation », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 1, mai 1971, p. 24.

56. *Ibid.*

lui qui, à la fin du film, écoute son oncle redevenu un enfant qui pleure : « Veux-tu ben me dire ce que je fais icitte moi Benoît ? Je suis pas heureux moi. Je suis pas faite pour la campagne, j'étouffe là-dedans. Moi je voulais acheter un hôtel aux États, ta tante a pas voulu, a veut jamais rien. J'ai peur des morts, ça fait trente ans que j'ai peur des morts. Je travaille pour tout le monde pis ta tante a m'a jamais donné d'enfants. Chus t'obligé de m'occuper des enfants des autres moi. J'élève Carmen pis toé, je fais mon possible pour toé, non ? » Benoît lui crie : « Ivrogne ! » et l'installe derrière le traîneau-corbillard, à la place du mort. Il a fait l'inventaire des référents identitaires, il est devenu un adulte qui va se forger une identité par lui-même, une identité à construire qui n'est donc pas une essence ni un fondement à découvrir.



Ce film marque un moment important dans le cinéma québécois, à savoir la prise de conscience – qui avait été suggérée par Gilles Carle – que l'identité québécoise n'a pas de fondement (au sens d'essence). Benoît va se créer par lui-même, par les éléments et les appartenances qu'il ira puiser où il voudra. Ni la société ni la religion ni sa famille d'adoption ne lui donneront ces éléments identitaires. *Le règne du jour* (1966) de Pierre Perrault et plus tard *Le vieux pays où Rimbaud est mort* (1977) de Jean Pierre Lefebvre font la démonstration que l'essence québécoise ne se trouve pas en France. Les deux cinéastes s'acharnent toutefois à trouver une essence qui se situerait au Québec. Avec *Mon oncle Antoine*, une étape supérieure est franchie : il n'y a pas d'essence au Québec non plus. L'identité québécoise est un questionnement qui, positivement, doit être considéré comme tel, c'est-à-dire comme quelque chose qui peut appeler des réponses variées et des traits identitaires variés, qui peut aussi évoluer, se modifier selon les contacts et les échanges avec les Autres. Le Québec, déclare C. Jutra, n'est plus un enfant, et ce qui apparaît comme de l'indécision, de l'hésitation à choisir, ce qui semble être un manque est, au contraire, le signe d'une maturité et d'une sagesse certaines. Après *Mon oncle Antoine*, certains cinéastes s'attacheront à crier la nostalgie d'une communauté réconciliée avec elle-même, dans un « nous » homogène, d'autres exploreront cette béance identitaire et tenteront d'en faire un élément positif, que d'autres encore, qu'on ne verra prendre véritablement leur essor que durant les années 1980 et 1990, ne feront ni l'un ni l'autre, pour s'abîmer dans un vide absolu.

Un autre film réalisé à la même époque montre aussi le passage de l'enfance à l'âge adulte et fait le constat de l'absence de fondements identitaires. Il s'agit du premier film de Francis Mankiewicz,

*Le temps d'une chasse* (1972), véritable initiation au monde adulte et à la mort (comme dans *Mon oncle Antoine*). Trois hommes partent à la chasse avec le garçon de l'un d'entre eux, le jeune Michel qui ne s'identifie pas aux modèles masculins et sociaux qui lui sont proposés. Il fait d'ailleurs semblant de tirer sur les trois hommes, en visant surtout son père (mort symbolique du père). Willie, saoul et croyant avoir vu un orignal, tue le père de Michel accidentellement. Cela témoigne de l'incapacité de s'assumer, de difficultés majeures à se « repérer » dans la réalité et à ajuster « ce qui est perçu » et « ce qui est entrepris » comme action. Ce film est donc une vaste réflexion sur l'identité, comme le confirme Mankiewicz : « Entre eux, ils ont de la difficulté à être eux-mêmes. Chacun a un effet sur l'autre et projette une image de lui-même ne correspondant pas à sa réalité. Ils ont de la difficulté à accepter ce qu'ils sont. [...] Chacun évite sa réalité. Tous trois empruntent les images auxquelles la société les soumet<sup>57</sup>. » Surtout, ce film montre que Michel devra désormais se constituer une identité par lui-même, en allant s'alimenter aux références qu'il souhaite explorer.

Enfin, le film de Jean Pierre Lefebvre *Les dernières fiançailles* (1973) présente une réconciliation exemplaire avec le passé ainsi qu'un véritable travail de deuil commun. Il s'agit du portrait de deux « vieux », comme ils se qualifient eux-mêmes, Rose et Armand, qui habitent à la campagne. Le temps est dilaté, extrêmement ralenti, scandé jour après jour par les tic-tac des nombreuses horloges dont Armand fait la collection. À l'opposé d'une temporalité vide, exclusivement centrée sur le présent, il y a ici un temps commun « plein », ponctué par les souvenirs – qui ne versent jamais dans la nostalgie ni la mélancolie – et de petits projets d'avenir réalistes (semmer les graines au printemps, pour les légumes d'été). Ces personnages sont heureux et appréhendent la mort avec philosophie. Ce film montre donc des gens simples, heureux, qui amorcent des actions positives tout en faisant une gestion harmonieuse des références temporelles. Surtout, avoir assumé le passé permet non seulement de mieux envisager l'avenir, mais également de ne pas s'accrocher à une représentation nostalgique d'une identité non accomplie dans son essence. Jean Pierre Lefebvre avoue lui-même avoir réalisé ce film dans un esprit de réconciliation entre les générations. Ainsi, malgré sa recherche de l'essence québécoise, J.P. Lefebvre n'en demeure

---

57. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Francis Mankiewicz », *Séquences*, n° 70, octobre 1972, p. 8.



pas moins un des cinéastes les plus respectueux – au sens herméneutique d'écoute de l'autre et de ses questionnements – des individus porteurs de valeurs et de réponses différentes des siennes :

On m'a accusé dans *Les dernières fiançailles* de revenir à des valeurs catholiques et de renier la politique. Ça veut dire quoi revenir à des valeurs catholiques ? Je parle de personnages de 70 ans. Je me place dans leur peau et j'essaie d'être honnête avec eux. À 32 ans leur pensée était sûrement très catholique, très duplessiste, etc. Pour moi, *Les dernières fiançailles*, c'est parler d'un monde qui n'est pas le mien, mais celui de mes parents et de mes grands-parents. Et je ne vois pas comment je pourrais leur imposer des normes intellectuelles, poétiques qu'ils ne connaissaient même pas à l'époque<sup>58</sup>.

Il y a d'ailleurs une différence marquante entre le Jean Pierre Lefebvre voulant faire table rase du passé – notamment religieux – durant les années 1950-1960, et le Jean Pierre Lefebvre s'astreignant, au contraire, à un inventaire sérieux de ce même passé, durant les années 1970.

## CONCLUSION

Nous avons, dans ce chapitre, fait un pas supplémentaire dans la compréhension des représentations de l'identité et du politique dans le cinéma québécois. La période étudiée (1968-1974) est particulièrement intéressante, car elle nous a permis de tester nos hypothèses de recherche sur un corpus extrêmement hétérogène du point de vue de la forme narrative (documentaire, fiction, mixte) et du contenu filmique (films « politiques » et contestataires, films « populaires », etc.). La forte présence de films à contenu explicitement politique était l'occasion rêvée d'examiner la pertinence et la prégnance de certains éléments relevés dans les chapitres précédents.

Il nous apparaît d'abord que, ni dans les documentaires ni dans les films de fiction, la politique n'est un instrument légitimé de transformation de l'environnement social. C'est plutôt l'individualisme qui domine. Même dans les films de contestation, on peut relever une impuissance à entreprendre une action. Les films proposent de changer les structures, mais ne disent pas d'où viennent les problèmes ni comment procéder au changement. Les cinéastes n'établissent pas de hiérarchies entre les problèmes, les priorités et les solutions. Les films provoquent, par le fait même, un sentiment

58. Janick BEAULIEU, « Entretien avec Jean Pierre Lefebvre », *Séquences*, n° 76, avril 1974, p. 8.

d'écrasement, d'impuissance et de résignation. Sur ce plan, une même ligne narrative parcourt le corpus examiné, du *Mépris n'aura qu'un temps* à *On est loin du soleil*. Nous constatons ensuite que la structure de l'imaginaire filmique québécois correspond bien à celle présentée dans le chapitre précédent, c'est-à-dire qu'elle repose sur une conception de l'identité ou bien comme une essence ou bien comme une construction plurielle. Un nouveau récit, que l'on a vu à l'œuvre dans *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra, côtoie toujours un récit dominant, parti à la recherche d'une image stabilisée, «avec un sens», de l'identitaire québécois. Ce récit hégémonique postule que la fonction suprême du cinéma québécois est de révéler les traumatismes de la collectivité, ses échecs, afin d'en arriver à la découverte de sa véritable nature :

Le cinéma peut être pour le Québec un levier d'émancipation, un moyen de nous découvrir au-delà et en-deçà de ce que l'on a fait de nous, une identité collective spécifique ; ou il peut devenir un voile, un éteignoir, un moyen subtil d'étouffement en douceur et en couleur par l'habitude qu'on aura prise de vivre les rêves et les mythes des autres cultures, qui ne sont pas ce mode d'appropriation de l'homme et du monde que nos cœurs et nos esprits désirent, attendent, recherchent<sup>59</sup>.

De plus, la relation au passé s'est révélée être un élément fondamental du rapport à l'identité. À l'absence du père s'ajoute même la démission morale de l'homme québécois. La question identitaire apparaît bien être au cœur de l'imaginaire filmique de la période examinée.

Au-delà de ces manifestations du politique et de l'identité, deux clivages structurants sur le plan des formes narratives et du rapport au réel se sont pleinement installés. Notons d'abord que tous les cinéastes, quels qu'ils soient, entendent révéler un aspect de la réalité quotidienne. Nous avons là le soubassement fondamental du cinéma québécois, cette nécessité d'exprimer une société dont on dit qu'elle a trop longtemps été tenue au silence par des porte-parole autoritaires. Toutefois, certains cinéastes s'en tiendront à un respect, le plus strict possible, de cette réalité, alors que d'autres lui ajouteront les ressources de l'imaginaire. Une tension réel/imaginaire apparaît ainsi.

Pour les premiers, la dramatisation est une «facilité» et une atteinte au respect des faits bruts. Le cinéma se nie lui-même en quelque sorte et supprime le récit : «Ce que je voulais montrer,

59. Robert BOISSONNAULT, «Les cinéastes québécois et le National Film Board», *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 2, octobre 1972, p. 16.

c'était le monde ordinaire, c'était des gars qui partent de rien et qui n'arrivent à rien<sup>60</sup>. » C'est un cinéma qui se veut le plus transparent possible avec la réalité filmée. Il s'agit, selon le cinéaste Arthur Lamothe, de faire « rendre gorge au réel<sup>61</sup> ». Le cinéaste Roger Frappier manifeste également sa volonté de « regarder les hommes vivre dans l'instant réel de leur existence<sup>62</sup> ». « Je suis donc content d'avoir pu faire, à partir d'une approche documentaire, un film qui se rapproche du film de fiction par sa dramaturgie. Et j'espère que, lorsque je ferai mon premier film de fiction, j'arriverai à faire en sorte qu'il ait l'air d'un documentaire<sup>63</sup>. » « Pourquoi faut-il donc avoir trois cents pages écrites à l'avance alors que l'une des dimensions du cinéma est de capter le réel, de capter le quotidien, puis d'être capable d'en rendre compte?<sup>64</sup> » Les cinéastes transposent également, dans la fiction, l'enseignement appris en faisant des films d'observation directe. Une question se pose toutefois : le monde ordinaire a-t-il vraiment envie de voir le monde ordinaire à l'écran ? Et d'abord, ce monde est-il si ordinaire que cela ? Reste-t-il constamment le « nez collé à la vitrine du réel » ou bien ne lui arrive-t-il pas de rêver et d'imaginer ? La difficulté notoire qu'ont les cinéastes à « terminer » de façon adéquate leur récit filmique nous apparaît venir de cet accent qu'ils mettent non pas sur une histoire une et complète (P. Ricœur), mais sur des tranches de vie s'autosuffisant.

Pour les seconds, il s'agit de déployer un imaginaire inscrit dans la réalité québécoise. Le cinéaste Jacques Godbout déclare : « Mais je mythifie aussi, c'est-à-dire que je cherche à donner aux Québécois la preuve qu'ils ont un imaginaire qui peut offrir un sens à leur vie et à leur aventure ici. [...] C'est un travail de reconnaissance. [...] J'ai l'impression que nous avons droit à nos propres projections imaginaires<sup>65</sup>. » Fernand Dansereau déclare pour sa part :

Le conte, la fable, l'imaginaire, l'onirique pour tout dire, sont le langage du peuple, bien plus que le discours. Il faut pouvoir *s'imaginer* pour se connaître. Il faut pouvoir *s'imaginer autre*

60. Marc DAIGLE, « Saisir la totalité de la réalité », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 3, août-septembre 1971, p. 12.

61. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Arthur Lamothe », *Séquences*, n° 83, janvier 1976, p. 4.

62. Jean-Pierre TADROS, « Entretien avec Roger Frappier sur l'infonie inachevée "Un film portrait" », *Cinéma Québec*, vol. 3 n° 2, octobre 1973, p. 20.

63. *Ibid.*, p. 23.

64. *Ibid.*, p. 24.

65. Richard GAY, « Comment les gangsters québécois sont aussi victimes de l'impérialisme américain », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 1, décembre 1974, p. 36.

pour se libérer. Je crains le cinéma qui se veut politique. Il vire à la théorie, et trop souvent à l'ennui. La vraie politique sourd du ventre. Elle s'impose comme une évidence, dans la révélation autant du vécu que des rêves qui nous habitent<sup>66</sup>.

Gilles Carle est un de ceux qui ont le plus travaillé dans cette voie :

Je pars avec l'idée que le film est une fiction. Pour moi, ce qui est fictif ou non fictif n'a aucune espèce d'importance parce que la fiction est aussi réelle que la réalité. [...] Pourquoi ? Parce que le réel est une chose beaucoup plus large qu'on ne tend à l'imaginer et il existe une sorte de grenier des idées où chaque réalisateur, s'il perçoit un peu les choses, va en chercher une. Cette idée amène de la contestation. Le cinéma direct ou le cinéma qu'on appelle réel ou cinéma-vérité, au fond, n'est pas plus vrai qu'un autre. [...] je ne vais pas essayer de recréer le réel mais recréer l'idée du réel. Voilà pourquoi c'est une fable et elle n'est pas réaliste. Mais la fable est un moment important de notre réalité générale. [...] Si on ne m'accorde pas qu'une fable, un poème, ou un roman subjectif puissent être un outil aussi important pour capter la réalité que le cinéma direct en 16 mm, on rejette nécessairement mon film. Je pense qu'on n'a pas assez réfléchi sur ce que veut dire un cinéma familial, un cinéma de haute définition et sur ce que veut dire un cinéma direct. Quand on emploie le cinéma direct, on emploie non seulement un outil mais une certaine manière de penser la réalité qui est autant sujette à caution que la mienne<sup>67</sup>.

Le cinéma est toujours conçu comme une analyse de la société, en cela, Carle ne diffère pas des autres cinéastes québécois. Cependant, son analyse est totalement intégrée à la réalité donnée, ce qui permet aux gens qui ne sont pas dotés d'un outil intellectuel d'effectuer tout de même une interprétation de leur condition et des données présentées. G. Carle s'oppose ainsi à

une certaine perception du réalisme qui veut que, quand on a tourné une famille dans une cuisine, dans sa réalité la plus quotidienne, on pense qu'on a fait un truc extraordinaire parce que c'est vrai ! Moi, je crois, comme les Indiens, que la réalité existe mais que le rêve existe aussi. Une certaine façon de s'approprier la réalité est une attitude de privilégiés. On devient une petite classe intellectuelle bourgeoise en croyant percevoir la réalité d'une manière totale. Mais non<sup>68</sup> !

66. *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 9-10, novembre-décembre 1975, p. 13.

67. Jacques CAMERLAIN, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 65, avril 1971, p. 6-7.

68. Gilles CARLE, *Cinéma Québec*, n° 51, septembre 1977, p. 16.

Cette première tension se couple à une seconde, qui s'exerce entre le documentaire (mais aussi le cinéma direct) et la fiction. La plupart des cinéastes attachés au respect intégral du réel – mais pas tous – utilisent le format documentaire (P. Perrault, G. Groulx, etc.). On sent d'ailleurs une pointe de nostalgie dans les propos d'Yvan Lamonde quand il parle du déplacement du direct vers la fiction : « Nous n'en sommes plus au cinéma direct. Nous en sommes au cinéma indirect, au cinéma de transposition : *Réjeanne Padovani* c'est indirectement du vécu, un symbole, un drapeau, connu ; *Bingo*, et *Les Ordres* transposent la crise d'octobre 1970. Quel est le sens de tout cela ? Pourquoi passe-t-on ainsi d'un cinéma direct ethnographique à un cinéma indirect politique<sup>69</sup> ? » C'est qu'avec le direct, affirme Y. Lamonde, le monde ordinaire était enfin la vedette. Avec sa prédilection pour le direct, le cinéma québécois se fait en quelque sorte l'héritier de Dziga Vertov qui ambitionnait de créer un cinéma abolissant la fiction.

D'autres réalisateurs cernent plutôt les limites du documentaire. L'exposition du réel dans toute sa complexité doit parfois, affirment-ils, utiliser les ressources de la fiction. C'est le cas, par exemple, de Clément Perron : « L'authenticité pour moi, est de faire l'addition de plusieurs sortes de réalités impossibles à cerner physiquement au moment même [par le documentaire]. On est trop pris par des choses difficiles à comprendre, tandis que la fiction te permet d'exorciser la réalité, d'en sortir les points les plus importants ou ceux qui l'expriment le plus profondément<sup>70</sup>. » Pour Denys Arcand aussi, la fiction permet de dire des choses qu'on ne pourrait pas dire autrement :

J'avoue ne pas être un très bon cinéaste documentaire parce que j'ai tendance à influencer sur la réalité pour rendre compte de mon optique personnelle. J'en suis conscient. Et je prétends que tous les cinéastes sont ainsi. Et l'idée du documentaire-vérité, dit cinéma-vérité, est une vaste fumisterie. Certains cinéastes sont plus ou moins habiles. Il n'y a pas de commune mesure entre la réalité de l'Île-aux-Coudres et les films de Pierre Perrault. Je soutiens qu'on en apprend plus sur l'individu Pierre Perrault en regardant ses films que sur l'Île-aux-Coudres<sup>71</sup>.

69. YVAN LAMONDE, « Indirectement le cinéma direct », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 1, décembre 1974, p. 24.

70. Clément PERRON, « Clément Perron affrontant les images de son enfance », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 32.

71. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Denys Arcand », *Séquences*, n° 74, octobre 1973, p. 7.

On note bien dans ces propos que différentes écoles divisent le milieu cinématographique québécois d'alors. L'essentiel à retenir est que l'on peut adopter une multiplicité de perspectives pour éclairer la réalité de la société québécoise. Surtout, l'attachement à l'essence ou bien à l'ambivalence de l'identité québécoise peut prendre différentes formes. Sous cet angle, la différence entre Denys Arcand et Pierre Perrault est nettement moins tranchée : tous les deux s'attachent, l'un par les voies de la fiction et l'autre par les voies du documentaire, à dénoncer le « manque » qui serait au cœur de la figure identitaire québécoise. Quoi qu'il en soit, il semble bien que cette attention au réel et à la vie ordinaire et quotidienne des gens creuse un profond fossé entre le cinéma québécois et son public. La réalité dépeinte dans les films est-elle si sombre ? Jean Leduc se pose explicitement la question : « Est-ce bien là une image fidèle de la réalité québécoise ou serait-ce une image analogue à celle que privilégient certains intellectuels qui ont besoin de cette caution pour masquer leur inaptitude à exercer une emprise réelle sur la réalité québécoise<sup>72</sup> ? »

---

72. Jean LEDUC, « La représentation d'un milieu donné », *Cinéma Québec*, vol. 3, n° 6-7, avril-mai 1974, p. 44.





# Chapitre

# 5

## **Le vide laissé par l'oubli du passé et l'absence d'avenir (1975-1986)**

Nous allons, dans ce chapitre, explorer les principaux traits de l'imaginaire filmique québécois entre les années 1975 et 1986. Dans plusieurs films, les personnages sont seuls et ont des relations tendues (ou encore, aucune relation) avec leurs parents. Ces derniers sont souvent séparés, la communication entre les générations ne se fait pas ou plus, les hommes sont incompetents, les couples n'ont pas de vie sociale, les groupes sociaux (associations de citoyens, par exemple) et la politique ne sont pas perçus comme des outils de transformation de la réalité. L'avenir est ailleurs : en Floride (*Ti-Mine, Bernie pis la gang* de Marcel Carrière, 1976) ou en Californie (*Ti-Cul Tougas* de Jean-Guy Noël, 1976). C'est un cinéma du présent, de la vie monotone et quotidienne, sans passé ni futur (*Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc, 1977-1978). L'absence du père, la présence de plusieurs orphelins, les suicides ou les exils démontrent une crise identitaire aiguë liée à une cassure de la continuité temporelle. Les rapports entre les femmes et les hommes entrent également dans une crise majeure.



Les films de cette période montrent l'éclatement du sujet québécois, mais à des degrés divers. Ces différences marqueront les principales divisions de ce chapitre. Si les films montrent tous les effets de l'oubli du passé, ils le font cependant de différentes manières. Certaines réalisations, formant la trame narrative dominante, demeurent au niveau du constat; elles sont très sombres et négatives, il y a peu d'espoirs, pour le sujet et la collectivité. *Le déclin de l'empire américain* de Denys Arcand (1986) apparaît comme l'aboutissement de cet imaginaire de la décomposition identitaire. D'autres films, constituant un récit de rechange, proposent des solutions et des tentatives d'action. *Jacques et Novembre* de Jean Beaudry et François Bouvier (1984) est une bonne illustration de ce courant.

Nous explorons d'abord les territoires imaginaires éminemment problématiques, composant ce que nous pouvons nommer une éclipse totale du sujet québécois, associée au refuge dans un passé nostalgique sans prise réelle sur le présent. Nous nous arrêterons ensuite aux films présentant des tentatives de réappropriation identitaire et de volonté d'action, qui montrent une éclipse identitaire partielle, de même qu'aux réalisations résolument orientées vers un récit identitaire de rechange visant la réappropriation des références temporelles. Nous concluons ce chapitre par l'examen d'un film qui reste une sorte d'énigme interprétative, par la pluralité de ses niveaux de lecture articulés sous le grand couvert d'une critique virulente du récit essentialiste fédéraliste, *Elvis Gratton* (1985) de Pierre Falardeau et Julien Poulin.

## L'ÉCLIPSE TOTALE DU SUJET QUÉBÉCOIS

### Le vide identitaire

*Bulldozer* de Pierre Harel (1974) met en scène une famille et une communauté vivant, symbole de leur déchéance, dans une ancienne mine abandonnée qui est un véritable champ d'ordures. Le climat est sombre et le père de Peanut Galarneau est autoritaire et ne veut rien savoir de ses enfants. Peanut, dans la grande tradition filmique québécoise de l'homme faible, est présenté comme un personnage sans ambitions, dominé par les événements et qui passe son temps à boire. Son amie et demi-sœur Solange tente de le réveiller: «C'est comme ça que tu veux vivre? [...] T'es rien qu'un gros mou. [...] T'as les fesses dans ta marde. [...] T'es pas un homme Peanut Galarneau. Vous êtes pas des hommes. Tu m'écœures, tu m'écœures, tu m'écœures. Vas-t-en!» Sa mère chante: «Maudit que la vie est

plate. [...] La vie c'est plate tout le temps. Maudit que je voudrais ben sacrer mon camp.» Peanut, fonce sur son amie Solange avec un bulldozer, détruit la maison puis laisse rouler l'engin en se plaçant devant (il se suicide).

Dans *Gina* (1975), Denys Arcand fait une parodie de son expérience avec l'ONF lors du tournage d'*On est au coton*. Une équipe de l'Office national du cinéma prépare un film sur le textile à Louiseville. Elle sympathise avec Gina, une strip-teaseuse envoyée là par son patron de Montréal. Alors que le président anglophone de la compagnie de textile – de connivence avec le président de l'Office – fait saisir les bobines de film tournées par l'équipe, Gina se fait violer par une bande de motoneigistes (tous au chômage) dont le chef a obtenu d'importants contrats du gouvernement fédéral<sup>1</sup>. C'est un monde où la seule façon de résoudre les conflits est la violence : « Ça sert à rien de brailler, faut que le monde aye peur de toi. » La vengeance de Gina se fait par le truchement de son patron de Montréal : le chef des motoneigistes se fait déchiqueter par une souffleuse à neige et toute la bande se fait démolir par les hommes de main du patron. Gina s'exile au Mexique, pendant que l'équipe tourne dans les rues de Montréal un film de fiction (présenté comme une déchéance).

Robert Favreau soutient, dans *Le soleil a pas de chance* (1975), que les Québécois poursuivent des illusions et des rêves de gloire hollywoodienne qui ne font que miner la culture québécoise. Des utopies artificielles animent le peuple, selon le cinéaste. Un grand miroir aux illusions a été savamment mis en place par les gouvernants et les élites commerçantes, et le peuple passif s'y laisse prendre. Nous retrouvons ici une conception faisant des individus des êtres amorphes, vides, absorbant sans capacité critique tout ce qui leur est présenté. Ce documentaire inspiré des techniques du cinéma direct est d'ailleurs accueilli par les revues de cinéma comme un événement salubre dans le paysage cinématographique québécois. Ce film nous rappelle

que ce cinéma québécois en prise directe avec la réalité, ce cinéma qui avait su s'imposer au cours des ans comme l'expression d'un peuple à la recherche de son identité, eh bien! ce cinéma n'était pas mort. [...] Car notre réalité, il ne faut pas l'oublier, n'est acceptable que maquillée; d'où cet important phénomène de diversion vers la fiction, commercialisée à

1. Et ce pendant que le «O'Canada» joue à la télévision (à la fin des émissions).

outrance, qui s'est emparée de notre cinéma en 69, alors même que le direct s'était imposé comme la réelle expression du cinéma québécois<sup>2</sup>.

Dénonciation de l'aliénation culturelle et forme du cinéma direct sont de nouveau conjuguées. C'est d'ailleurs un trait marquant des critiques de l'époque que de privilégier les aspects sociologiques, plutôt qu'esthétiques ou autres, des films québécois.

Notons, au passage, que même le film « officiel » des Jeux olympiques de Montréal (1976) présente tous les traits du style direct : il se situe « à hauteur » des individus, se concentre sur les phases préparatoires plutôt que sur les compétitions et évite de magnifier ou de transformer en héros les athlètes [Jean-Claude Labrecque, *Jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade*, 1977 (images de Jean Beaudin, Marcel Carrière, Georges Dufaux)].

La victoire du Parti québécois aux élections du 15 novembre 1976 est également perçue comme un événement susceptible de faire cheminer le cinéma québécois vers sa « vocation propre et authentique », à savoir la fidélité au réel (loin des « sirènes » de la fiction) et le parcours vers l'indépendance du Québec :

Il est difficile aujourd'hui, de parler du cinéma québécois sans faire le bilan de toute une époque qu'on veut croire à jamais révolue depuis le 15 novembre 1976. J'aurais alors aimé pouvoir aligner des noms, des titres de films, pour dire que tout va bien, que le cinéma au Québec se porte à merveille et que, en avance sur son temps comme tous les arts, il indique déjà les paramètres d'un Québec indépendant. Il n'en est malheureusement rien<sup>3</sup>.

Les propos du cinéaste Jean Pierre Lefebvre, dans la revue *Cinéma Québec*, vont dans le même sens. Le cinéma québécois présente, selon lui, trop d'images sans signification, privant les choses de leur « sens premier et profond<sup>4</sup> ». Nous sommes ici dans une conception essentialiste de la réalité sociale. La population est conditionnée par des modèles étrangers, un conditionnement qui est, lui-même, la conséquence des structures sociale et politique du Canada et du Québec : un cinéma à l'image du cinéma dominant, à l'intérieur d'une société dominée. Il faut « un cinéma intégralement d'ici, cela

2. Jean-Pierre TADROS, « Des illusions qui s'écroulent... ou l'importance du témoignage au cinéma », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 9-10, novembre-décembre 1975, p. 6.

3. Jean-Pierre TADROS, « Autopsie du cinéma québécois. La fin des années folles », *Cinéma Québec*, n° 48, juin 1977, p. 18.

4. Jean Pierre LEFEBVRE, « Notes pour la C.E.C.O. (2) Les signifiants et les insignifiants du cinéma québécois », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 8, octobre 1975, p. 38.

non par chauvinisme nationaliste mais pour assumer l'instinct et ses racines, pour assumer la raison et ses prolongements, pour vivre, pour fonder notre histoire et l'intégrer à celles de toutes les autres nations<sup>5</sup> ».

Il faut pour cela énoncer un ensemble de signifiants typiquement québécois, ce qui suppose « la mise sur pied d'un cinéma profondément populaire qui n'est pas, pour le définir par la négative, un cinéma qui va uniquement dans le sens des habitudes de consommation d'un peuple<sup>6</sup> ». Il faut ainsi rechercher une cohérence – avec l'aide du cinéma – à une société qui, pour reprendre l'expression de Pierre Perrault, n'a « pas de bon sens ». « Je crois toutefois à un cinéma *cohérent* qui puisse participer à la recherche de cohérence d'une quelconque société et des individus qui la composent<sup>7</sup>. » Ce manque de cohérence, le vide sont la conséquence de la présence, au sein de la formation sociale québécoise, de deux facteurs. Il y a d'abord l'incurie du milieu politique : « les dites autorités politiques n'ont la compétence que de leurs intérêts et l'aliénation sous toutes ses formes les sert directement. [...] les fonctionnaires, les sous-ministres et les ministres qui, de toute façon, n'ont jamais le temps de s'occuper des affaires du peuple, seulement celles de l'État<sup>8</sup> ». Il y a ensuite la société de consommation qui a « dévié » le peuple québécois de sa véritable vocation, de son fondement originel ; Jean Pierre Lefebvre parle de la société québécoise qui est « purement axée sur la consommation et qui agit en pur désynchronisme avec sa propre histoire, avec ses propres racines [...] selon les habitudes prises par les cochons de consommateurs<sup>9</sup> ». En somme, l'histoire collective du Québec est une tragédie dont les films se doivent d'être l'illustration : « Nous sommes des Québécois, nous avons filmé des Québécois et le Québec. Et nous nous sommes rendus compte que dans les rêves de notre peuple, il y avait beaucoup de cauchemars. Il est donc vrai, règle générale, que notre "dramaturgie" a toujours oscillé du côté de la tragédie. Notre Histoire en est une<sup>10</sup>. »



5. *Ibid.*, p. 39.

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*

8. Jean Pierre LEFEBVRE, « Notes pour la C.E.C.O. (3) La cohérence dans le cinéma québécois », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 9-10, novembre-décembre 1975, p. 42.

9. *Ibid.*, p. 43.

10. Jean Pierre LEFEBVRE, « C.E.C.O. (6) À moi, messieurs les députés, deux mots ! », *Cinéma Québec*, n° 45, mai 1976, p. 10.

Cette exposition de la dépossession de soi-même, du sentiment de manque est, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, au cœur de nombreux films du cinéaste. *Le vieux pays où Rimbaud est mort* (1977) n'est pas une exception. Il s'agit du second volet d'une trilogie commencée en 1967 avec *Il ne faut pas mourir pour ça* et complétée en 1998 avec *Aujourd'hui ou jamais*. Ces films mettent en scène le personnage d'Abel, qui symbolise pour le cinéaste le Québec tout entier. *Il ne faut pas mourir pour ça* présente son apprentissage de la réalité québécoise. En une seule journée, ses rêves, son enfance, tout ce à quoi il attache de l'importance et du sens s'envolent. Il espérait pouvoir transformer le cours des choses, mais il se rend compte que c'est le cours des choses qui agit sur lui. Il est également orphelin, sa mère vient de mourir et son père est parti depuis très longtemps. Bref, il se cherche. La symbolique de l'orphelin, que nous avons vue à l'œuvre dans plusieurs films québécois, est particulièrement utile dans la construction d'une représentation tragique, mélancolique, déviée et manquée d'une identité québécoise qui attend encore son plein accomplissement. Laissez à lui-même, Abel-Québec effectue donc un retour aux ancêtres, à la France, pour voir s'il peut y puiser des références identitaires. La question demeure ouverte à la fin du film, Abel se rendant compte qu'il ne partage que très peu de choses avec les Français. Il se sent alors encore plus dépossédé et abandonné. J.P. Lefebvre affirme avoir fait ce film « parce que le Québec et les Québécois, *désireux de clarifier de façon définitive leur identité*, ne peuvent d'aucune façon ignorer ces racines et les liens historiques et culturels<sup>11</sup> ». Ainsi, le destin du Québec fut détourné de sa vocation originelle mais, depuis le 15 novembre 1976, « le Québec se réveille lentement d'une longue hibernation politique et culturelle [...] <sup>12</sup> ».

*Un royaume vous attend* de Pierre Perrault et Bernard Gosselin (1976) reprend également les principaux fils narratifs de ce récit mélancolique. Le film présente le combat d'Hauris Lalancette, en Abitibi, contre la fermeture des villages par le gouvernement. On se souvient que Maurice Proulx avait filmé l'ouverture d'un de ces villages dans *En pays neufs*, en 1934-1937. Les cinéastes intègrent d'ailleurs des extraits de ce film pour montrer avec plus de relief l'écart entre les rêves d'autrefois et la réalité contemporaine. On voit ainsi des employés du gouvernement planter des arbres sur un sol que les colons ont défriché de peine et de misère. P. Perrault croyait

11. Jean Pierre LEFEBVRE, *Cinéma Québec*, n° 49, juillet 1977, p. 5. C'est nous qui soulignons.

12. *Ibid.*, p. 3.

enfin trouver en Abitibi et à la baie James (constructions des centrales hydroélectriques) la réalisation du rêve de reconquête collective des Québécois par eux-mêmes. Il cherchait un symbole fort, mais n'a trouvé que le « gigantesque », que des hommes qui ne partagent pas un grand projet, en Abitibi, et qui ne sont attachés qu'à leur salaire : « Au lieu du royaume une djobbe, une boîte à lunch, le service des autres<sup>13</sup>. » Ces hommes, selon P. Perrault, « abandonnant aux aulnes tordues et aux saules chatoyants le beau présent d'argile, le bel espoir de royaume, ce grand désir d'autonomie que nos discours ne cessent de nommer depuis 1760... depuis... depuis de père en fils... sous une forme ou sous une autre<sup>14</sup> ».

Selon le cinéaste, « on [les Québécois] les a laissé tomber, abandonnés trop jeunes, trop pauvres pour résister à la concurrence, au commerce, à la politique<sup>15</sup> ». Le sentiment d'un peuple assiégé, au bord de l'effondrement, est très présent dans ses propos : « On a oublié de les soutenir. De les ravitailler. De leur envoyer des munitions. Un jour, ils ont dû se rendre, désarmés<sup>16</sup>. » Il faut donc montrer la tragédie à l'écran : « Ce film nous l'aimons dans la mesure où il dénonce notre histoire, dans la mesure où il est l'image du Québec. Image de l'échec<sup>17</sup>. » Les Québécois vivent totalement, selon P. Perrault, d'emprunts aux cultures extérieures. L'imaginaire des autres contaminant les Québécois, il faut se débarrasser de toute forme d'imaginaire, même locale (il est contre le film de fiction québécois). Il faut ainsi, par le cinéma de style documentaire, « proposer à tous les Québécois leur propre destin... Ni une bière. Ni une fiction mais eux-mêmes, en chair et en os. Une entreprise de décolonisation<sup>18</sup>. » Pour P. Perrault, il existe un décalage néfaste – et devant être comblé de façon définitive – entre le dire (les façons de s'exprimer) et l'objet du dire (l'identité). Il faut donc rejeter tous les produits (culturels et naturels<sup>19</sup>) « étrangers » consommés par le pauvre peuple, inconscient de sa propre aliénation : « Nous avons l'impression qu'une force peut sommeiller dans nos échecs, dans nos innombrables défaites. Notre avenir, nous ne le découvrirons pas

13. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, n° 111, janvier 1983, p. 7.

14. *Ibid.*

15. Pierre DEMERS, « Le goût de la parole québécoise », *Cinéma Québec*, n° 45, mai 1976, p. 12.

16. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, *op. cit.*, p. 15.

17. *Ibid.*, p. 12-13.

18. *Ibid.*, p. 13.

19. « Et il y a du bœuf sur nos tables. Qui vient de l'Ouest canadien. L'Ouest des autres. », *ibid.*, p. 11.

sous la feuille de chou d'une fiction. Le rêve qu'on met en boîte, en canette, en disque, en film risque plutôt de nous assimiler, de nous endormir à tout jamais<sup>20</sup>. » Même la célèbre et populaire émission de télévision *La soirée du hockey* ne sert qu'à « distraire un peuple de son propre sort<sup>21</sup> ». L'identification à des héros ou à des personnages de fiction éloigne les Québécois de leur propre réalité<sup>22</sup>. Nous sommes ici dans une argumentation totalement opposée à celle de Paul Ricoeur, qui conçoit le texte fictionnel comme une façon d'agir sur le réel, la représentation étant indissociable de l'action. Les Québécois – tous sans exception – « recherchent le modèle américain qui les maternent et les sécurisent non sans les marginaliser irrémédiablement<sup>23</sup> ». Bref, les Québécois sont tous coupables : « Il est plus réconfortant de voir un homme [Lalancette] prendre le maquis que toute une population passer sous le joug de la morosité, de ce qu'on a appelé dans une autre guerre la collaboration ni plus ni moins<sup>24</sup>. » Boire de la bière, voir un match de baseball, manger du ketchup Heinz ou lire des livres étrangers<sup>25</sup>, c'est capituler et même collaborer<sup>26</sup>. L'Autre est ainsi perçu comme un ennemi dont il faut se débarrasser : « Il reste que je ne me sens pas chez moi chez l'autre. Tandis que l'autre, quand il est chez moi, agit comme s'il était chez lui<sup>27</sup>. »

P. Perrault admet également que l'Abitibi symbolise tout le Québec : les Québécois sont toujours évincés du royaume et ils n'atteindront la maturité que lorsqu'ils auront (re)trouvé ce royaume : « Un peuple est encore à naître<sup>28</sup>. » Nous sommes au cœur de l'argumentation narrative du manque et du vide identitaire à combler une fois pour toutes, d'une essence identitaire à retrouver. En attendant, le Québec est encore un enfant : « La dépendance est le contraire de la souveraineté. Et il n'y a pas de maturité collective sans souveraineté. Une société qui n'élabore pas elle-même ses choix reste fatalement infantile. Dépendante ! Aliénée<sup>29</sup> ! »

---

20. *Ibid.*, p. 14.

21. *Ibid.*

22. « Je n'ai rien (ou presque) contre le rêve. Mais il faudrait en sortir pour prendre pied dans la réalité. Un jour ! Enfin ! », *ibid.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 11.

24. *Ibid.*, p. 12.

25. « La culture commence avec le pain quotidien et non pas avec les romantiques allemands », *ibid.*, p. 18. Il faut « lire les hommes plutôt que les livres », *ibid.*, p. 15.

26. *Ibid.*

27. *Ibid.*, p. 29.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 37.

Ce qui est tout à fait paradoxal dans l'argumentation du cinéaste, c'est que son œuvre n'est pas exempte de rêves, de mythologies, d'imaginaire. Quoi de plus métaphorique, poétique et « merveilleux », dans le sens le plus noble du terme, que les propos des femmes et des hommes présents dans tous ses films ? P. Perrault affirme lui-même, dans *La bête lumineuse* (1982), que l'univers de la chasse a besoin de la poésie de la chasse pour s'exprimer et surtout que cette activité représente une synthèse remarquable de la réalité humaine. Or, pour bien des gens, le hockey ou tout autre forme culturelle populaire correspond plus à leur réalité que la chasse. Pourquoi admettre pour lui-même ce qu'il n'admet pas pour les autres Québécois ? Par ailleurs, on sent bien que P. Perrault cerne les limites de sa propre démarche. *La bête lumineuse* montre des hommes, provenant de milieux différents, partis à la chasse à l'orignal. À aucun moment on ne voit l'animal, il n'est jamais atteint. Autrement dit, le film est structuré sur le « processus » menant vers l'animal, sur la construction effectuée pour y arriver. L'essentiel du film pour P. Perrault (on sent le plaisir qu'il a à observer ces hommes) se situe dans ce « cheminement vers » la bête et non dans la conquête de la bête elle-même. Or, comme une bête lumineuse, l'identité d'un peuple est plus constituée par un « cheminement vers », par une construction permanente, plutôt que par une essence à trouver, « cachée » au fond des bois.

Mais ce qui est particulièrement intéressant à relever, c'est que Pierre Perrault situe, lui-même, ses intentions hors de la sphère politique. La fidélité aux racines, à l'essence va, *de facto*, provoquer la libération collective tant attendue :

Nous avons voulu avec Hauris Lalancette et l'Abitibi proposer un autre modèle, une autre façon de nommer l'avenir en dehors des projets politiques et des espérances électroniques, une espérance qui mange du lièvre pour bâtir une souveraineté dans les faits, et non pas la chimère d'une souveraineté politique qui ne serait que théorique, qui ne serait que politique<sup>30</sup>.

P. Perrault se situe, à cet égard, dans la lignée de la majorité des cinéastes québécois. Il souhaite des transformations politiques profondes, mais sans l'aide de la politique : « On peut fort bien laisser discourir les constitutionnalistes sur le droit de veto. Il y a des choses plus urgentes à faire. Les constitutions ne rendront jamais justice. Elles sanctionnent les rapports de force. Hauris cherche à donner aux hommes qui l'entourent le goût de se vouloir au lieu de demander de l'assistance sociale. Il se place avant le politique. Là

30. *Ibid.*, p. 8.



où les choses commencent. Dans la vie quotidienne<sup>31</sup>. » On remarque, encore une fois, l'attention prêtée à la vie quotidienne (et le postulat voulant que la politique soit éloignée des préoccupations quotidiennes) qui marque, de façon nodale, le récit filmique dominant au Québec. Contrairement à plusieurs interprétations qui mettent l'accent sur l'importance de la mémoire dans son œuvre, il nous apparaît que le temps présent, quotidien, est donc bien, chez P. Perrault comme chez la plupart des cinéastes québécois, la référence temporelle ultime susceptible de rendre le peuple à lui-même : « Sommes-nous susceptibles d'accéder au présent<sup>32</sup> ? » Le recours à la mémoire, dans son œuvre, a toujours pour objectif de servir le présent : « La mémoire est une façon de voir le présent. De le poétiser. De l'assimiler. De transformer le réel en culture. Celui qui perd mémoire ne peut plus se choisir. Il est choisi par les autres. Il emprunte les métaphores des autres, les images des autres. Il se donne au cinéma. À la fiction. Par défaut<sup>33</sup>. »

La fin des rêves est illustrée dans *Le dernier glacier* (1984), où Jacques Leduc et Roger Frappier filment la fermeture de la ville de Schefferville, avec, en toile de fond, le sentiment d'impuissance de la population. Ils abordent ainsi la fin d'un mythe, le Grand Nord, et la présentent comme le début du déclin du Canada. Comme en Abitibi ou en Gaspésie, les jeunes aimeraient demeurer dans la région mais doivent partir pour Québec ou Montréal. La fin de la communauté rejoint la fin du couple de Raoul. Les individus n'ont pas de prise sur les événements, ils subissent l'histoire : « Et du bout de la ligne, c'est l'histoire qui décide, si le poids de nos rêves nous entraîne dans le vide. »

Dans *La femme de l'hôtel* (1984), Léa Pool montre le vide identitaire extrême. Extrême car ici même les causes du malaise sont plutôt obscures et difficilement identifiables. Aucun travail sur soi ni de deuil n'est donc possible. Le film met en scène une cinéaste, Andréa Richler, qui prépare un film – en quelque sorte autobiographique –, intitulé symboliquement *Absence prolongée*, et qui raconte l'histoire d'une femme vivant une crise identitaire profonde. Les propos suivants de ce personnage nous éclairent sur ses sentiments :

Montréal, début novembre. Il pleut, il neige, il fait froid. Je suis ici depuis trois jours déjà. Je regarde et j'écoute une ville que j'ai habité pendant 18 ans. C'est curieux, je me sens comme dans

31. *Ibid.*, p. 16-17.

32. *Ibid.*, p. 23.

33. *Ibid.*, p. 25.

une ville étrangère, une étrangère dans un hôtel, quelque part. Je disais qu'ici c'était chez moi, mais je ne suis pas chez moi, pas plus ici qu'ailleurs. Et c'est peut-être pour ça que j'ai choisi de tourner ici mon film, pour découvrir en moi l'étrangère que je suis devenue.

Andréa a l'impression qu'elle n'est plus capable de se définir, que l'exercice de construction identitaire est devenu impossible. Elle fait alors la rencontre d'Esthelle David, qui correspond en tous points à son personnage principal dans le film (et à elle-même : le film est un jeu subtil entre trois personnages, trois facettes en fait d'une même personne). Andréa a le sentiment que l'environnement autour d'elle se dissout, bouge trop. Elle multiplie ainsi les photographies de la ville afin de « fixer » le paysage, d'y apposer des traits repérables, de créer des « lieux » : « Une rue, un théâtre, une ville, ça ne ressemble jamais à ce qu'on a imaginé. Et ça ressemble encore moins au souvenir qu'on en gardait. Il m'a fallu tout redécouvrir. Il m'a fallu oublier et recommencer. » Son personnage dans le film « a pris soudain conscience qu'elle est en train de mourir : pas physiquement, quotidiennement ». « Sa vie ne lui appartient plus. [...] Je pense que maintenant elle est morte parce qu'elle ne veut plus rien. [...] Elle manque de solitude comme on manque d'air. » Pour sa part, Esthelle David tente de se suicider ou déambule, comme un mort-vivant, dans des lieux « froids » et de passage : un hôtel, une gare, un centre commercial. Ces endroits sont très emblématiques des territoires traversés par les personnages dans les films québécois. Les années 1990 les mettront particulièrement en valeur. Esthelle crie son sentiment de non-appartenance à elle-même : « On passe sa vie à faire ce que les autres veulent qu'on fasse. Un jour on peut plus, on s'arrête, on ferme. » Andréa lui répond : « Je voudrais être comme toi et vivre mon désespoir comme le seul espoir encore possible. » « Je voudrais être comme elle, ne rien vouloir. » Comme on peut le constater, le vide identitaire atteint ici un degré extrême.

Un même sentiment d'impuissance et de manipulation par des forces obscures domine dans *Passiflora* de Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz Teufel (1985)<sup>34</sup>. Un parallèle est ici effectué entre la visite du Pape Jean-Paul II et le passage des frères Jackson, au Stade olympique, à Montréal. Les Québécois y apparaissent conditionnés par la religion et les médias. Le film explore également, sous forme de fiction (la partie précédente était sur le mode documentaire),

34. D'autres cinéastes ont aussi participé à la réalisation : Jacques Leduc, Yves Dion et Bernard Gosselin.

le milieu populaire montréalais : un homme bat sa femme parce qu'il n'a plus de bière, une femme décide de se faire avorter, une autre quitte son mari et va voir son fils qui est aliéné mental, etc. Quelqu'un s'exclame : « De la marde y en a partout. » Il s'agit donc d'une représentation très négative de la classe populaire et des Québécois en général.

La dislocation des temporalités et le vide identitaire sont au cœur du *Déclin de l'empire américain* (1986). Que raconte le film québécois le plus connu internationalement? L'éclatement de la communauté. Denys Arcand reprend sa thématique du déclin amorcée dans *La maudite galette* pour traiter de l'absence de références au sein de la société. Ce film porte ainsi sur le déclin de la société occidentale, mais aussi et surtout sur celui des intellectuels québécois et de la génération du *baby-boom*. Le Québec apparaît sans avenir ni passé, centré sur un présent hédoniste et la seule certitude du court terme. Les enfants du *baby-boom* ont atteint la quarantaine et sont perdus. L'individualisme, la décadence des élites, une vision très négative des rapports entre générations et la dénatalité sont explicitement liés par le cinéaste. Avec l'échec référendaire et l'imposition par le gouvernement fédéral de la Constitution de 1982, le Québec a perdu ses idéaux et l'estime de soi : « Faut avoir une assez bonne opinion de soi-même pour vouloir se reproduire, dit Pierre. Moi, je m'aime pas tellement. Chus pas assez optimiste non plus. » L'effritement de l'existence individuelle et la crise de la communauté politique vont de pair.

Par ailleurs, tous les personnages sont professeurs ou étudiants dans un département d'histoire et symbolisent par le fait même le regard et l'analyse du passé en crise. Ils défendent tous une représentation déterministe de l'histoire (en ligne avec le cinéma québécois). Rémy déclare à ses étudiants :

Y a trois choses importantes en histoire : premièrement le nombre, deuxièmement le nombre, et troisièmement le nombre. Ça, ça veut dire par exemple que les Noirs sud-africains finiront un jour par gagner alors que les Noirs nord-américains n'arriveront probablement jamais à s'en sortir. Ça veut dire aussi que l'histoire n'est pas une science morale. Le bon droit, la compassion, la justice, sont des notions étrangères à l'histoire.


C'est pourquoi ils ont une représentation pessimiste de l'avenir des Québécois d'origine canadienne-française, un petit peuple (tant en nombre qu'en esprit) bientôt inondé par la marée anglophone nord-américaine. À ce déterminisme s'ajoute une conception hédoniste et individualiste des rapports sociaux. L'espace politique (au sens

d'Hannah Arendt<sup>35</sup>) n'existe plus, il a fait place à l'individu-roi dont la satisfaction des besoins est devenue le critère ultime de la qualité de la « bonne vie ». Dominique Saint-Arnaud, directrice du département d'histoire de l'Université de Montréal, parle ainsi de son dernier livre, *Variances du bonheur* : sa thèse principale est que le champ du bonheur s'élargit au plan personnel au fur et à mesure que se rétrécit le rayonnement de la nation ou de la civilisation. Les gratifications immédiates, reçues dans la vie quotidienne, constituent désormais le paramètre normatif du vécu, de la bonne vie. Pierre en est une bonne illustration : « C'est comme dans les derniers carnets de Wittgenstein. La seule certitude qui nous reste, c'est la capacité d'agir de notre corps. Si j'aime, je bande. Si je bande pas, j'aime pas. C'est la seule façon de pas se conter d'histoires. » Il n'y a pas d'autres histoires possibles que celle de la satisfaction individuelle, qui ne passe plus par le collectif. Tout est ramené au sexe : le Pape, Marx, Freud, Jung. Il n'y a plus de référents identitaires, que ce soit la religion (Yves, sur un ton ironique : « Oui, mais moi je vais aller aux enfers... » ; Rémy : « Garde-moi une place ! »), la nation (aucune référence à la nation québécoise ou canadienne, aucune référence à la politique), le passé (Louise : « Pis j'ai la mémoire qui s'en va ») ou la famille (Pierre déclare que sa famille c'est ses amis : « C'est une famille que j'aime, qui est beaucoup plus proche de moi que mon frère qui est courtier d'assurances, que mes parents qui ont jamais réussi à comprendre ce que je faisais dans la vie et qui chialent tout le temps parce que je vais pas à la messe »). La société québécoise apparaît dominée par le mensonge, les tromperies et l'adultère. Rémy : « Le mensonge est la base de la vie amoureuse comme c'est le ciment de la vie sociale. » C'est un monde qui communique beaucoup (*Le déclin* est un film composé essentiellement de conversations), mais qui ne croit plus que les mots puissent constituer la réalité (Dominique à Alain : « Words are cheap, baby. Écoute pas ce que je dis mais touche-moi, touche-moi baby »). Le vide est accentué par la difficulté d'identifier l'origine des tourments identitaires (Dominique : « Tous les matins je me lève en rage [...] J'arrive jamais à me calmer avant ma deuxième tasse de café »).

Deux personnages du film sont cependant en rupture avec ce groupe intellectuel : Mario et Alain. Mario, le copain de Diane, représente le Québécois « pure laine ». Il surgit inopinément au milieu du repas organisé pour la soirée. Il ne veut pas de la nourriture exotique, du vin ni de la bière allemande. Tous l'observent d'ailleurs

35. Hannah ARENDT, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, Presses Pocket, 1988.

comme un étranger. Alors qu'ils discutent de la durée de vie de l'homme, du mariage et du nombre d'articles scientifiques publiés chaque jour dans le monde, Mario lance : « Bon, c'est assez. Je vais t'attendre dehors. Y se passe rien icitte. » Il offre un livre sur l'histoire du Québec à Diane, et se place ainsi en opposition radicale face à ces chercheurs qui préfèrent oublier leur propre histoire collective (et la tournent même en dérision : Rémy ridiculise un professeur d'histoire de l'Université Laval qui a travaillé, durant vingt ans, sur le catholicisme canadien-français), mais qui se montrent très préoccupés par l'histoire des autres sociétés. D. Arcand montre ainsi deux



extrêmes : Mario, peu intéressé par l'Autre et par ce que les communautés culturelles peuvent apporter au Québec, et les intellectuels plus ouverts à l'Autre qu'aux Québécois d'héritage canadien-français. La voie montrée par D. Arcand est claire : la société québécoise a besoin de trouver un équilibre entre ces deux oppositions temporelles et identitaires. Le film propose par le fait même un constat implacable, celui de l'influence minimale des intellectuels québécois sur la société, ce dont témoigne le personnage de Mario, totalement indifférent à leurs propos et qui les considère comme des êtres superficiels. C'est un divorce profond entre les intellectuels et la population, deux univers de sens étrangers l'un à l'autre.

Ce film montre également une autre tension, un autre écart, entre les générations cette fois. Le jeune Alain, ami de Dominique, se sent en complet décalage face à ces *baby-boomers* en crise identitaire. Il tente en vain de leur faire comprendre que leur vision négative de la société et des rapports sociaux et politiques n'est justement qu'une vision particulière et non universelle de la réalité. Il tente de leur dire qu'ils projettent leurs échecs et tourments individuels sur l'ensemble de la société et que la population ne vit pas nécessairement ce qu'eux ressentent. Il déclare : « Moi, chus pas comme vous autres. [...] Y me semble que j'ai jamais eu de problèmes comme ça, moi. » Rémy et Pierre lui répondent qu'à son âge, eux aussi avaient des rêves (finir leur doctorat, devenir professeur, écrire un livre important, avoir une maison, etc.), mais que aujourd'hui, ils ne rêvent plus et ne seront jamais, comme le dit Rémy, Arnold Toynbee ou Fernand Braudel.

On a donc plusieurs univers de sens qui cohabitent – sans vraiment se pénétrer –, isolés par des barrières étanches : hommes/femmes (au début de la soirée, les quatre femmes et les quatre hommes s'approchent comme dans un western, et soulignent ainsi la confrontation entre deux groupes antagonistes), *baby-boomers*/génération X, intellectuels/population. En fait, le « déclin », c'est le

constat négatif que des individus appartenant au milieu intellectuel font de la société en pointant ce qui représente pour eux des signes de dislocation et d'éclatement. Or, il est intéressant d'observer que ces signes sont justement ceux de la multiplicité des projets, de la pluralité, de l'éclatement des référents (la fin des métarécits dirait Jean-François Lyotard). Cette diversification des appartenances identitaires est vécue comme un traumatisme par ces individus, qui en déduisent que « tout fout le camp » et qu'il n'y a plus de sens nulle part. La vogue du discours postmoderne, à la fin des années 1980 au Québec, va dans ce sens. Le déclin, c'est l'ambivalence d'être<sup>36</sup> mal vécue, mal assumée. Les propos suivants de Diane sont particulièrement révélateurs à cet égard :

Les signes du déclin de l'empire sont partout. La population qui méprise ses propres institutions, la baisse du taux de natalité, le refus des hommes de servir dans l'armée, la dette nationale devenue incontrôlable, la diminution constante des heures de travail, l'amollissement des fonctionnaires, la dégénérescence des élites. Avec l'écroulement du rêve marxiste-léniniste, on ne peut plus citer aucun modèle de société dont on pourrait dire : voilà comment nous aimerions vivre. [...] Ce que nous vivons, c'est un processus général d'effritement de toute l'existence.

Ce à quoi Alain, celui qui assume l'ambivalence, répond : « Moi chus pas d'accord. [...] C'est impossible de savoir dans quelle époque on vit. Le mieux qu'on peut faire, c'est d'essayer d'être heureux. »

Le film de Denys Arcand montre donc, de façon non équivoque, les tourments qui emportent le sujet québécois coupé de son passé et de son avenir. Il fait la démonstration de l'importance d'éviter deux attitudes opposées : le recroquevillement sur les traits distinctifs et particularisants, et la dissolution dans la différence et dans le Tout. Ce film témoigne également du désintérêt majeur de D. Arcand pour la politique et projette les désillusions du réalisateur à l'endroit du peuple québécois et des personnages politiques. Il déclare lui-même « avoir abandonné » après le référendum de mai 1980 :

on ne sauve pas les gens en dépit d'eux-mêmes. C'est bien entendu qu'il y aura toujours un nationalisme québécois, mais je ne pense pas qu'il réapparaisse dans ma génération. Donc, je me désintéresse de la question ; j'ai désormais un passeport canadien. [...] les gens ont dit on est bien comme on est là, on

36. Jocelyn Létourneau utilise l'expression « ambivalence d'être » (au pluriel), pour souligner cette diversification des référents assumée positivement. Le pluriel marque bien la multiplicité des appartenances identitaires. Voir Jocelyn LÉTOURNEAU, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000.

est bien dans le confort, et le reste, on s'en fout, on est indifférent à ça. Alors si c'est ça la société dans laquelle je vis, alors ça ne sert à rien que je continue à prêcher<sup>37</sup>...

En somme, les questions entourant l'identité québécoise sont étroitement liées à la gestion des références temporelles. Il est également intéressant de relever que ces films, comme *Bulldozer*, qui décrivent l'aliénation complète et quotidienne des Québécois sont jugés nécessaires par plusieurs revues de cinéma. L'intertextualité cinématographique concourt ainsi à la construction d'un récit hégémonique de l'aliénation.

### Un mur infranchissable entre hommes et femmes

Si *Le déclin de l'empire américain* présente une tension constante entre hommes et femmes, de nombreux films de la période examinée explorent également cette question qui devient de plus en plus importante dans l'horizon discursif de l'imaginaire filmique québécois au tournant des années 1980.

*Pour le meilleur et pour le pire* de Claude Jutra (1975) présente la dissolution d'un couple et la difficulté de communiquer et de créer un horizon commun de signification. Paule Baillargeon et Frédérique Collin exposent, dans *La cuisine rouge* (1979), l'incommunicabilité et l'ignorance réciproque entre les univers masculin et féminin : les femmes sont condamnées à la cuisine et les hommes à la taverne. Tout cela se passe sous les yeux de la jeune Estelle qui s'initie à cette aliénation quotidienne (elle est le correspondant féminin de Michel du *Temps d'une chasse* et de Benoît de *Mon oncle Antoine*). Ce film illustre principalement le dégoût que les femmes québécoises ont pour les hommes québécois (ou à tout le moins l'interprétation que les cinéastes s'en font) : la mariée fait le repas pour tout le monde lors de sa réception ; une autre femme est maniaco-dépressive ; le journal fait état d'une femme qui s'est fait agresser ; une femme raconte le viol d'une autre femme à une jeune fille de treize ans ; une autre raconte sa tentative de suicide, etc. « Il y a vraiment quelque chose de pourri au Royaume du Danemark », déclare un homme, faisant référence à Shakespeare pour montrer qu'hommes et femmes s'entre-tuent au Québec. D'ailleurs, même les hommes ne s'entendent pas entre eux : ils parlent de politique, se souviennent d'Octobre 1970, discutent de socialisme, mais ne trouvent pas de terrain d'entente pour changer le système. Ils ne partagent plus les

37. Claude RACINE, « Denys Arcand. Le confort après l'indifférence », *24 images*, n° 28-30, automne 1986, p. 30.



mêmes symboles identitaires : pour un homme, Guy Lafleur (célèbre joueur de hockey des Canadiens de Montréal) est un Dieu, un mythe, le nouveau Québécois qui triomphe tant au Québec qu'à l'étranger, alors que pour un autre il n'est rien du tout. L'unité de lieu, la temporalité ralentie et comme suspendue, ainsi que la durée très courte de l'action (douze heures) contribuent au sentiment d'étouffement et d'impuissance.

Cette barrière infranchissable entre les hommes et les femmes, couplée à un fossé entre le vécu de celles-ci et les systèmes judiciaire et policier, est le thème majeur de *Mourir à tue-tête* d'Anne Claire Poirier (1979)<sup>38</sup>, film-choc sur le viol. L'identité, ici féminine, est complètement anéantie : le viol, « c'est quelqu'un qui se fait prendre son identité, quelqu'un qui se fait prendre de force ». Les hommes sont présentés comme étant tous des violeurs potentiels (« Peut-être que c'est normal, l'instinct de viol, peut-être qu'ils l'ont tous ») et le système policier et judiciaire, comme s'il était conçu de façon à culpabiliser la victime. Le sentiment de victimisation – une tendance forte du cinéma québécois – se déploie maintenant chez les femmes envers les hommes. « Le viol est un crime politique de domination qui passe par le crime sexuel. » « Vous vous protégez entre hommes internationalement. » À la fin, Suzanne se suicide. La représentation négative de l'homme québécois atteint ici, dans ce film majeur, un point extrême.

*Le grand remue-ménage* (1978) de Sylvie Groulx et Francine Allaire présente également des rapports extrêmement tendus entre les hommes et les femmes. *L'amour blessé (Confidences de la nuit)* de Jean Pierre Lefebvre (1975) illustre, pour sa part, la solitude d'une jeune femme de vingt-six ans, laissée seule avec sa fille par son mari. Les tribunes téléphoniques à la radio le soir, son seul contact avec la société, ne lui sont d'aucun secours.

## Une jeunesse sans avenir

Symbole de la continuité et de la suite des générations, la jeunesse est particulièrement ciblée dans cette exposition du vide identitaire du sujet québécois. *L'hiver bleu* d'André Blanchard (1979) présente le désarroi des jeunes en Abitibi. On perçoit, dans ce film, le passage d'une époque identitairement bien marquée (on entend une musique traditionnelle, des gens s'amuse dans la neige) à l'anéantissement

38. Encore une fois, la ville (Montréal) n'est pas un lieu de réalisation de soi : la jeune femme se fait violer tout près des gratte-ciel du centre-ville, après son travail.



et à l'incertitude (images d'une mine délabrée qui s'effondre). Deux sœurs, dans la vingtaine, quittent la campagne pour Val d'Or. Christiane veut terminer ses cours au cégep et Nicole, gagner de l'argent pour partir en Amérique du Sud. Elles se trouvent une chambre, dans une vaste maison ressemblant un peu à une communauté. Tous ses habitants y vivent du bien-être social ou de l'assurance-chômage, ils sont désabusés et ont peu confiance en l'avenir. Les jeunes participent à des manifestations (appui des travailleurs d'une mine), plus pour le « feeling », comme le dit l'un d'eux, que pour vraiment contester. La politique n'est d'aucun secours, Québec leur semblant beaucoup trop éloigné pour avoir un impact véritable sur leur vie quotidienne. De toutes façons, « la démocratie qu'on vit c'est la démocratie des boss ». Le désarroi identitaire se manifeste notamment dans l'incapacité d'identifier les sources du mal et de la « fatigue ». Christiane : « Je me demande ben ce qui se passe ces temps-ci. Je trouve ça assez plate, j'ai pas envie de rien faire, chus vidée. Je fais même de l'angoisse. » Elle abandonne finalement ses cours. Quant à Nicole, qui quitte son emploi de serveuse, elle déclare : « Juste à l'idée de partir je me sens mieux. »

Le jeune cinéaste André Blanchard exprime ainsi son souhait de tourner des films ancrés dans la réalité québécoise : « J'espère aussi que je ferai toujours des films qui concernent ma région et même le Québec. Je ne me vois pas faire des films de science-fiction [...] »<sup>39</sup>. Il entend notamment s'intéresser aux jeunes (de dix-sept à vingt ans) qui « ne veulent pas considérer le passé et ne voient pas encore l'avenir »<sup>40</sup>. La société québécoise lui apparaît dominée par l'absence des parents et par un individualisme de plus en plus marqué : « On devient plus individualiste, sans doute pour se sentir mieux, toujours mieux »<sup>41</sup>.

L'absence d'avenir est au cœur de *Sonatine* de Micheline Lanctôt (1983) : deux adolescentes, dont les parents et la société ne s'occupent pas, se suicident dans l'indifférence générale (elles avalent des pilules, sans se cacher et aux yeux de tous, dans le métro de Montréal). Il n'y a pas de lieux de vie – même pas à la maison ni dans le quartier de classe moyenne –, mais seulement des lieux de passage : le métro et l'immense école publique d'enseignement secondaire (la polyvalente), qui n'apparaissent jamais comme des éléments susceptibles de favoriser l'accomplissement de soi. Dans cette société où l'absence

39. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec André Blanchard », *Séquences*, n° 99, janvier 1980, p. 5.

40. *Ibid.*, p. 5.

41. *Ibid.*, p. 8.

de communication et de lien social domine, elles ne peuvent se confier qu'à leur *walkman*. Les deux adolescentes éprouvent un énorme besoin de reconnaissance : « Y as-tu quelqu'un au monde qui pense à nous autres ? » Chantal, par exemple, effectue le même trajet d'autobus tous les vendredis soir, simplement pour être avec le chauffeur qui est sympathique avec elle. Le jour où le chauffeur n'est plus là, c'est la catastrophe, le vide identitaire. Louise ressent le même type de reconnaissance avec un marin bulgare, au Vieux-port de Montréal. Elle ne comprend pas son langage mais elle a tout de même l'impression d'exister pour la première fois, « protégée comme un trésor ». Il doit cependant quitter le port.

Malgré le vide identitaire profond qu'elle présente dans son film, la cinéaste Micheline Lanctôt se classe, elle-même, parmi les individus qui ont une représentation positive de l'identité québécoise : « Personnellement, je trouve que notre culture est bien ancrée. Je ne la trouve pas fragile du tout. Les gens, ici, ont toujours considéré qu'elle était une petite fleur de serre qu'il fallait protéger. C'est dommage, car plus on l'alimente avec des éléments divers, plus elle peut fleurir<sup>42</sup>. » Elle souhaite donc, par ce film, provoquer des réactions allant vers l'accomplissement d'une identité plurielle et « oxygénée » par de multiples apports. La forte impression d'étouffement, qu'on ressent en regardant le film sert à provoquer cela.

Déjà, dans *Famille et variations* (1978), Mireille Dansereau se questionnait sur les rapports entre parents et enfants et se demandait pourquoi les Québécois ne voulaient plus avoir de descendance. D'autres films abordent plutôt les problèmes de drogue chez les jeunes (*L'émotion dissonante* de Fernand Bélanger, 1984) ou les problèmes liés aux vastes polyvalentes présentées comme des usines dans *Les enfants des normes* de Georges Dufaux, (1979). Jean Pierre Lefebvre illustre, dans *Avoir 16 ans* (1979), le mal de vivre de la jeunesse par le phénomène du vandalisme. La société québécoise y est autoritaire et les parents, désemparés ou absents, s'en remettent aux institutions pour prendre en charge leurs enfants. La jeunesse est également une préoccupation pour Paul Tana (*Les grands enfants*, 1980) qui témoigne de l'apathie des jeunes et de leur difficulté à se trouver un travail à la sortie de l'école. Michel Moreau présente, dans *Enfants du Québec... et alvéoles familiales* (1979), quatre familles de classes sociales différentes mais toutes animées par les mêmes valeurs matérialistes et la volonté de bonheur par l'argent, et où l'amour des enfants semble secondaire.

42. Léo BONNEVILLE, « Une actrice. Micheline Lanctôt », *Séquences*, n° 100, avril 1980, p. 59.

## Le vide politique

Le titre du film de Jean-Claude Lord *Panique* (1977) rend bien compte de l'interprétation qu'il fait de la société. Pour le cinéaste, des liens étroits existent entre les politiciens, les patrons anglophones et la grande bourgeoisie québécoise. Les citoyens et les manifestants sont démunis face à ce « système ». M. McKain, le président d'une papeterie très polluante, a obtenu en 1970 plus de 10 % des forêts du Québec grâce au gouvernement. Françoise Jellinek, responsable des relations publiques pour la compagnie (et ancienne maîtresse du ministre de l'Industrie) affirme qu'il n'y a aucune pollution et que tout va bien. Le gouvernement va même payer pour une usine d'épuration. En fait, la papeterie ne fait que prolonger le tuyau pour que les eaux usées – très toxiques – se déversent plus loin. La population est contaminée et Françoise se révolte. Malgré l'évidence des faits, le gouvernement se refuse à agir : « On construit pas un pays sans casser des œufs » (le ministre de l'Industrie du Québec). Une commission d'enquête conclut à l'absence de négligence. En désespoir de cause, un petit groupe prend le premier ministre du Québec en otage, à la télévision. Ici encore, la politique est non seulement d'aucun secours, mais fait aussi partie des forces réactionnaires à combattre.

*Mémoire d'Octobre* de Jean-Pierre Boyer (1979), produit pour le Comité d'information sur les prisonniers politiques, est un plaidoyer pour que les membres du Front de libération du Québec emprisonnés après les événements d'Octobre 1970 soient admis à la demande de libération conditionnelle. Le film montre que le gouvernement et les institutions entretiennent une véritable amnésie à l'endroit de ces événements ; il n'y a pas de débat sur la question. Plus particulièrement, le gouvernement du Parti québécois, pas plus que le Parti libéral, n'a fait bouger les choses concernant les prisonniers ou, de façon générale, les travailleurs québécois. Le gouvernement québécois, même s'il n'a pas de compétence sur les prisons fédérales, pourrait au moins tenter de discuter avec Ottawa.


L'échec du référendum de mai 1980 fournit à Denys Arcand le matériel pour reprendre ses thématiques temporelles. *Le confort et l'indifférence* (1981) commente l'actualité de la période référendaire, par l'utilisation d'extraits du *Prince* de Machiavel. Le film dénonce la stratégie fédérale qui s'est appuyée sur le miroitement du confort et l'indécision des Québécois qui préfèrent subir des malheurs supportables, plutôt que d'abolir les formes de gouvernement auxquelles ils sont accoutumés. Le débat référendaire se concentrant sur la question « Combien ça va coûter ? », D. Arcand déclare, par la voix

de Machiavel: «Les hommes oublient plus vite la perte de leur père que la perte de leur argent.» Les Québécois composent, en conséquence, un peuple immature qui rate tous ses rendez-vous avec l'Histoire. Ils ne savent pas prendre de risques. Les extraits de discours des politiciens servent à appuyer la démonstration (le débat entre fédéralistes et souverainistes est ramené à une affaire de «sous», Jean Chrétien déclarant que le Canada a plus de pétrole que l'Arabie Saoudite, que les Canadiens ont le plus grand nombre de téléviseurs et de voitures, que l'État canadien finance les pensions de vieillesse, etc.). Un élément intéressant de ce film est la présence effective des politiciens (on les voit, on les entend). Nous constaterons que les films sur le référendum de 1995 opteront pour une dilution complète des personnes politiques, en centrant l'attention sur le vécu de la population.

D. Arcand montre particulièrement la fin d'une utopie. Un Québécois interrogé déclare: «Je vais mourir de d'autres rêves que le rêve d'une collectivité qui s'assume ou qui s'articule ou qui se prend en main pis qui arrête de niaiser. [...] C'est un signe très clair de la non viabilité de ce peuple-là. [...] Je trouve ça triste un pays qui a pus de rêves. De quoi veux-tu qu'on rêve après ça?» Cela s'oppose, selon lui, à ce que les Québécois ont fait depuis les années 1960. Le sentiment de la cassure, de la brisure dans la marche de l'histoire est très présent. On peut ainsi observer la construction d'une mémoire collective de 1960, celle d'une société homogène allant vers l'avenir, alors que les films eux-mêmes, comme nous l'avons vu, montrent que l'utopie s'est faite hésitante. Le film résume par ailleurs l'ensemble des dichotomies qui traversent le Québec lors des référendums (des ouvriers d'origine grecque votent oui par solidarité avec les travailleurs québécois, des immigrants plus fortunés, venus au Canada et non au Québec dans leur esprit, votent non, etc.). Un autre aspect important du film, et fondamental du point de vue de l'analyse politique, est l'accent qu'il met sur la question, souvent négligée, des rapports de force et de pouvoir. D. Arcand fait ainsi la démonstration d'un écart majeur entre les représentations de l'accession à la souveraineté et les moyens concrets pour y parvenir.

Au-delà de ces interprétations de l'événement, en faveur du «oui» ou du «non», il ressort du film de D. Arcand l'image d'un peuple «vendu» dans son ensemble. Il dit, par la bouche de Machiavel: «Des hommes on peut généralement dire ceci: ils sont ingrats, changeants, hypocrites, ennemis des difficultés et amis de l'argent. Tant que tu soutiens leur intérêt ils sont tout à toi, ils t'offrent leur sang, leur fortune, leur vie et leurs enfants, pourvu que les épreuves soient éloignées. Si elles se rapprochent, ils se

révoltent.» D. Arcand critique ainsi tous ces petits bonheurs du «peuple», comme les camionnettes modifiées et décorées selon les goûts de chacun, la parade de la coupe Stanley que les Canadiens de Montréal remportent au printemps 1980, les Florales au Stade olympique, la bière, le gigantesque bingo au vélodrome, l'immense célébration eucharistique au Stade olympique, etc. Machiavel-Arcand en déduit ceci : «Gouverner, c'est mettre vos sujets hors d'état de nuire ou même d'y penser. Ce qui s'obtient soit en leur ôtant les moyens de le faire, soit en leur donnant un tel bien-être qu'ils ne souhaitent pas un autre sort.» Il en conclut que «les hommes sont beaucoup plus épris du présent que du passé. Et sitôt ce présent à leur goût, ils s'y prélassent et ne demandent rien d'autre.» Les Québécois, comme des enfants réagissant à toutes les gâteries qu'on leur offre, ne savent pas faire la différence entre les «vraies» choses et le simulacre, ne savent pas discerner leur véritable intérêt (au sens de fondement), «car la masse des hommes ne fait guère la différence entre la réalité et l'apparence. Souvent même, l'apparence le frappe plus que la réalité.»



Un autre film sur le référendum de mai 1980, *Le choix d'un peuple* d'Hugues Mignault (1985), avance que le Québec se trouve dans un état de vide politique. Il faut, selon le cinéaste, un accord de tous les partis politiques afin d'aller au-delà des divisions traditionnelles entre fédéralistes et souverainistes. D'autres cinéastes partagent également ce sentiment d'un peuple dont le devenir historique fut dévié (par la Conquête, par les Rébellions de 1837-1838) et dont le parcours est dorénavant bloqué. C'est notamment le cas d'Arthur Lamothe, qui déclare : «Depuis la "Révolution tranquille", il n'y a pas seulement un problème de cinéma, mais de société aussi, une société qui s'est enfoncée dans une espèce de confort. [...] Le Québec s'orientait vers quelque chose de nouveau, mais la bourgeoisie québécoise s'y est opposée parce qu'elle avait peur, et depuis, effectivement, c'est l'impasse. Rien ne bouge<sup>43</sup>.»

Gilles Groulx signe quant à lui, avec *Au pays de ZOM* (1982), son dernier film. Fidèle à ses ambitions fondatrices, le cinéaste y effectue, une critique virulente du système capitaliste et de la grande bourgeoisie francophone de Montréal, alliée aux partis politiques fédéralistes. ZOM déclare, du haut de son gratte-ciel : «Je veux tout diriger, orienter, les gouvernements et les hommes. [...]

43. Jean DUVAL et Benoît PATAR, «Arthur Lamothe, Prix Albert Tessier 1980», *24 images*, n° 7-8, janvier-février 1981, p. 45.

J'attends tout de la Providence, et de l'État, sur un plateau d'argent ». [...] « Moi, un soldat du Christ, de l'économie, de la politique [...] qui n'a pas peur de s'apitoyer sur la misère humaine. »

Les thrillers politiques des années 1980 foisonnent de suicides, de meurtres, de trahisons, de complicité du gouvernement avec les riches et d'absence d'avenir. *Lucien Brouillard* de Bruno Carrière (1983) s'annonce d'emblée (voir la publicité du film sur la vidéo-cassette) comme « l'éclatement d'une réalité populaire québécoise ». Nous sommes à Montréal, dans un quartier populaire. Lucien est un « Robin des bois » des temps modernes, il vole pour donner de la nourriture aux familles pauvres et les aide de diverses façons. Il est, dans la grande tradition narrative québécoise, un orphelin (sa mère est morte et son père ne voulait pas de lui : encore l'inconscience du père dans le cinéma québécois). Son énergie pourrait être canalisée en travaillant pour le gouvernement (par exemple, le ministère des Affaires sociales), mais il ne veut rien savoir car, pour lui, le gouvernement québécois est un ennemi au service de la bourgeoisie. Il déclare devant le premier ministre du Québec, en visite chez son ami d'enfance Jacques Martineau (devenu un avocat influent) : « Je pensais pas que tu te tenais avec une gang de pourris comme ça. [...] Premier ministre mon cul. Un gars qui égorge les pauvres. Qui casse des grèves. Un gars qui est dans' poche des boss. » Il y a ainsi, dans l'imaginaire filmique québécois, d'une part, les citoyens et les manifestants, d'autre part, le gouvernement qui veut écraser tout le monde. Aucune différence donc, à dix ans d'intervalle, entre *Réjeanne Padovani* et *Lucien Brouillard*. On entend à la radio : « Le gouvernement annonce la création d'un centre de renseignements de toutes les polices de l'État, qui possédera des dossiers sur tous les agitateurs et les éléments politiques considérés comme factieux ou séditieux. » Lucien se bat contre le système, alors que sa femme, Alice Tanguay, lui demande de se calmer et de penser à l'avenir de leur enfant (même scénario que *Les années de rêve* de Jean-Claude Labrecque, voir plus loin). Voulant se venger du premier ministre qui l'a forcé à démissionner, Jacques convainc Lucien de l'assassiner, lors d'une soirée politique. Il s'agit en fait d'un coup monté et les deux amis d'enfance s'entre-tuent. Le dernier plan montre Alice et sa fille quittant Montréal.

Un sentiment similaire d'écrasement et de trahison mutuelle domine dans *Pouvoir intime* d'Yves Simoneau (1986). Ce film porte explicitement – dans la grande tradition filmique québécoise – sur les limites des possibilités d'action de chaque individu face à son destin. Le directeur du service interne de sécurité du ministère de la Justice, H.B., veut récupérer un sac qui va bientôt être transporté

dans un camion blindé. Ce sac contient des documents susceptibles de l'incriminer dans une affaire importante. Il demande à Meursault de s'en occuper, lequel demande à Théo d'effectuer le vol, en échange des billets contenus dans le camion. Théo s'entoure de son fils Robin, de Gildor qui tient le Théâtre Immobile (symbolique toujours présente de l'immobilisme et de l'inaction) et de Roxane. Chacun entretient un projet et un rêve qu'il pourra réaliser grâce à ce « dernier » coup : Théo veut aller au Brésil et être enfin heureux avec son fils. Gildor entend s'exiler aux États-Unis avec Roxane (thématique de l'exil très présente également). Mais, on s'en doute, le cambriolage du camion blindé tourne mal. Gildor et le fils de Théo sont tués et Théo se suicide. Roxane déclare : « C'est toujours la même histoire. Je me retrouve devant un mur, je me sens coincée [...] ». Cette phrase (« C'est toujours la même histoire ») résume une bonne partie du cinéma québécois, à savoir un rêve, un projet qui tourne court.

Le vide identitaire, dans les films examinés dans cette section, est donc particulièrement aigu. Il s'exprime de façons variées qui convergent toutes vers une sphère commune de l'éclipse totale du sujet québécois : sentiment de fatigue insoutenable et d'impuissance, incapacité à cerner l'origine des problèmes, absence de communication, relations sociales réduites à la famille (quand il y en a encore une) et surtout au petit groupe (la tribu), relations de confrontation entre les hommes et les femmes, absence de la politique ou condamnation de ses effets, éclatement des références temporelles particulièrement sensible chez les jeunes. Le présent étant vécu sur le mode du manque et du vide, la tentation est grande de se tourner vers un passé nostalgique sans prise réelle sur la période contemporaine.

## LE REFUGE DANS LE PASSÉ NOSTALGIQUE

Par suite de l'échec référendaire, l'imagination collective se réfugie, surtout entre 1980 et 1983, dans un passé lointain, avec des films comme *Cordélia*, *Les Plouffe*, *Bonheur d'occasion*, *Maria Chapdelaine*, *Le crime d'Ovide Plouffe*. Cependant, à l'exception des *Plouffe* que nous avons inclus dans la section sur la réappropriation temporelle (voir plus loin), le passé n'est d'aucune utilité pour le présent. Au contraire, les cinéastes insufflent dans le passé les valeurs du présent : le père est absent ou instable, les relations entre les personnages sont strictement de l'ordre du privé, la communauté est absente. Même le passé pas si lointain de la Révolution tranquille



est revisité (*Les années de rêve* de Jean-Claude Labrecque, 1984), pour en arriver au même constat de la fin des grands rêves d'émancipation collective.

*Cordélia* de Jean Beaudin (1979) reprend la trame narrative classique du cinéma québécois, avec un commencement heureux et un dénouement tragique. L'action se situe en 1899, dans le petit village de Saint-Canut. Cordélia Viau est une femme heureuse avec son mari. Il n'y a cependant pas de travail et Isidore doit partir pour la Californie. Refusant de s'apitoyer sur son sort et de se démoraliser, Cordélia décide de traverser cette épreuve en continuant à être joyeuse, à danser, à jouer de l'orgue, etc. Son attitude déplaît toutefois aux habitants du village : elle n'est pas résignée à son sort et, par conséquent, elle n'est pas « comme les autres ». Le film se présente donc comme une réflexion sur l'intégration de la différence au sein d'une communauté. Cordélia cherche consolation auprès du curé, mais celui-ci lui répond : « Moi non plus je sais plus quoi faire » (le clergé est inopérant, comme dans les films des années 1950). Son mari revient, mais elle le trouve assassiné dans leur chambre à coucher. Elle est rapidement accusée par le détective anglophone qui fait l'enquête et est condamnée, lors d'un simulacre de procès, à la pendaison. En fait, avocats et politiciens sont étroitement mêlés à l'affaire. Une femme du village résume leur interprétation de l'Autre : « A voulait être différente, elle l'est différente. A voulait qu'on parle d'elle, ben on parle d'elle. Moi c'te femme-là, je l'haïs donc, que je l'haïs donc. Y aura jamais de châtement assez grand sur la terre pour y faire payer tout ce qu'a nous a faite. » Le film montre ainsi que Cordélia se sacrifie pour une communauté en pleine décadence, à la fois sur le plan de la population que sur celui des élites. Même la campagne est atteinte.

Avec *Bonheur d'occasion* (1983), Claude Fournier porte à l'écran le célèbre roman de Gabrielle Roy. L'action se situe dans le quartier Saint-Henri de Montréal, au début de la Seconde Guerre mondiale. Florentine Lacasse, l'aînée d'une famille nombreuse et très pauvre, travaille dans un *snack-bar* pour aider son père, qui n'arrive jamais à se trouver un travail permanent, qui promet beaucoup, mais ne réalise rien, qui est plein de bonne volonté (il a tenté de se lancer dans le commerce, sans succès), mais peureux et hésitant (l'image exacte de l'homme québécois, dans l'imaginaire filmique). Sa femme lui déclare : « T'as passé quasiment toute ta vie à jongler. » Deux univers de valeurs sont ici en confrontation : Florentine, qui aspire à sortir sa famille de la misère et à devenir elle-même indépendante ; la



mère Rose-Hannah et le père Azarius, qui véhiculent les valeurs chrétiennes classiques de résignation et de pauvreté (« l'argent, c'est pour les anglophones »). Rose-Hannah lance à sa fille : « Qu'est-ce que tu veux Florentine. On fait pas comme on veut dans la vie. On fait comme on peut. » Et Florentine de lui répondre : « C'est pas vrai. Moi je ferai comme je voudrai. »

Un autre personnage, Jean Lévesque, un orphelin, est lui aussi décidé à s'en sortir et étudie pour devenir ingénieur : « Tu vois la montagne là-bas ? [le Mont-Royal] C'est là qu'y faut aller, sortir de c'te maudit trou-là. » Jean symbolise le sujet québécois moderne et compétent qui émergera véritablement avec la Révolution tranquille. Il constate que ce ne sont plus les prières qui font bouger les choses dans la société canadienne-française (la famille Lacasse), mais l'argent. Malgré un échec amoureux, Florentine réussit tout de même à gagner son indépendance et à sortir sa famille de la misère. Elle est cependant très seule, car elle n'a pas pu s'entendre avec Jean et son nouveau mari est parti au front. Ce film montre ainsi la transition du Québec traditionnel vers le Québec moderne. Les thématiques qu'il déploie sont cependant en symbiose parfaite avec l'ensemble de l'imaginaire filmique québécois : absence ou incompétence du père, survalorisation de la mère, échecs répétés, volonté d'exil (le père part finalement dans le Nord), rapports sociaux réduits à la famille et à la tribu des proches, etc. Notons qu'ici aussi la politique est totalement absente des préoccupations des personnages, malgré le contexte de la Seconde Guerre. Les personnages, à cet égard, semblent subir une Histoire qui se déroule malgré eux. Le film ne fait aucune mention du débat sur la conscription.

Le film de Jean-Claude Labrecque *Les années de rêve* (1984) aborde un passé plus récent. Le titre suggère, à première vue, une démarcation entre un présent morose (les années postréférendaires) et une période durant laquelle les utopies étaient encore possibles (les années 1960 et la Révolution tranquille). Or, au contraire, le film montre que les années 1960 étaient certes animées de projets, mais que ceux-ci étaient difficilement réalisables et marqués par l'échec. Le principal adversaire des Québécois n'est pas l'Autre anglophone, mais eux-mêmes. Le personnage principal, Louis Pelletier, déclare : « Ça prend ben des Québécois pour taper sur les Québécois. » Le film montre ainsi que la communauté québécoise est traversée par des intérêts très divers et divergents, par des rapports de force et de conflit. Le mythe de l'« unité » et de l'« homogénéité » de la collectivité québécoise est profondément remis en question. Tous les rêves de Louis tournent à l'échec : son envie de faire de la musique et de la photographie, son mariage, l'indépendance du Québec, etc.

Le personnage de Louis correspond, en tous points, au portrait-type de l'anti-héros québécois, transmis de génération en génération et de cinéaste en cinéaste : « C'est le portrait tout craché de son père, dit sa tante à sa femme. Ben de la voile, pas de gouvernail. » Sa femme : « On va attendre que t'aies grandi un peu. » Les rapports hommes-femmes sont distants et sans communication. Une amie dit à sa femme : « Si tu décides de le faire [l'avortement], dis-y pas, dis-y jamais. On est toute seule avec ça, tu le savais pas ? » Deux univers de sens sont ici en confrontation : Louis, l'utopique, sans aucune prise sur la réalité ; sa femme, réaliste, orientant le cours de sa vie. Elle lui dit d'ailleurs : « C'est maintenant qu'on est en vie Louis. C'est maintenant qu'y faut vivre. Pas demain, pas plus tard. Je veux pas attendre, Louis. » Elle le quittera finalement, après qu'il eut risqué la vie de leur propre fils en s'impliquant avec le Front de libération du Québec. Louis a des rêves qu'il n'arrive jamais à concrétiser dans une action positive. Il est révolté, mais pas révolutionnaire, il se laisse plutôt balloter par les événements. Il est en outre, malgré ses projets collectifs, fondamentalement individualiste.

Un des traits importants à relever dans ce film est qu'il montre l'apport de l'influence américaine sur les Québécois, et ce de façon positive, ce qui le rapproche des films qui seront abordés dans les sections subséquentes. Par exemple, selon Jean-Claude Labrecque, les Québécois ont été plus marqués en 1968 par les manifestations de Chicago que par celles de Mai 68 en France. Ce film témoigne donc d'une volonté de souligner l'américanité québécoise et le mélange des influences culturelles (on entend d'ailleurs une chanson de Bob Dylan avant l'arrivée du général de Gaulle à Montréal) : « J'essaie d'exprimer ce qu'on est, c'est-à-dire des Nord-Américains français<sup>44</sup>. »

Dans un film antérieur, *Les vautours* (1975), Jean-Claude Labrecque met déjà en scène le personnage de Louis Pelletier, en 1959, et effectue une critique virulente du duplessisme et de la société québécoise. Louis s'achète d'ailleurs un appareil photographique, pour se donner un instrument d'objectivation de la réalité différent des modèles étrangers. Ce film illustre toute la médiocrité et l'hypocrisie de la petite bourgeoisie québécoise. Louis, qui avait perdu son père<sup>45</sup>, perd maintenant sa mère. Les « vautours » se rassemblent pour lui

44. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Jean-Claude Labrecque », *Séquences*, n° 117, juillet 1984, p. 10.

45. Le film devait d'ailleurs s'intituler *La mort du père*, une thématique majeure de l'imaginaire québécois.

enlever tout son héritage : médecins, religieuses, entrepreneur de pompes funèbres, voisins, tantes, Américains, Anglais, etc. Le film montre ainsi un monde dominé par la rapacité et la compétition, Louis étant, au milieu de tout cela, une victime exemplaire.

D'autres films posttréférendaires mettent l'accent sur la rupture entre passé, présent et avenir. C'est notamment le cas avec *La quarantaine* d'Anne Claire Poirier (1982), un film dont l'action ne se situe pas vraiment dans le passé (comme les films précédents), mais dont le sujet principal est l'exercice laborieux de réflexion sur leur passé qu'effectuent les personnages. Celui-ci n'est d'aucune aide pour le présent puisqu'il n'inspire que la nostalgie. Onze personnages se retrouvent, durant une soirée et une nuit (ici aussi il y a unité de lieu et de temps, très court, dans la grande tradition narrative québécoise, ce qui accentue l'impression d'écrasement), après s'être perdus de vue pendant trente années : ne rêvant plus (d'avenir), ils s'enfuient dans l'exaltation du passé. Le film annonce le type de personnages qui sera exploité par les cinéastes durant les années 1980, à savoir le sujet québécois moderne et compétent, voire entrepreneur, qui a réussi financièrement, mais qui a tout de même l'impression d'avoir raté sa vie : les professions libérales, les *baby-boomers* nationalistes (une journaliste, une avocate, le président de la Commission des droits de la personne, un psychiatre, un homme d'affaires, des intellectuels). Le retour en arrière est d'abord perçu comme un adjuvant nécessaire à la « redécouverte » de soi et de la communauté : « J'ai hâte de retrouver mon enfance, pour m'aider à passer à travers mes 46 ans. » « On a juste une nuit pour retrouver le temps perdu. » Ils se réfugient dans un passé idyllique, ce qui leur permet de reporter le bilan de ce qu'ils ont accompli, individuellement et collectivement. Toutefois, plonger dans les rêves qu'ils avaient – rêves collectifs pour la plupart, comme le socialisme ou l'indépendance – non seulement leur montre l'ampleur de leur échec (ils ont réussi, mais individuellement), mais les place également devant le constat implacable qu'ils ne rêvent plus en ce début des années 1980 : « Moi j'ai peur de plus avoir envie de rien à un moment donné. » Nous retrouvons, avec cette dernière phrase, une des caractéristiques identitaires majeures du sujet filmique québécois des années 1980 et 1990. Tarzan, qui refuse cette nostalgie et tente de « réveiller » ses amis (« C'est ben beau les souvenirs, mais poussez pas ! Qu'est-ce qu'on a faite depuis ce temps-là ? Si vous avez pas assez de cœur pour parler du présent, vous avez peur ! »), se suicide.

Ces films montrent ainsi un passé sans prise sur le présent et surtout un ensemble de caractéristiques correspondant en tous points à l'ensemble de l'imaginaire filmique : rapports sociaux inexistantes,

sauf au sein de la famille ou de la tribu rapprochée, activité politique ignorée et même perçue comme une menace, incompétence de l'homme québécois, absence du père, survalorisation de la mère et domination de la femme, suicides (des hommes), etc. La rétrospection est bien un exercice qui s'écrit selon les configurations – ici, très sombres – du présent. Cette représentation est, à n'en pas douter, liée aux préoccupations personnelles des cinéastes, eux-mêmes *baby-boomers* constatant la fin de leurs rêves collectifs d'émancipation politique et économique. Elle est toutefois partagée par certains jeunes cinéastes québécois en émergence. On pourra cependant repérer des tentatives beaucoup plus affirmées de résolution de la crise identitaire, ce que nous verrons dans les prochaines sections.

## L'ÉCLIPSE IDENTITAIRE PARTIELLE

Le jeune cinéaste André Forcier réalise, en 1974, *Bar salon*, qui raconte l'histoire d'un propriétaire de bar de l'Est de Montréal, Charles Méthot. Croulant sous les dettes, il doit se départir de son bar et donc de tout l'univers – son seul univers d'ailleurs – qui gravite autour. Les personnages masculins sont plutôt faibles (Charles perd le rêve de sa vie et son gendre, Robert, un orphelin toujours saoul dont le taxi est constamment en panne, ne vit que par l'argent que lui donne la fille de Charles), tandis que les femmes sont fortes (la fille de Charles, sa femme étant malade). Le rythme lent du film (un temps à peu près suspendu) et sa durée (quelques jours seulement) correspondent aux paramètres classiques de la temporalité filmique québécoise. Le sentiment d'impuissance et de résignation est cependant compensé, dans le film d'A. Forcier, par la présence d'un certain bonheur partagé : on fait quand même des activités ensemble, on veut partager des choses, ne serait-ce qu'une bouteille de bière, pour se rassurer (un client dit à Charles que toute la rue est dans la misère). On peut cerner une attention respectueuse pour tous ces « petits riens » qui composent une vie humaine et l'environnement populaire. La démarche d'André Forcier témoigne à cet égard d'une connaissance réelle de ce milieu et se situe dans la filiation de Gilles Carle. Boire de la bière, jouer au bingo, écouter de la musique américaine et aller au baseball le samedi après-midi ne sont pas, chez A. Forcier, le signe d'une identité en manque, vidée de sa véritable substance et aliénée par les modèles étrangers : ils sont le substrat même d'une figure identitaire appréhendée dans toute sa complexité.

Un autre jeune cinéaste, Jean-Guy Noël, réalise en 1976 *Ti-cul Tougas (ou le bout de la vie)*. L'action se situe – fait rare dans le cinéma québécois –, à l'extérieur de Montréal, plus précisément aux Îles-de-la-Madeleine. Odette et Rémy ont volé 4 925 \$ à leur groupe de musiciens en tournée dans les provinces maritimes (c'était la subvention du gouvernement) et vont se réfugier sur l'île. Odette va voir son amie Gilberte, dont le copain est dans le coma depuis huit mois (absence d'avenir). Odette était coordonnatrice d'initiatives locales et communautaires en Gaspésie et en Acadie. Ce travail, lié au collectif (et au gouvernement), ne lui garantissait aucun avenir. Elle a donc décidé de jouer, comme tous les personnages québécois, la carte de l'individualisme ou du petit groupe. Rémy a le style d'un cow-boy moderne et indépendant, il se croit rusé, mais se fait avoir continuellement; il est, en fait, très fragile et c'est Odette qui prend les décisions importantes. Ils rêvent tous non pas de retourner à Montréal, mais de partir en Californie, «refaire leur vie»: «Toute ce que tu vois dans les films américains depuis que t'es haute de même, tu vas le voir toi-même en personne d'ici quelques semaines d'icittes. Nous autres aussi on va en profiter de la richesse des autres.» Ils ont le sentiment qu'il «n'y a plus rien qui se passe au Québec». Avec Martin, un ami venu les rejoindre, ils partent finalement tous les quatre pour la côte Est des États-Unis: on les voit jouer dans un groupe de country américain, heureux.

Notons que le cinéaste partage avec ses aînés le souci d'exprimer la réalité québécoise: «dans la réalité de leurs films, les jeunes cinéastes cherchent à comprendre ce qui se passe ici. Les jeunes cinéastes québécois ont une réalité commune: les films qu'ils réalisent sont profondément ancrés dans le Québec contemporain. [...] Je tâche de montrer ce que je vois autour de moi. Avant d'être un créateur, je suis un médium<sup>46</sup>.» Il est également intéressant de noter que les personnages des films de J.-G. Noël partagent les principales caractéristiques de l'imaginaire filmique québécois, notamment le désir de révolte contre «le système» dans son entier. Le cinéaste déclare, à propos de Gabriel dans son premier film *Tu brûles... tu brûles...* (1974): «C'est une révolte qui est presque métaphysique car il est contre tout. Il renie ses parents, son passé religieux québécois, l'organisation sociale et politique, toutes les formes d'autorité<sup>47</sup>.»

46. Léo BONNEVILLE, «Entretien avec Jean-Guy Noël», *Séquences*, n° 87, janvier 1977, p. 4-13.

47. *Ibid.*

Une sérieuse destruction identitaire, tempérée toutefois par une tentative réussie de relation de couple, est atteinte avec *Le soleil se lève en retard* d'André Brassard (1976). Après avoir montré une famille de la classe populaire moyenne (enfin) heureuse et unie autour de Marguerite, le cinéaste fait mourir son mari et ses trois enfants dans un accident de voiture. Le personnage positif est incarné par Gisèle, trente ans, qui est toujours sans ami, après une peine d'amour vécue il y a dix ans. Elle rencontre finalement un homme qui l'amènera à s'émanciper de son passé. Elle aussi forcera celui-ci à faire un travail de deuil et de dépassement de son passé douloureux, associé au collègue classique. Selon le scénariste et écrivain Michel Tremblay, les Québécois sont toujours, au milieu des années 1970, dans une période où il faut dire des vérités désagréables mais nécessaires dans le contexte de transformation du Québec. Il faut donc montrer aux spectateurs-citoyens ce qui ne va pas dans la société: «Je voulais donner une image du cinéma québécois comme mon père en avait une du cinéma français, quand j'étais petit. Mon père disait: "Ah! c'est une vue française, donc on va voir une femme en brassière!" L'équivalent de la femme en brassière, pour nous, c'est le salon mortuaire<sup>48</sup>.»



Un même élan de remise en question du passé anime *Ti-Mine Bosinet*, qui décide de quitter le collège de prêtres où il étudiait (*Ti-Mine, Bernie pis la gang* de Marcel Carrière, 1976). Le frère du collègue ne manque d'ailleurs pas de souligner qu'il n'y a plus de vocations de nos jours et que le bon Dieu est parti chez le diable. Les modèles hérités du passé, une collectivité unie, de même que la politique, ne sont plus des référents stables: «Les gros mangent les petits, le gouvernement refuse de nous aider pis les curés y nous lâchent.» Ces gens des quartiers populaires de Montréal rêvent de quitter le Québec pour la Floride: Linda, la femme de Bernie (le frère de *Ti-Mine*), accroche une carte de l'État américain dans la cuisine, et y déplace une petite maison vers le bout de la Floride au fur et à mesure qu'ils amassent de l'argent. Bernie déclare: «Y faut qu'on s'en aille, c't'un pays mort icitte.» Ils veulent même, une fois installés dans l'État américain, faire venir le corps du père enterré au cimetière de l'Est de Montréal. *Ti-Mine*: «Icitte, c'est pas une vie pour un mort.» Leurs rêves sont toutefois constamment mis en échec, car Bernie doit de l'argent à plusieurs personnes ou dépense tout dès qu'il en a un peu. Il est donc le représentant-type du

48. Léo BONNEVILLE, «Entretien avec André Brassard et Michel Tremblay», *Séquences*, n° 88, avril 1977, p. 14.

personnage québécois qui rêve de s'en sortir mais n'y arrive jamais. Linda lui dit d'ailleurs : « T'es capable de rien, Bernard Bosinet. T'as pas de morale, t'as pas d'honneur pis t'as pas de parole. » Les hommes sont placés dans la position inférieure. Une amie de Ti-Mine : « De toute façon les gars sont toutes pareils. Ou y savent pas vivre ou c'est des tapettes. » C'est un univers qui privilégie le moins de communication transparente possible, que ce soit dans la vie sociale ou dans la relation de couple. Bernie : « Les femmes, moins elles en savent, mieux c'est. » Le réalisateur conclut cependant son film en suggérant qu'il est temps de cesser de rêver d'un ailleurs et qu'il faut construire l'avenir au Québec (la dernière image montre des enfants, heureux, courant dans une ruelle enneigée). Blessé (il vient d'être battu par des hommes de main), Bernie dit à Ti-Mine, dans l'ambulance : « Faut dire que chez nous c'est chez nous. » Ce film illustre bien la tendance majeure du cinéma québécois de cette période à se centrer sur le petit groupe et la tribu.

*L'eau chaude l'eau frette* d'André Forcier (1976) décrit lui aussi la vie quotidienne des quartiers populaires de Montréal, et montre en parallèle une tentative de s'en sortir en petite communauté et l'éclatement de cette même communauté. Le quartier se prépare pour la fête de Polo Bessette, qui est en quelque sorte le « chef » du groupe et le prêteur sur gage d'un peu tout le monde. Tous l'admirent, mais en même temps le détestent. Tous les personnages entretiennent les uns avec les autres des rapports d'amour/haine changeants d'une journée à l'autre. Nous sommes ainsi dans une représentation de la collectivité québécoise nettement plus nuancée que dans les films illustrant une décadence totale des rapports sociaux. On peut également noter la présence de relations intergénérationnelles, bien qu'elles soient souvent de nature conflictuelle (il y a cependant des tentatives de dialogue). Des caractéristiques typiques des films québécois sont toutefois bien présentes : des adolescents tentent de tuer Polo (la violence comme résolution des conflits) et un jeune se suicide. D'ailleurs, ce sont les enfants et les jeunes adolescents qui sont les plus « lucides » dans les films d'A. Forcier et qui tentent, par tous les moyens, de changer les représentations dominantes et la répartition des rôles et des statuts au sein de la collectivité.

*Vie d'ange* de Pierre Harel (1979) met en scène, dans un environnement très sombre (Montréal la nuit, sentiment d'étouffement), la découverte de la différence : l'Autre perçu comme rival et ennemi, l'Autre en soi. Star Morgan (une chanteuse célèbre) rencontre Elvis (un rocker). Ils font l'amour mais restent coincés l'un dans l'autre. La symbolique ici est très forte. Leur premier réflexe est de s'invectiver et même de se frapper. La confrontation est brutale, ils se



haïssent. Puis, petit à petit, ils apprennent à se découvrir et à se connaître. Les deux corps étant physiquement et psychologiquement coincés, pris ensemble, enchaînés l'un à l'autre – c'est l'altérité vécue à un degré absolu –, ils doivent donc trouver un moyen de cohabiter, de s'entendre et de se comprendre. Écoutons Star : « T'as peur. Peur de moi, peur de ta mère, peur de ta sœur, peur de ta petite-fille. » Il a peur de l'aimer, de dire véritablement les choses. Ils se disent finalement leurs vrais noms (l'identité révélée et assumée réciproquement) et se libèrent.

Ainsi, les années 1980 s'amorcent sur un ton pour le moins pessimiste, bien que tempéré par d'authentiques tentatives d'action sur le monde et de rapprochement intersubjectif. Sorti deux mois avant le référendum de mai 1980, *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, sur un scénario de Réjean Ducharme, illustre les mêmes thèmes : il n'y a pas de père, la mère est valorisée, mais elle a des comportements douteux aux yeux de sa fille Manon, les adultes n'ont pas de sentiments ou n'arrivent pas à les exprimer, la famille est disloquée et il n'y a aucune référence à un horizon commun de signification. On se débarrasse du passé et des modèles identitaires (les « bons débarras »), mais sans construire l'avenir. Comme dans l'univers d'André Forcier, les enfants sont plus matures et stables que les adultes : Manon, dix ans, fait prendre le bain à sa mère, lui dit de ranger ses affaires et de ne pas rentrer trop tard. La paternité et la politique sont conjointement rejetées en bloc : à un ami qui lui demande si elle a des nouvelles de son père, Manon répond : « On a pus besoin de ça nous autres. On peut se débrouiller sans ça nous autres. [...] Pis on a pus les chefs qu'on avait non plus. » Michelle (la mère) a la même représentation et refuse que Maurice soit impliqué dans le choix de garder ou non l'enfant qu'ils viennent de concevoir. Le dialogue suivant entre Michelle et Maurice est très éloquent :

Maurice : As-tu envie de dire que ça me regarde pas ?

Michelle : Non, ça te regarde pas.

Maurice : Qu'est-ce que tu veux dire, que c'est pas moi le père ?

Michelle : Que c'est pas toi la mère, que le ventre c'est mon ventre.

Manon voudrait que son oncle Ti-Guy, légèrement déficient mentalement, qui boit tout le temps et qui demande beaucoup d'attention, meure. Elle voudrait avoir sa mère pour elle toute seule. Elle réussira à pousser Ti-Guy au suicide. Elle entend également se débarrasser du nouvel ami de sa mère, Maurice (symboliquement



un représentant de l'autorité, il est policier). Elle atteindra son objectif en faisant croire à sa mère que Maurice l'a touchée. Manon évolue ainsi dans un univers vide de sens, à la recherche d'une identité à construire (et non d'une essence). Elle se sent d'ailleurs, déclare-t-elle, comme «un chien sans médaille» (sans identité): «Avoir de la misère, pâtir, plus on en arrache plus on a de mérites, c'est ça la philosophie de la vie.» Malgré un environnement extrêmement sombre et étouffant, le film présente donc une représentation de l'identité en tant que construction et que travail acharné d'intégration des référents identitaires. On y voit en outre, malgré les échecs et les suicides, des personnages forts qui veulent s'en sortir et agir, ainsi que des temporalités multiples qui témoignent de la pluralité de sens et de représentations du monde.

Dans *Au clair de la lune* (1982), André Forcier met en scène François et Albert, deux orphelins qui s'installent dans une voiture sans roues, coincée dans la neige (le désir de liberté est couplé à l'impossibilité de le réaliser) et se laissent lentement engourdir par le froid (suicide) tout en rêvant d'un pays utopique où le bonheur existerait (l'Albinie). Ici, comme chez Mankiewicz, le vide identitaire et les échecs sont comblés par des tentatives d'action sur la réalité sociale, en petits groupes (deux personnes). C'est un univers marqué par le sentiment d'être dépassé par les événements («Calvaire Albert, la roue tourne pis on est dedans pis on voit rien»), et la difficulté de trouver un sens à sa vie [«Comme l'Albinos (François), son destin était sans motif»]. François réussit tout de même à faire remporter à Albert le championnat de bowling du quartier («Glorieux comme les Canadiens de Montréal, Albert s'était enfin remis du choc de sa naissance») avant de partir pour l'Albinie utopique. Pour la première fois dans le cinéma québécois, le double suicide est vécu de façon positive comme une délivrance (dans tous les autres films, il constitue une forme de déchéance). Le film offre ainsi, comme dans les réalisations de G. Carle, une structure narrative qui suit un axe allant du début malheureux et difficile à la fin heureuse marquée par l'accomplissement de soi (même si cela se fait ici par le suicide). De plus, le film présente une tension constante et positive entre la réalité la plus dure, la plus brutale et le rêve. Le recours à l'imaginaire permet aux personnages de gérer les références temporelles et d'aménager la réalité qui les entoure pour qu'elle aille dans le sens de leur construction identitaire. En cela, les films d'André Forcier rejoignent au plus près ceux de Carle et de Mankiewicz.

Inspiré du roman *La sablière* de Claude Jasmin, *Mario* (Jean Beaudin, 1984) met également en scène la confrontation entre la réalité et le rêve. Le film illustre, d'une part, que l'imaginaire est

essentiel à la vie en société et, d'autre part, qu'il doit constamment demeurer en contact avec la réalité, au risque d'un éclatement identitaire. Ici aussi, comme dans *Au clair de la lune*, le suicide des deux jeunes frères (Mario, dix ans, et Simon, dix-huit ans) est présenté de façon positive. Mario et Simon sont à la recherche d'un absolu, allant au-delà de la famille, de la petite amie, de la société, de la communauté. C'est une caractéristique majeure des films québécois.

Les films examinés dans cette section présentent donc une amorce d'action sur le monde et des tentatives de construction positive de l'identité. Il en découle un « commencement » d'appropriation des références temporelles et, principalement, le début d'un aménagement (de travail) du passé. *Le jour "S..."* de Jean Pierre Lefebvre (1984) et *Qui a tiré sur nos histoires d'amour?* de Louise Carré (1986) sont de bons exemples de « retours » obligés sur le passé afin de poursuivre une action dans le temps présent et de construire l'avenir. Le premier film met en scène Jean-Baptiste Beauregard, un *baby-boomer* de la classe moyenne supérieure, éditeur, séparé de sa compagne. Vivant une crise identitaire profonde, il décide de revenir sur son passé, d'en faire l'inventaire en remontant jusqu'à son enfance, afin d'enclencher un processus de réconciliation avec lui-même. Le second film présente la crise de Madeleine, l'équivalent féminin de Jean-Baptiste. Elle est divorcée et tente de reconstruire sa vie en multipliant ses activités. Sa fille, Renée, tente alors de lui faire comprendre qu'elle doit travailler sur son passé et ne pas le rejeter en bloc. Renée veut d'ailleurs – fait rarissime dans le cinéma québécois – se rapprocher de son père, que sa mère, on le soupçonne, a tout fait pour éloigner.

## LE NOUVEAU RÉCIT IDENTITAIRE DE RÉAPPROPRIATION DES RÉFÉRENCES TEMPORELLES

La section précédente nous a permis de constater l'émergence d'un récit plus positif concernant la construction identitaire. Il y a donc, dans l'imaginaire filmique québécois, des signes de plus en plus nombreux de réappropriation temporelle. Nous allons, dans cette section, considérer des films qui proposent un parcours narratif clairement marqué par une volonté d'action et une sortie de l'abîme identitaire. Prenant appui sur G. Carle, A. Forcier et F. Mankiewicz, un véritable récit de rechange se profile, qui tente de cerner la figure identitaire québécoise en explorant la multiplicité des références et en sondant le passé de façon à envisager sereinement l'avenir.

*Mustang* de Marcel Lefebvre (avec la collaboration de Yves Gélinas, 1975) présente une facette importante de la culture populaire québécoise : la vogue du western et de la musique country incarnée par le chanteur Willie Lamothe (déjà présent dans les films de Gilles Carle). L'influence américaine est ici positivement assumée dans une appropriation par la culture locale. La trame narrative débute par une épreuve dominée par un passé qui hante les personnages, comme dans *La mort d'un bûcheron*. Johnny Cooper, héros du village de Saint-Tite, a été tué par le puissant cheval Mustang qui s'est soudainement emballé. Les habitants soupçonnent le maire et son homme de main d'avoir volontairement fait emballer le cheval. Ces derniers veulent régner seuls sur le petit village et la popularité grandissante de Johnny devenait une menace pour leurs intérêts. Le village ne veut toutefois pas retourner en arrière et connaître la vérité. Un an plus tard, Dick Lachance, un chanteur, arrive au saloon de Saint-Tite et apprend la mort de son ami. Il va forcer le retour collectif sur le passé en menant son enquête, avec l'aide de la fille de Johnny et d'un Indien. Le récit se conclut positivement par le dévoilement de la vérité et des possibilités nouvelles pour l'avenir. Selon Marcel Lefebvre, le phénomène western est réel et important au Québec et « devient même en un sens le symbole de cette part de notre culture qui vit d'emprunts à la culture américaine<sup>49</sup> ». Il décrit d'ailleurs son film comme une réalisation baroque (mélange des genres et des références) : le baroque correspond bien « à ce que nous sommes, à ce que nous avons de plus original à dire<sup>50</sup> ». Notons toutefois que la politique, encore ici, est présentée comme une force dévalorisée et même dangereuse. Les personnages s'en sortent par leurs propres moyens, dans le cercle de la société civile.

Clément Perron s'intéresse au passé dans *Partis pour la gloire* (1975), dont l'action se situe à l'époque de la Seconde Guerre mondiale, dans la région de la Beauce. Le film se présente ainsi comme un effort de travail mémoriel collectif, le passé devant être, selon le cinéaste, discuté et analysé (bref, interprété). Ce qui est particulièrement intéressant à noter, c'est que, comme pour *Les Plouffe* (Gilles

49. Marcel LEFEBVRE, « J'ai fait un film baroque... et pourtant il nous ressemble », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 7, septembre 1975, p. 20-21.

50. *Ibid.* L'importance du baroque au Québec nous semble être un trait marquant de la culture québécoise considérée dans la multiplicité de ses références. L'écrivain Hubert Aquin, malgré son penchant pour un récit mélancolique de la « fatigue culturelle » des Québécois, fut l'un des plus importants représentants d'une certaine idée du baroque au Québec. Voir Hubert AQUIN, *Journal 1948-1971*, Édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992.

Carle, 1981) ou *Bonheur d'occasion* (Claude Fournier, 1983), la guerre n'est jamais directement présentée. Les personnages semblent ainsi subir des événements totalement hors de leur contrôle. La représentation du passé est centrée sur le quotidien des individus avec le minimum de données politiques. Ce passé est donc construit à l'aune des caractéristiques majeures des récits filmiques québécois contemporains. Le cinéaste résume ainsi l'approche des réalisateurs québécois : « Mais *Partis pour la gloire* n'est pas pour autant un manifeste ni non plus le fait d'un parti-pris politique ou idéologique. Il s'installe carrément dans le quotidien de personnages qui vivent, aiment, rêvent, se débattent au milieu de leurs données sociales, économiques ou religieuses et qui sont tout à coup confrontés à des forces extérieures qui les heurtent et les divisent<sup>51</sup>. »

Jean Beaudin explore aussi le passé dans *J.A. Martin, photographe* (1976). L'action se situe au tout début du xx<sup>e</sup> siècle et présente le rapprochement progressif d'un couple, Joseph-Albert et Rose-Aimée qui communiquaient de moins en moins au fil des ans. Ici aussi, l'américanité est positivement assumée : Joseph-Albert est photographe itinérant en Beauce et dans les Cantons-de-l'Est, ce qui l'amène à parcourir régulièrement les États américains limitrophes. Rose-Aimée décide pour la première fois de partir en tournée avec lui et de laisser la maison et leurs trois enfants aux soins d'un parent. Elle initie donc une action constructive qui permettra au couple de se recréer des liens solides et un nouvel horizon commun de signification. Le dialogue est ici provoqué et pleinement assumé comme outil de découverte mutuelle et de sortie de la crise identitaire. L'avenir offre à nouveau des possibilités diverses et positives à la fin de la trame narrative. Notons que c'est encore une fois une femme qui prend les rênes de la trame narrative, l'homme reste silencieux et « subit » les événements.

Un autre film dont l'action se situe dans le passé, cette fois les années précédant la Seconde Guerre mondiale, présente une exploration positive de références identitaires variées et une volonté d'action : *Les Plouffe* de Gilles Carle (1981)<sup>52</sup>. L'action se déroule à Québec (ce qui est à signaler puisque la majorité des films québécois

51. Clément PERRON, « Si j'avais à expliquer mon film », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 7, septembre 1975, p. 23.

52. Le cinéaste affirme avoir voulu explicitement éviter la nostalgie : « Le rétro, c'est répugnant : c'est le pittoresque rendu nostalgique. J'ai voulu faire, au contraire, un film familial qui pourrait se passer aujourd'hui. » Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 104, avril 1981, p. 15.

se passent à Montréal) et met en scène la vie quotidienne de la famille Plouffe. Deux univers de sens sont en confrontation : d'une part, les valeurs traditionnelles canadiennes-françaises dominées par la crainte de tout ce qui vient de l'extérieur et qui est perçu comme une menace pour la cohésion de la communauté (la culture américaine, la guerre, etc.), incarnées par la mère Plouffe et le curé Folbèche, et, d'autre part, l'appropriation positive d'une multiplicité de références (les autres membres de la famille). Le film de G. Carle montre en fait le passage collectif d'une représentation essentialiste de l'identité (la survivance) associée à une communauté perçue comme fragile (à l'image d'un enfant qu'il faudrait protéger) vers une figure identitaire appréhendée comme une construction puisant à une pluralité de références (la communauté considérée comme mature).

Ce passage est plus particulièrement illustré par le personnage du curé Folbèche. Il souhaite une nation canadienne-française forte, définitive et voit d'abord la présence du pasteur Brown comme une menace pour la communauté. Il déclare à propos des anglophones : « Pourquoi penses-tu qu'ils apprennent notre langue ? Qu'y fréquentent nos universités ? Je vais te le dire, moi : c'est pour mieux nous influencer, nous assimiler. Heureusement que nous autres les curés, on veille. » Il considère également d'un très mauvais œil le baseball. Mais il y a trop de contradictions dans la société, trop de points de vue différents. Progressivement, il apprend à mieux connaître le pasteur, encourage Guillaume à faire carrière aux États-Unis et joue lui-même au baseball (il bat même le pasteur, signe très net d'appropriation positive de référents culturels extérieurs). Denis lui dit d'ailleurs : « On vit à l'heure américaine, M. le curé. » Notons que le clergé a toujours, historiquement, encouragé la pratique sportive et favorisé l'appropriation locale de sports « étrangers », comme le baseball ou le hockey<sup>53</sup>.

Cette variété des référents identitaires est un trait marquant de ce film : les influences catholique, française, canadienne-anglaise et américaine sont tour à tour explorées. Gilles Carle affirme en effet avoir voulu explicitement s'éloigner de l'exploration des traits typiquement québécois pour examiner la « québécutude » dans la

---

53. Voir Jean-Pierre AUGUSTIN et Christian POIRIER, « Les territoires symboliques du sport : le hockey comme élément identitaire du Québec », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 9, n° 1, automne 2000, p. 104-127.

pluralité de ses références au monde extérieur<sup>54</sup>. Surtout, l'américanité est clairement et positivement assumée. Tom Brown, un pasteur de Cincinatti, arrive à Québec et constate : « Même à Québec on joue au baseball. That's America. Ça, c'est l'Amérique. » Guillaume Plouffe est d'ailleurs promis à une brillante carrière avec les Reds de Cincinatti. Le mélange des références est d'emblée présenté comme positif et comme une donnée fondamentale de l'identité collective (le pasteur Brown : « Vous savez, votre ville, Québec, a aussi son cachet français exceptionnel. Tout en restant une ville très nord-américaine » ; les drapeaux, dans les rues de Québec, sont aux couleurs britanniques, françaises, québécoises et du Vatican).

Des traits typiques des films québécois – et de la culture québécoise ? – sont par ailleurs bien présents : la crainte du Canadien anglais, des Anglais et l'amitié pour les Américains [le père Plouffe est ravi d'apprendre que le pasteur Brown est Américain plutôt que Canadien anglais ; la famille proteste contre la visite à Québec de Charles VI et de la reine d'Angleterre (le curé, à propos du drapeau québécois qu'il met bien en vue : « Faudrait que le roi d'Angleterre le voie comme y faut » ; le père Plouffe au curé : « Avez-vous oublié qu'en 1760 les Anglais nous ont conquis ? Nous, les fondateurs du pays »)]; l'opposition à la conscription mais aussi l'indécision de la population (Rita Toulouse à la mère Plouffe : « Madame Plouffe, est-ce que je dois prier contre ou pour la conscription ? » ; la mère Plouffe : « L'important c'est de prier »); le refus du socialisme, du communisme et de l'anarchisme (le discours du Français Denis Boucher est rejeté par la famille); l'attrait puis le rejet du catholicisme (les prières de la mère Plouffe sont sans effets, Ovide entre au monastère des Dominicains puis le quitte : « Moi les monastères, ça m'impressionne plus » ; Napoléon : « Mes portraits ça regarde pas le curé » ; le père Plouffe au curé : « Vous avez l'excuse d'obéir à vos supérieurs. Moi j'obéis à personne. Je suis libre, moi »); l'attrait et le rejet également de la culture française (Guillaume le sportif est plus valorisé qu'Ovide, féru de culture française et de musique classique ;

54. « Je suis un peu fatigué du Québec, et surtout de la "québécoïté." Je parlais l'autre jour avec un ami d'un projet de loi où il était question de la spécificité québécoise. Qu'est-ce que la spécificité québécoise ? » Anna GURAL et Benoît PATAR, « Gilles Carle à bâtons rompus », *24 images*, n° 9, mai-juin 1981, p. 19. G. Carle reste toutefois, comme tous les cinéastes québécois, profondément attaché à un cinéma lié aux problématiques québécoises : « Toute intériorité – tout étalage de sentiments à la surface de l'écran, plutôt – qui n'est pas liée à certaines conditions sociales ou à un certain climat politique ou à un certain état de la quotidienneté dans la société, me paraît déplaisante. » Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 103, janvier 1981, p. 4-16.

Napoléon à Ovide : « Tu penses trop aussi, t'agis pas assez »); la faiblesse des hommes (sauf Guillaume) et la domination féminine (le père Plouffe est silencieux sur le balcon, dans l'entre-deux entre l'espace public (tenu par l'Église) et l'espace privé (tenu par Mme Plouffe) : « Je peux même pas parler dans ma propre maison »); Cécile : « C'est vrai ça, on a des drôles d'hommes dans famille. Pas un seul qui sort avec une femme »]; la dévalorisation des milieux intellectuels (Guillaume ne va plus à l'école ; Rita : « On apprend bien plus de choses dans la vie, c'est sûr »); le rejet de l'action politique (la mère à son mari qui vient d'être congédié en raison de son action syndicale : « Veux-tu manger ? Tes nouilles à viande sont au four »); Cécile à son père, préparant des pancartes pour une grève : « Du gaspillage de peinture »; Napoléon : « J'aime Jeanne pis elle est bien malade. Ça c'est plus important que vos chicanes politiques »); le père Plouffe fait une crise cardiaque durant une manifestation); le sentiment de culpabilité sans origine précise (Ovide : « J'ai honte Rita. Je me sens coupable »).

Ce film montre donc le passage d'une conception « frileuse » de l'identité articulée à la survivance, à la crainte de l'Autre (la mère Plouffe aux éclaireurs des Reds venant chercher son fils : « Guillaume est heureux ici, pourquoi y partirait ? Y a pas que l'argent qui compte »), à la crainte de disparaître (le curé à la foule : « Mes frères, nous avons dans le passé livré aux Anglais la bataille des berceaux. Aujourd'hui nous prions contre la conscription. Nous refusons de nous laisser déporter pour servir de troupes de choc et disparaître pour toujours »); « il faut d'abord sauver le Québec et [...] la conscription c'est la fin de notre peuple »), au déterminisme et au fatalisme (le père : « Je le savais. Tout est écrit dans le grand livre en haut. Tout est prédit »), vers une représentation déterminée, active, volontariste (« Nous autres les Plouffe, quand on veut, on peut. N'importe quoi »), visant à construire et à inventer l'avenir, plutôt qu'à reproduire le passé. Cela annonce le sujet québécois moderne qui émergera pleinement lors de la Révolution tranquille. Les paroles de la chanson-titre contrastent d'ailleurs, de façon éloquente, avec la tendance dominante de l'imaginaire filmique québécois : « Il était une fois des gens heureux [...] / Il faut pas chercher à savoir où s'en va le temps / Il s'en va, pareil aux glaces dans le Saint-Laurent / On fait toute la vie semblant qu'on va durer toujours, pareil au fleuve dans son cours / Et c'est peut-être rien que pour ça qu'on fait des enfants [...] / Le monde est beau. »



Notons également qu'il s'agit d'un des rares films québécois où l'on peut voir physiquement une foule nombreuse (la séquence de la procession du Sacré-Cœur)<sup>55</sup>. Dans tous les autres films québécois, on ne voit que des individus isolés ou en petits groupes. De plus, chaque personnage représente une tendance dans la population, est un archétype. Toutefois, G. Carle se situe lui aussi, comme P. Perrault, dans une perspective rejetant la politique traditionnelle : « Je suis le cinéaste le plus engagé politiquement, mais dans une vraie politique qui n'est pas celle du Parti québécois. Ce qui m'intéresse, c'est la politique dans le sens complet du terme, celle qui plonge dans la vie quotidienne, et non pas celle qui est intéressée aux abstractions idéologiques<sup>56</sup>. »

Ce film propose donc un inventaire du passé d'avant la Révolution tranquille. La grande popularité du film et sa réception par la critique témoignent également du besoin de renouer avec un passé que la modernité québécoise a voulu enterrer :

Car ici [au Québec], faute d'espace mental suffisant, on ne construit pas le présent à côté du passé ou plus loin que lui, mais à *la place* du passé qu'on nie et qu'on supprime. Physiquement et culturellement, et littéralement, le passé fait place au présent, doit lui succomber, parce qu'il est condamné, parce que la tradition nous trahit ; dans le grand territoire de notre inculture, notre imaginaire est déraciné, et atrophié ; notre modernité est le masque de la honte<sup>57</sup>.

*La turlute des années dures* de Richard Boutet et Pascal Gélinas (1983) témoigne également du souci de revenir sur le passé pour mieux envisager le présent et l'avenir. Le contexte est ici celui de la crise économique de 1929-1930 et du courage des Canadiens français. Les valeurs de force et de détermination y sont présentées sans aucune honte, les cinéastes montrant ainsi qu'elles ne sont pas réservées aux seuls films américains. Leur volonté est d'ailleurs explicitement de provoquer un lien avec le temps présent : « Ce que nous voulions aller chercher dans le passé, c'est ce qui est contemporain<sup>58</sup>. »

55. Gilles Carle : « Le personnage central de ce film est le peuple québécois. » Anna GURAL et Benoît PATAR, « Gilles Carle à bâtons rompus », *24 images, op. cit.*, p. 16.

56. *Ibid.*, p. 16.

57. François d'APOLLONIA, « Les Plouffe », *24 images*, n° 9, mai-juin 1981, p. 78.

58. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec les auteurs de *La turlute des années dures* », *Séquences*, n° 116, avril 1984, p. 10.



D'autres films veulent effectuer un travail d'inventaire du passé traditionnel québécois. Ils ne proposent pas un retour à de quelconques racines collectives mais, fidèles à la tradition herméneutique, considèrent les éléments de la tradition comme des questions ouvertes posées aux contemporains et susceptibles de contribuer à donner un sens aux figures identitaires du présent. C'est le cas, notamment, de *Jean Carignan violoneux* de Bernard Gosselin (1975) et de *La veillée des veillées* du même cinéaste (1976). On peut d'ailleurs noter, depuis le milieu des années 1970 – après la volonté de faire table rase du passé, durant la Révolution tranquille –, un regain d'intérêt pour la musique traditionnelle québécoise (en 1975 a eu lieu une grande veillée à la salle du Gesù ; la fête de la Saint-Jean-Baptiste, cette année-là, portait sur ce thème ; de nombreuses veillées d'automne ont été organisées sur le Plateau, à Montréal ; le Troisième festival de musique traditionnelle s'est déroulé à Montréal, en 1975 ; etc.). Un moyen métrage d'André Gladu, *Le reel du pendu* (1972), avait en quelque sorte préfiguré ce mouvement. D'autres cinéastes entendent faire des films dans un souci de mémoire pour les générations futures [*Franc jeu* de Richard Lavoie (1975) sur la Superfrancofête d'août 1974, à Québec, à l'occasion du Festival international de la Jeunesse]. Le cinéma se fait ainsi mémoire du temps présent.

Georges Dufaux remet en question certains des effets de la Révolution tranquille sur les structures familiales. Sa série de films sur les personnes âgées est une virulente critique de la tendance des Québécois à « placer » leurs parents âgés dans des foyers anonymes pour mieux les oublier (*Au bout de mon âge*, 1976 ; *Les jardins d'hiver*, 1976). Diane Létourneau explore quant à elle le milieu des religieuses dans l'après-Révolution tranquille (*Les servantes du bon Dieu*, 1978), pour mieux comprendre leur questionnement. Le ton du film, qui jamais ne juge ni ne fait le procès de la religion, est ainsi en complet décalage avec de nombreux films des années 1960. La cinéaste s'explique : « Nous, les Québécois, avons la fichue tendance de tout balayer du revers de la main, on fout tout à la poubelle : les sœurs, les vieux meubles... Mais maintenant, "on est revenu," on se rend compte que peut-être on a été trop vite ; on n'a pas d'Histoire, on est en train de la faire, notre Histoire, et peut-être notre génération est-elle plus portée à se retourner vers le passé<sup>59</sup>... »

59. « Les servantes du Bon Dieu ce sont nos mères de famille. Entretien de Minou Petrowski avec Diane Létourneau », *24 images*, n° 3, août 1979, p. 78.

La réconciliation nécessaire avec un passé qui bloque le présent et l'avenir est au cœur du film de Francis Mankiewicz *Les beaux souvenirs* (1982). Viviane rentre chez elle, à l'Île d'Orléans où vivent son père et sa jeune sœur Marie. Leur mère les a quittés il y a longtemps pour un homme anglophone. Le passé empêche les personnages d'avoir des relations saines mais il font un effort collectif de réappropriation et de deuil. Une autre réconciliation avec le passé est illustrée dans le film de Louise Carré *Ça peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été* (1980). Adèle Marquis, 57 ans, a perdu son mari (encore une fois l'enterrement de l'homme québécois). Alors que ses enfants refusent d'effectuer le travail de deuil, elle décide de se reprendre en main et de refaire sa vie (elle voyage et rencontre même un autre homme, tout en conservant son indépendance).


Le questionnement du passé et l'exploration des références multiples sont également abordés de front dans le film d'Arthur Lamothe *Equinoxe* (1986)<sup>60</sup>. Guillaume Beauchemin retourne dans les îles de Sorel après de nombreuses années d'absence. Il veut savoir pourquoi son ancien ami, Rosario Dubuc, a témoigné contre lui dans une affaire de pêche interdite ayant causé la mort d'un garde-pêche (il a purgé une peine d'emprisonnement de dix ans à cause de cela). Il ne veut pas se venger mais simplement comprendre le passé afin de mieux envisager l'avenir. Ce travail de deuil est accompli avec l'aide de sa petite-fille (le film montre donc un rapprochement inter-générationnel) et des autochtones de la réserve voisine.

Claude Gagnon aborde également la question amérindienne dans *Visage Pâle* (1985). Le film met en scène le personnage de Claude Chabot, jeune homme québécois dont l'identité, qui semblait assurée – son nom est clairement écrit sur son chandail de hockey, il a une attitude positive face à la vie –, est menacée par trois hommes qui s'attaquent à lui et tentent de le violer. Un Amérindien le sauve et la sœur de celui-ci s'occupe de lui : une communication est établie par-delà les différences entre les peuples. Peter l'Indien

---

60. Notons qu'un autre film d'Arthur Lamothe, *La mémoire battante* (1983), expose une conception plus essentialiste de l'identité : les Montagnais et les Québécois y sont présentés comme susceptibles de disparaître à plus ou moins brève échéance. Le cinéaste déclare ainsi : « Les Indiens comme les Québécois sont des colonisés qui ne portent pas leur nom de colonisés. [...] Je souhaite donc que mes films soient pour eux des films-reflets de cette condition tragique, des films conscientisants, des films qui participent à une certaine politisation des Indiens. » (Richard GAY, « Arthur Lamothe. Le cinéma direct et les Montagnais », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 6, août 1975, p. 10). Le film présente cependant un questionnement nécessaire (et salutaire) sur l'action historique des « Blancs » à l'égard des autochtones. Maurice Bulbulian a effectué le même travail essentiel avec les Inuits du Nord québécois dans *Debouts sur leurs terres* (1982).

l'amène à se réaliser et à agir sur son environnement (« Finalement, t'as passé à travers ta peur »). Il l'appelle d'ailleurs Visage pâle, pour souligner que les Québécois, comme les Amérindiens, sont animés d'une même quête d'indépendance et d'un besoin de reconnaissance. Le même processus de découverte de l'Autre est à l'œuvre dans la relation que Claude établit avec Marie, les deux personnages évoluant de la crainte et de la méfiance de l'autre à l'amour réciproque. Le dialogue et l'écoute permettent ici de construire un monde commun de signification, par-delà les différences, et de surmonter les stigmates et les apparences symboliques : « Je veux te faire confiance », lui dit-elle.



Le film précédent de Claude Gagnon, *Larose, Pierrot et la Luce* (1982), présentait également une trame narrative allant de la confrontation à l'accomplissement personnel grâce à l'entraide intersubjective. Jacques Larose hérite d'une maison à Saint-Hubert. Il contacte un ami d'enfance, Pierrot, et le convainc de l'aider à rénover la maison pour la transformer en restaurant. Ils sont aidés aussi par Lucie, une amie de Pierrot. Ce projet d'avenir collectif sera l'occasion de revenir sur des aspects de leur passé qu'ils ont voulu oublier (Pierrot notamment a honte de son passé) et d'effectuer ainsi un travail positif de deuil permettant de dépasser le stade mélancolique. Lucie symbolise ce processus en prenant une photographie des trois amis (un souvenir commun pour l'avenir), ce qui est un geste extrêmement rare dans le cinéma québécois.

Un autre récit de rechange, qui montre une appropriation des références temporelles et un rapprochement intergénérationnel, est proposé dans *Jacques et Novembre* de Jean Beaudry et François Bouvier (1984). Jacques (trente ans) est à l'hôpital et il est sur le point de mourir d'une maladie incurable. Il est très proche de sa mère, mais a toujours eu des difficultés à communiquer avec son père. Il commence alors à rechercher une temporalité qui lui soit propre : il revient sur son passé (en remontant jusqu'à son enfance), nomme sa plante Novembre – une période précise dans la continuité temporelle – et réussit même à établir un dialogue avec son père : « J'aimerais ça que, avant qu'on parte tous les deux chacun de notre bord, qu'on se soit parlé une fois. Dans le blanc des yeux, comme des chums. [...] C'est la première fois que tu me dis que tu m'aimes. Ça me fait du bien. » Le film présente enfin, dans la grande trame narrative québécoise, un personnage masculin qui exprime ses sentiments et son identité (« Je m'appelle Jacques Landry », déclare-t-il devant une caméra) et qui se bat afin de laisser une trace pour les

génération futures. Le film montre également des relations inter-subjectives riches et positives (il dit à son copain Denis : « On fait une belle équipe »). Il effectue ainsi un véritable travail d'inventaire identitaire et temporel. Notons qu'un film de Brigitte Sauriol, *L'absence* (1976), montrait également un rapprochement intergénérationnel, cette fois entre une fille et son père malade, qui est à l'hôpital et qui est parti il y a quinze ans. De même, *Doux aveux* de Fernand Dansereau (1982) met en scène le rapprochement entre des grands-parents et leurs petits-enfants. La génération « entre-deux », celle des *baby-boomers*, demeure cependant très problématique, elle est mal définie et ne sait pas comment se positionner.

C'est une enfant, encore une orpheline, dans *Bach et Bottine* d'André Melançon (1986), qui va transformer le fatalisme du personnage adulte en confiance dans l'avenir et en affirmation de soi grâce à un enrichissement des relations interpersonnelles (elle lui apprend à parler pour se dire et à découvrir son identité). Dès le début du film, l'identité de la petite est tout à la fois affirmée et marquée par une blessure : « Je m'appelle Fanny. Quand j'étais petite, j'ai perdu mon père et ma mère [...] » Le film constituera une réparation de cette blessure « fondatrice ». Notons également que Fanny a les traits typiques des enfants dans les films québécois, présentés à bien des égards comme plus matures que leurs aînés<sup>61</sup> : « Chus capable de m'occuper de moi. [...] Chus pas un enfant ! » Jean-Claude Parenteau, son oncle, est lui-même un orphelin et un célibataire endurci qui ne pense qu'à son concours d'orgue classique qu'il aimerait bien remporter. Il ne parle pas beaucoup, pas même à ses voisins et il refuse la paternité : « Moi ça m'intéresse pas de jouer au père. » Il correspond donc, au début du film, au portrait-type du personnage masculin québécois. Fanny va progressivement l'amener à se réaliser, à déclarer son amour pour une collègue de travail et à apprivoiser la responsabilité paternelle. Les identités de Fanny et de Jean-Claude sont ainsi, à la fin du film, pleinement assumées positivement.

Cette appropriation identitaire se traduit également en découverte de l'espace, avec de longs panoramiques depuis la ville de Québec vers le fleuve Saint-Laurent, que l'on voit au cinéma pour l'une des premières fois (il y avait eu *Entre la mer et l'eau douce*, les films de P. Perrault, puis plus rien). Alfred Hitchcock avait bien perçu toute la richesse poétique et mystérieuse du fleuve, son film

61. La figure de l'enfant est d'ailleurs une constante de l'imaginaire nord-américain (voir, par exemple, les films de Steven Spielberg).

*I Confess* débutant par un long déplacement de caméra vers le Château Frontenac, à partir du traversier de Lévis. L'hiver aussi est présenté, dans *Bach et Bottine*, comme une richesse collective (on ne souhaite pas s'exiler en Floride ni ailleurs).

Déjà, dans *La guerre des tuques* de A. Melançon (1984), les enfants réussissent à se recréer une communauté, malgré leurs divisions et l'absence des parents, et ce dans un contexte hivernal. Même s'il commence en présentant la compétition comme le facteur déterminant des relations sociales, ce film, un des plus populaires du cinéma québécois, illustre la découverte de l'entraide par le mélange interethnique (il y a un jeune Vietnamien avec les Québécois d'origine canadienne-française) et la variété des « genres » (intellectuels et sportifs, courageux et peureux, garçons et filles, etc.). Il offre en cela un modèle d'intégration de la différence et de l'Autre. Notons toutefois, dans la lignée du récit filmique dominant, l'absence totale des parents : les jeunes apprennent à s'en sortir par eux-mêmes.

*Le matou* de Jean Beaudin (1984) porte lui aussi sur des projets faits en commun. Bien que ce film ait certains traits communs avec le récit dominant (le jeune Émile n'a pas de père et sa mère ne s'occupe pas de lui, il boit déjà de la bière à l'âge de dix ans, il meurt à la fin du film et il est présenté comme déjà très mature : « Je me garde tout seul, chus ben assez vieux »), nous nous trouvons au cœur d'un nouveau récit de la figure identitaire québécoise. En effet, nous sommes en présence, peut-être pour la première fois, d'un couple heureux qui parvient à surmonter les difficultés. Ils ont des projets ensemble (ils veulent des enfants) et vont notamment parvenir à réaliser leur rêve d'avoir un restaurant, d'être « indépendants » (au début du film, Florent travaille pour un patron anglophone). Florent est en outre très proche de ses parents, à qui il demande régulièrement conseil. Une variété de signes identitaires typiquement québécois sont montrés sous un aspect positif : les ruelles de Montréal et les cordes à linge, des jeunes jouant au hockey, etc. Une diversité de lieux est présentée : Montréal, Québec et la campagne, ce qui renforce la richesse identitaire des personnages. L'Autre est illustré avec nuances, tantôt comme un ennemi (M. Ratablavasky, qui conçoit une vaste machination pour tromper Florent), tantôt comme un allié (le cuisinier français, M. Pico). Notons cependant que l'anglophone, en l'occurrence le Canadien anglais, est toujours perçu comme une menace. Le film montre également une intégration positive de plusieurs valeurs : Florent et Élise réussissent à s'accomplir d'une façon typiquement américaine (mythologie du *self-made man*, entrepreneurship, compétence) tout en vouant une passion aux antiquités canadiennes-françaises et à la musique traditionnelle.

La question de l'intégration des immigrants émerge, au cours des années 1980, comme préoccupation des cinéastes. Paul Tana explore particulièrement cet aspect dans *Caffè Italia, Montréal* (1985), grâce à un mélange du documentaire et de la fiction (cela montre que même les cinéastes d'origine étrangère adoptent les codes cinématographiques québécois). Le cinéaste montre ce qui constitue à ses yeux un danger, à savoir l'essentialisation de l'identité, qu'elle soit québécoise ou italienne. Il confronte ainsi deux représentations de l'identité. D'une part, la vision substantielle et centrée sur les origines des Italiens qui préfèrent que leurs enfants se marient entre eux : « On ne parle pas la langue, alors on est toujours entre nous, Italiens. » « Quand on est patriote, c'est du berceau au tombeau. » « Être entre deux cultures [...] ça cause des problèmes d'insécurité. » D'autre part, une conception plurielle, constructiviste de la figure identitaire : « On est Québécois mais on est des Italiens. » « Ils [les Italiens] l'ont construit le Québec. » « Avec cette expérience-là, moi, je suis ni un ni l'autre. » « Je suis fils d'immigrant italien, Canadien, qui parle français pis qui chante en anglais. C'est pour ça que venir de Montréal c'est une bonne chose parce que, à Montréal, c'est comme un genre de melting pot, c'est un grand four [...]. » « C'est les mêmes constantes d'une espèce de sentiment d'appartenance ambiguë. »

Le film fait par ailleurs la démonstration d'un attachement très fort aux niveaux local et fédéral : les Italiens déclarent appartenir « à Montréal » ou « au Canada », très peu au Québec<sup>62</sup>. Il montre également des écarts importants entre les générations, tant dans les pratiques que dans les représentations. L'importance décisive de la fréquentation des écoles francophones est également soulignée : les Italiens qui vont à ces établissements avouent qu'ils ont moins de problèmes d'identité. Le film illustre enfin l'importance de discuter ouvertement et sans complexes des questions d'intégration. La séquence de la discussion entre les acteurs Tony Nardi et Pierre Curzi montre bien ce besoin de parler des problèmes identitaires au lieu de les taire et de s'enfermer dans les préjugés ou l'ignorance réciproque.

On peut d'ailleurs cerner, au tournant des années 1970-1980, une attention accrue des cinéastes pour les questions migratoires et l'intégration des immigrants, au fur et à mesure que la population

62. Ceci rejoint certaines de nos observations concernant les rapports qu'entretiennent les immigrants avec le niveau politique local. Voir Thierry BERTHET et Christian POIRIER, « Politiques locales d'intégration et immigrants aisés : une comparaison France-Québec », *Politique et Sociétés*, vol. 19, n° 2-3, 2000, p. 181-213.

québécoise (plutôt montréalaise) se diversifie du point de vue ethnique. Déjà, en 1977, Jacques Simon aborde, dans son moyen métrage *20 ans après...*, l'intégration de la communauté juive nord-africaine, les rapports entre les différentes communautés ethniques et la redéfinition identitaire dans le contexte de l'affirmation québécoise. *Les «Borges»* de Marilù Mallet (1978) examine l'intégration de familles portugaises à Montréal. Mireille Dansereau met en scène, dans *L'arrache-cœur* (1979), une femme québécoise qui parvient à établir un dialogue constructif avec son mari d'origine étrangère, malgré les préjugés de sa mère trop présente et opposée à ce mariage. Avec *Les voleurs de jobs* (1980), Tahani Rached s'attaque de front aux difficultés d'intégration des immigrants et aux problèmes de discrimination à l'emploi. La cinéaste illustre surtout l'écart entre le discours officiel (la cérémonie du serment de citoyenneté avec le discours sur le multiculturalisme canadien) et la réalité.

L'importance de la discussion touchant la condition masculine est le thème central de *L'homme renversé* d'Yves Dion (1986). Il s'agit d'un film important dans l'imaginaire filmique québécois, car il marque la première véritable tentative de se pencher sur le cas on ne peut plus problématique de l'homme québécois. Le cinéaste filme un atelier sur la condition masculine où deux acteurs sont mis en situation. Il veut les amener à parler, à exprimer ce qu'ils ressentent. Daniel réplique alors – résumant sans le savoir l'horizon discursif d'une large partie des personnages masculins du cinéma québécois – : « Mon but dans la vie, ce serait de ne plus parler. De plus être obligé de se définir à travers des mots. » Ils réussissent, finalement, à véritablement communiquer et à « révéler » la complexité de leur identité masculine que la société, par la transmission des valeurs, s'acharne à présenter comme un bloc homogène.

Le cinéaste plaide pour une représentation nuancée de l'homme (pouvant pleurer, déclarer ses sentiments) et pour un réajustement par rapport au combat féministe, au Québec. Il faut, selon Y. Dion, se parler entre hommes, mettre en commun des choses et construire sur ces bases (les deux hommes reviennent d'ailleurs sur leur passé et s'avouent des éléments de leur vie dont ils n'avaient jamais osé discuter). Le cinéaste conclut : « Le constat qu'on a jusqu'ici, ce que les hommes ont à exprimer, c'est un énorme silence. Ce qu'on a dedans, c'est un silence qu'on n'est pas capables d'exprimer, qu'on n'est pas capables d'identifier, sur lequel on n'est pas capables de mettre de mots. Là où on met des mots c'est pour l'habiller ce silence-là, c'est pour le cacher ce silence-là. Nos besoins, on n'est



pas capables de les verbaliser, nos aspirations on n'est pas capable de les verbaliser, tout ce qui nous manque on n'est pas capable de les verbaliser. »

Signe également positif, le cinéma québécois s'intéresse de plus en plus aux marginaux, dans un effort de compréhension et non pour les juger. Dans leurs films, A. Forcier, G. Carle et F. Mankiewicz mettent en scène les laissés-pour-compte de la société. Par exemple, *La tête de Normande St-Onge* de Gilles Carle (1975) est un film sur la folie qui s'inspire des idées de l'antipsychiatrie<sup>63</sup>. Guy Simoneau traite le phénomène de la prostitution dans *Plusieurs tombent en amour* (1980) et Suzanne Guy celui des handicapés dans *On n'est pas des anges* (1981). Michel Moreau a également beaucoup travaillé sur le thème de l'exclusion : *La leçon des mongoliens* (1974) et *Jules le magnifique* (1976). Selon M. Moreau, le traitement des marginaux balise le territoire général de la société, son « état de santé ». Pour lui, le cinéma est « ce que le microscope est pour le biologiste, ce que le stéthoscope est pour le médecin, c'est-à-dire un moyen de regarder ce qui se passe dans la réalité<sup>64</sup> » et d'initier des changements. Notons cependant que, chez lui aussi, la politique et le pouvoir sont perçus de façon éminemment négative : « Ce qu'il faut, c'est trouver le jeu des pouvoirs et de s'attaquer aux différents paliers de pouvoirs<sup>65</sup>. »

## LA CRITIQUE DU RÉCIT ESSENTIALISTE FÉDÉRALISTE

Nous allons conclure ce chapitre en parlant d'un film tout à fait singulier dans le paysage cinématographique québécois : *Elvis Gratton* de Pierre Falardeau et Julien Poulin (1985). Ce film est original car il constitue, en quelque sorte, une énigme sur laquelle butent les tentatives d'interprétation les plus résolues. Il s'agit d'un des films les plus populaires de l'histoire du cinéma québécois, il détient notamment le record des recettes de location de vidéocassettes. La suite du film, *Elvis Gratton II. Miracle à Memphis*, réalisée en 1999, a fait plus de quatre millions d'entrées dans les cinémas. Ce film est un exemple parfait de l'articulation d'une pluralité de niveaux de

63. Félix Guattari a d'ailleurs déclaré qu'il s'agit, selon lui, du premier véritable film de fiction sur la folie. Voir *Séquences*, n° 103, janvier 1981.

64. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Michel Moreau », *Séquences*, n° 97, juillet 1979, p. 13.

65. *Ibid.*, p. 10.



sens par un discours tantôt critique, tantôt méprisant, tantôt attendrissant. Les réalisateurs cernent en fait toute l'ambiguïté de l'identité québécoise. Bob « Elvis » Gratton incarne ainsi à lui seul une multiplicité de facettes constituant la figure identitaire québécoise (à l'exception notable toutefois du nationalisme québécois). On peut d'ailleurs lire, sur la vidéocassette : « Car il y a dans chaque Québécois un Elvis qui dort. »

Le film est avant tout une parodie et une critique virulente d'un certain discours favorisant le fédéralisme canadien, l'ordre et le capitalisme américain. C'est un discours qui est contre l'indépendance ou toute forme d'affirmation identitaire québécoise comme le projet de loi n° 101 sur la langue française, contre le socialisme ou même l'État-providence et contre la présence d'une trop forte concentration d'immigrants. Les personnages sont caricaturés et les traits poussés à l'extrême. Ce type de discours est présent au Québec comme dans le reste du Canada et fut particulièrement actif lors du référendum de mai 1980. Mais, au-delà de la critique, le film révèle des traits importants de la culture québécoise, des traits jugés négativement par P. Falardeau et J. Poulin, mais qui n'en font pas moins partie de la société, notamment l'incertitude identitaire, la fascination marquée pour le modèle américain, l'individualisme et une certaine culture des classes populaires moyennes de banlieue (Bob Gratton est propriétaire d'un garage, sa femme travaille comme caissière dans un dépanneur, il projette de construire un centre commercial et, avec sa femme, ils ne rêvent que des pays chauds et des clubs Med).

Bob Gratton est fondamentalement, selon notre perspective herméneutique, un personnage qui a un problème majeur d'identité et qui vit un perpétuel questionnement identitaire. Il répond ceci à un Français qui lui demande s'il est canadien : « Moé, ch't'un Canadien, Québécois. Un Français canadien-français. Un Américain du Nord français, un francophone, Québécois canadien. Un Québécois d'expression canadienne-française-française. On est des Canadiens-américains-francophones d'Amérique du Nord, des Franco-Québécois [...]. » Sa femme Lynda répond quant à elle : « On est des Franco-canadiens du Québec, des Québécois-canadiens. » Bob Gratton est surtout un Québécois qui refuse de s'assumer comme tel et qui préfère se confondre avec Elvis (son miroir a les formes du King). Il parle d'ailleurs constamment des Canadiens français, plutôt que des Québécois, comme s'il reniait tous les acquis de la Révolution tranquille. Il a peur de tout ce qui n'est pas américain, de lui-même (« En tous cas, si c'était rien que de moé, moé je pâtirais rester aux States. [...] Je serais ben là-bas, parce qu'eux-autres ils l'ont l'affaire

les Américains») et des autres («Elvis Wong. Ah ben ça, c'est le boutte [...] Un Chinois 'sti! Un autre qui s'en vient voler nos jobs»). On se souvient des Américains plutôt que de sa propre histoire collective (il remporte le concours «Elvis. Je me souviens»). Il n'hésite d'ailleurs pas à traiter ses propres concitoyens de lâches et de peureux : «C'est ça les Canadiens français. Une belle gang de sans desseins. Au lieu de s'entraider, y se mangent entre eux-autres. [...] Un vrai Canadien français, un jaloux, un peureux, un paresseux, un mangeux de marde.» Bob Gratton a voté NON lors du référendum de mai 1980 et il a ses «relations» politiques à l'hôtel de ville.

Le personnage principal se crée ainsi une image avec ce que lui renvoient sa femme et tout le milieu qu'il fréquente. Son incertitude est canalisée, chez lui, en peur de tout ce qui est progressiste («C'est fini ça, les séparatistes. Va falloir les mettre au pas. Eux-autres pis leurs chums, les unions pis les professeurs qui endoctrinent les jeunes dans nos écoles. C'est fini ça, l'avortement, le bien-être social, on va mettre un stop à ça, pis la loi 101, crise!») et différent d'un monde stable («C'est ça qui manque aujourd'hui : l'ordre, de l'ordre. On va savoir une fois pour toutes où c'est qu'on s'en va. Les révolutionnaires on va leur mettre un peu de plomb dans'tête. Faut être réaliste câlisse»). Il est pour l'entreprise privée, l'initiative individuelle et le minimum d'intervention gouvernementale. La politique est présentée comme un adjuvant à l'initiative privée et au capitalisme, le fédéralisme, comme le meilleur système politique au monde : «Leurs histoires d'indépendance, c'est des frolleries ça. Faut arrêter de se poser des questions. Le Canada, c'est le plus beau pays du monde, c'est le plus riche, le plus libre. Ben si y sont pas contents qu'y aillent donc vivre à Cuba. De toutes façons, moi je veux pas perdre mes montagnes Rocheuses [...]» Il s'agit donc d'un récit essentialiste de l'identité, cette fois canadienne plutôt que québécoise. C'est l'une des rares fois que l'on voit ce type de récit à l'œuvre dans le cinéma québécois. C'est un récit qui, comme celui de son versant nationaliste, entend «désambivalencer» l'identité québécoise, pour reprendre une expression de Jocelyn Létourneau, et résoudre une fois pour toutes la «question» québécoise, la clôturer dans une réponse claire et sans ambiguïtés. Les réalisateurs font mourir Gratton à la fin du film, étouffé dans son costume d'Elvis (la volonté de devenir américain jusqu'à sa propre perte), mais le font ressusciter *in extremis*.

Le film illustre également l'incompatibilité et la confrontation des différents mondes de sens qui composent la société québécoise (la séquence avec la jeune femme que Bob prend en stop, les voyageurs dans l'avion qui trouvent Bob Gratton «québécois» et «niaiseux»,

etc.). Cette réalisation est donc, au-delà des premiers niveaux de lecture (le film et sa suite furent décriés par certains représentants de l'intelligentsia tant nationaliste que fédéraliste), une illustration de certaines composantes de la culture québécoise. Il constitue en cela une pièce importante de l'imaginaire filmique québécois.

## CONCLUSION

Ce chapitre nous a permis de confirmer que le rapport au temps, et plus précisément au passé, est un déterminant fondamental de l'élaboration des récits identitaires. Les films composant la trame narrative dominante et hégémonique présentent tous un rapport problématique au passé, que les personnages l'aient totalement oublié (D. Arcand) ou qu'ils tentent de le retrouver dans son essence déviée (P. Perrault). De leur côté, les films constituant le nouveau récit de l'identité sont tous animés du souci d'établir des relations harmonieuses avec le passé, pour mieux envisager l'avenir, agir sur la réalité et constituer un horizon commun de signification.

Nous avons également pu constater la permanence d'un certain nombre de traits caractéristiques de l'imaginaire filmique québécois repérés dans les précédents chapitres. Par-delà la séparation des cinéastes selon leur appartenance à l'un ou l'autre récit, l'opposition entre ceux qui se réclament du documentaire et ceux qui revendiquent la fiction est reconduite. La fiction est cependant utilisée un peu plus fréquemment que durant la période précédente. Fernand Dansereau résume ainsi la pensée de plusieurs cinéastes :

À la réflexion, j'en suis arrivé à me dire – et d'autres avec moi – que le documentaire, en termes d'action dans un milieu populaire, c'est de la folie, parce que le langage populaire n'est jamais documentaire. Pour arriver à bien lire un documentaire, il faut avoir une formation de lettré, il faut savoir traiter l'information. Ce n'est pas ainsi que les peuples se racontent les choses importantes. Ils se les racontent à travers la fiction : les contes, l'épopée, l'histoire<sup>66</sup>...

Ces propos nous semblent indiquer la voie vers un aspect fondamental de la culture : le langage populaire n'est pas documentaire mais narration, fiction, histoire. Il semble exister, à cet égard, une méconnaissance du milieu populaire de la part de certains cinéastes québécois, plusieurs venant de classes aisées ou alors voulant trop

66. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Fernand Dansereau », *Séquences*, n° 110, octobre 1982, p. 9.

expliquer et faire comprendre quelque chose à des individus que l'on imagine colonisés. Selon F. Dansereau, les Québécois – tant les cinéastes que les spectateurs et les critiques – sont profondément marqués par l'héritage du cinéma direct et du style documentaire. Anne Claire Poirier, elle-même un « produit » de l'ONF, abonde dans le même sens : « Je trouve que la transposition permet d'atteindre une vérité parfois plus aiguë que le direct. On peut être beaucoup plus cru dans une fiction. Je me suis toujours posé beaucoup de questions sur le jusqu'où on peut aller dans la vie des gens, dans leur vérité intérieure. Je trouve que je peux aller plus loin, en rencontrant des gens, en les connaissant et ensuite en les transposant<sup>67</sup>. » Selon Jean Beaudin, « la fiction permet d'aller chercher l'âme des individus<sup>68</sup> ». Notons cependant que les films québécois de fiction manifestent aussi des traits caractéristiques du direct : l'attention pour le quotidien, le temps présent, l'anti-héros ainsi que la parole – ou l'absence de parole – plutôt que l'action. Les films sont d'ailleurs souvent filmés dans le style direct, avec des décors, des éclairages et une musique minimalistes. Jean-Claude Germain conclut : « Notre cinéma québécois s'est donné comme mission cinématographique d'inventer le non-spectateur<sup>69</sup>. » Encore une fois, nous le répétons, le problème n'est pas qu'on fasse ce type de cinéma, bien au contraire, mais bien qu'il occupe tout le champ du récit hégémonique québécois.

Nous avons également pu constater la permanence d'un trait fondamental de l'imaginaire filmique québécois : la politique n'est jamais envisagée comme une activité ou une sphère susceptible d'aider à transformer le cours des événements et la réalité. De plus, il semble bien que les films dans lesquels les cinéastes *baby-boomers* présentent une crise aiguë de la société ne sont en fait que le reflet de la crise qu'ils vivent personnellement. La société tout entière devient alors la projection d'individus qui n'ont pu réaliser leurs rêves d'indépendance et de socialisme et qui se rendent compte qu'ils sont aussi matérialistes et individualistes que les Américains. Les films de Carle, de Forcier, de Beaudry et de Melançon sont toutefois là pour confirmer que tout n'est pas sombre et négatif dans le pays du Québec.

67. Francine PRÉVOST, « L'itinéraire cinématographique d'Anne-Claire Poirier », *Séquences*, n° 116, avril 1984, p. 25.

68. Léo BONNEVILLE, « Entretien avec Jean Beaudin », *Séquences*, n° 118, octobre 1984, p. 7.

69. Jean-Claude GERMAIN, *24 images*, n° 28-30, automne 1986, p. 59.

Ensuite, nous avons constaté que la position des hommes québécois demeure éminemment problématique. L'absence du père est encore un trait récurrent. Enfin, la réconciliation entre les êtres (lorsqu'il y en a une) se fait presque toujours entre des personnes du même sexe ou entre des Québécois et des personnes d'origine étrangère. Les rapports entre Québécois hommes et femmes demeurent extrêmement problématiques.

Des éléments nouveaux sont également apparus. D'abord, un nouveau récit de l'identité, qui propose des sorties de la crise identitaire par un aménagement plus serein des rapports au passé (incluant les rapports avec les prédécesseurs et les générations), s'est affirmé de façon nettement plus déterminée et importante que dans la période précédente. Cette époque apparaît ainsi comme celle des extrêmes de l'axe identitaire, allant du positif au négatif. Suivant cette interprétation, un abîme séparerait *Jacques et Novembre* du *Déclin de l'empire américain*, ou encore *Les Plouffe* de *Un royaume vous attend*.

Ensuite, on a pu repérer que les thématiques collectives, comme l'indépendance et le socialisme, ont à peu près complètement disparu de l'imaginaire filmique. Le choc occasionné par le référendum de mai 1980 sur la souveraineté-association, «perdu» pour la grande majorité des cinéastes, n'a fait qu'accentuer ce mouvement. On constate alors un recentrage vers des thématiques de trois ordres. Premièrement, l'individu est placé au centre des préoccupations et sa solitude est présentée comme un trait marquant de la société québécoise. Deuxièmement, la question identitaire éclate littéralement et se déplace des questions nationales (l'indépendance) et des aspects liés aux classes sociales (le socialisme) vers une pluralité de groupes : les femmes, les marginaux, les immigrants, les autochtones, les jeunes et les personnes âgées, les homosexuels (*Luc ou la part des choses* de Michel Audy, 1982), etc. Le cinéma québécois marque, à cet égard, le passage d'une conception collective des droits à une représentation individualiste ou de groupes précis (les groupes d'ayant-droits dont l'existence est mise à l'avant-plan dans la Constitution canadienne de 1982). Il souligne surtout l'émergence d'un rapport nouveau à la question identitaire. *Comme en Californie* de Jacques Godbout et Florian Sauvageau (1983) est très représentatif de l'attention soutenue pour les questions liées au soi, au vécu et aux préoccupations personnelles. Troisièmement, on note une diversification majeure des thèmes : l'éducation et la santé [par exemple, *Raison d'être* d'Yves Dion (1977) sur le cancer ou *Sonia* de Paule Baillargeon (1986) sur la maladie d'Alzheimer] côtoient les sujets environnementaux (*La fiction nucléaire* de Jean Chabot, 1978) et les nouvelles religions (*Les adeptes* de Gilles Blais, 1981). Le collectif

et la nation ont presque disparu, tant des documentaires que des films de fiction. Les relations à long terme ne subsistent plus que dans le couple ou la tribu réduite, après la nation, les réseaux sociaux et la famille.

Ainsi, globalement, nous avons dans les films du tournant des années 1980 un Québec orphelin de son passé (on ne le connaît pas, car la Révolution tranquille a entraîné son « effacement ») et de son avenir (on ne veut pas d'enfants, on a peu de projets en commun). Un nouveau récit est cependant présent, qui propose une réconciliation du sujet québécois centrée sur la représentation constructiviste de l'identité, le travail de réaménagement des références temporelles et le travail de deuil du passé.





# Chapitre

# 6

## **Le récit identitaire de l'éclatement et de l'empêchement (1987-2000)**

Nous arrivons maintenant au terme de ce parcours dans l'imaginaire filmique québécois. La période couverte ici va de 1987 à l'an 2000. Il s'agit d'une période importante à plus d'un titre. Tout d'abord, le cinéma québécois atteint son rythme de croisière en ce qui a trait au nombre de films produits annuellement. Nous avons donc un corpus de films beaucoup plus important que pour les périodes précédentes. Pour cette raison, nous avons préféré répartir l'analyse de la période en deux chapitres. Ensuite, cette période prolonge la précédente et s'en démarque tout à la fois. Le récit hégémonique de la tragédie collective est en effet reconduit dans ses principales composantes. Toutefois, le nouveau récit de l'identité québécoise est nettement plus présent et même, pourrait-on dire, à égalité avec le précédent. Cela constitue un signe manifeste de diversification de la trame narrative dominante. Nous allons dans ce chapitre présenter les principaux ingrédients récents (1987-2000) du



récit de l'éclatement du sujet québécois. Notons cependant d'emblée que si plusieurs cinéastes, comme Paul Tana, André Forcier ou Manon Barbeau, ont réalisé des films éminemment « tragiques », pour illustrer l'éclatement de la société québécoise, cela n'implique pas forcément qu'ils soient porteurs d'une conception essentialiste de l'identité québécoise. Pour ces trois cinéastes notamment, l'entreprise vise, au contraire, à dénoncer certains travers allant soit vers la fixation, soit vers l'éclatement absolu de l'identité. Il importe donc, ici comme ailleurs, d'examiner attentivement les différents niveaux narratifs des films et de les confronter avec les propos des cinéastes. Autrement dit, nous allons constater une différenciation au sein même de la représentation éclatée de l'identité. Ainsi, si les films de certains cinéastes se rangent très manifestement sous cette rubrique, plusieurs d'entre eux n'en proposent pas pour autant une conception essentialiste de l'identité québécoise. Leur entreprise se veut plus une critique de l'éclatement identitaire et s'appuie sur une conception ouverte du soi. Simplement, comme cette ouverture nécessaire ne doit pas conduire à l'oubli de soi, les films de cette période offrent une représentation éclatée de l'identité, qui inclut parfois une version tragique de la réalité québécoise.

La trame narrative analysée ici se caractérise par un vide identitaire associé à une quête de la figure paternelle, ainsi que par des liens difficiles entre les générations. Ce sera l'occasion, pour nous, d'aborder la question de la jeunesse québécoise, en relation avec ce que le sociologue Alain Ehrenberg nomme la « fatigue d'être soi » du sujet moderne. Ce récit est également marqué par des rapports hommes-femmes problématiques et une représentation désenchantée de la politique. Il puise également à des craintes passées (l'histoire tragique de la collectivité) et nouvelles (la globalisation). Par ailleurs, nous aurons constaté, tout le long de ce chapitre et du suivant, que la question du rapport au réel et à l'imaginaire est étroitement liée à celle de la représentation – enchantée ou éclatée – de l'identité québécoise. Nous complétons ce chapitre par l'examen des films du cinéaste Robert Morin, qui nous semblent bien illustrer la tentative de se situer en équilibre à un point de tension entre les deux pôles opposés de la représentation identitaire.

## UN MANQUE DE (RE)PÈRES

Plusieurs réalisations reprennent les fils narratifs fondamentaux des récits portant sur le vide identitaire. Par exemple, dans *Trois pommes à côté du sommeil* (Jacques Leduc, 1988), un homme sans nom (qui

a quarante ans, cette journée-là) n'a ni parents, ni enfants, ni femme. Vivant dans sa voiture et chez des amis, il se sent étranger à lui-même et à la société. Il n'arrive pas à donner un sens à sa vie : « J'analyse pour mieux comprendre et, à force d'analyser, la matière que j'analyse finit par perdre son sens. » Surtout, il relie son incertitude personnelle au questionnement identitaire québécois (« À force de vivre dans un climat d'échec collectif, ça finit par dépeindre sur nous ») et au sentiment que le rêve de l'indépendance du Québec est (dé)passé. Alors, incapable de se dire et de dire ses semblables, il considère désormais le Québec comme « un pays de passage ». L'astrophysicien Hubert Reeves, lui, parle des vastes temporalités de l'Univers. Il montre combien il est important, face à cette immensité, non pas de se dire que l'on n'est rien, mais de se persuader qu'il faut plutôt entretenir, chaque jour, le présent le plus riche possible liant passé et avenir.

Pour *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (1987), le cinéaste Jean Chabot (dont la femme attend un enfant) effectue un voyage en Nouvelle-Angleterre et se demande ce que lui et les siens auront légué aux générations futures, avec en toile de fond la même peur collective : « Disparaître, disparaître... » Il constate que, au Québec, les ancêtres sont des fantômes, qu'ils ne sont plus présents dans la mémoire collective, qu'il n'y a plus de traces d'un passé pourtant pas si lointain : « Je » n'existe pas, se dit-il, et le Québec est un pays qui s'enfonce tranquillement dans le silence, l'oubli et la rouille. L'américanité, explorée ici dans le cadre d'une série de l'Office national du film portant sur ce thème, est appréhendée comme une menace pour la « fragile » identité québécoise. Pourtant, cette série témoigne globalement, au milieu des années 1980, d'une reconnaissance de l'américanité fondamentale des Québécois, de leurs références multiples. J. Chabot perçoit ces apports comme une menace réelle, puisque ses prémisses reposent sur une conception manquée, vide et fragile de l'identité québécoise. Cette fluidité et cette mouvance constante des repères identitaires provoquent, chez lui, un sentiment d'angoisse et la quasi-certitude de la disparition prochaine des Québécois. La réalité qu'observe le cinéaste n'a « pas de bon sens », c'est-à-dire de sens fixé, une fois pour toutes. *Sans raison apparente*, réalisé en 1995, traduit, dans son titre même, l'incapacité de J. Chabot à donner un nom et une cause (au sens d'origine) sûre aux phénomènes, événements et discours tapissant le quotidien de la réalité québécoise. Dans ce film, qui illustre le retour à Montréal d'une romancière après quelques années d'absence, tout semble familier mais se révèle légèrement déplacé : « on ne voit plus très bien ce qu'on voit ». La réalité et la fiction sont trop imbriquées

l'une dans l'autre, on ne sait plus ce qui est premier, le récit ou l'événement. La réalité devient de moins en moins lisible et se transforme en spectacle, en fiction perpétuelle (le thème privilégié de Pierre Perrault). Le rapport à la réalité devient donc de plus en plus ténu (d'où la prédilection de ces cinéastes pour le réel et la crainte de tout ce qui est lié, de près ou de loin, à l'imaginaire). Par conséquent, « les humains » ne savent plus qui ils sont ni où ils vont : « C'est la vérité qui se désagrège. Une société se constitue autour d'un certain nombre de vérités, d'images, de faits culturels, mais il y a de plus en plus érosion de ces données-là<sup>1</sup>. » Le passé est également associé à ce sentiment d'éclatement de la réalité : « dans n'importe quelle situation présente je suis au moins hantée par une situation passée ». Ainsi, le cinéaste utilise le regard, nécessairement décalé – la réalité est familière et troublée –, d'une romancière revenant après plusieurs années à Montréal, pour déduire que les Québécois eux-mêmes ont désormais, quotidiennement, ce trouble de la vision. Il s'agit, en outre, d'une représentation qui considère l'ensemble des traits caractéristiques associés à la vie médiatique contemporaine comme une menace, et non comme une ressource, pour l'identité.

Jean Chabot est, par ailleurs, nostalgique de l'époque où les cinéastes québécois exprimaient de « façon viscérale » leur appartenance à la réalité québécoise. Le cinéaste a le sentiment que ses collègues sont comme absents, aujourd'hui : « Je crois sincèrement qu'il y a eu un affaiblissement, un abâtardissement créatif. J'ai envie de dire : prenez-vous en à vous-mêmes, pas aux institutions. C'est sûr qu'eux vont prendre la place que vous leur laissez. Dans la société québécoise, nous avons véritablement perdu la notion d'engagement. Je ne parle même pas d'engagement politique, je parle d'un engagement quasi viscéral<sup>2</sup>. »

La figure problématique du père est souvent associée à cette représentation de l'éclatement : il est absent dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon (1992), tandis que la mère et le dompteur de vers – qui essaie d'apprendre au jeune Léolo l'importance de la lecture et du rêve pour le sauver de son environnement oppressant – sont les seuls personnages à ne pas être perturbés psychologiquement. Léolo tente d'éliminer son oncle, voudrait tuer son père, mais n'arrive pas à se libérer et cesse, peu à peu, de rêver, avant de songer à la mort.

1. André LAVOIE, « Entretien avec Jean Chabot », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 3, automne 1996, p. 22.

2. *Ibid.*, p. 24.

Il est finalement enfermé, avec les autres membres de sa famille, dans un hôpital psychiatrique. Le père est encore une fois absent dans *Deux actrices* de Micheline Lanctôt (1993).

*Rafales* d'André Melançon (1990) illustre bien cette imbrication entre la solitude générationnelle et l'éclatement du sujet. Gérard, un orphelin, tente de dérober de l'argent dans un centre commercial, avec l'aide de son frère et de quelques complices. Il est présenté comme faible, pas sûr de lui et très seul. Lorsque son frère est pris par la police, Gérard se laisse convaincre par un animateur radio-phonique de le prendre en otage à la station et d'exiger la libération de son frère contre de l'argent. En fait, l'animateur utilise le jeune homme pour augmenter ses cotes d'écoute. Gérard se suicide. Notons que la seule personne qui lui parle vraiment est une dame d'origine russe, qui lui offre également un livre, *Les cerfs-volants* de Romain Gary. Ainsi, seuls les Québécois d'origine étrangère semblent capables de combler son besoin de rêver et de se raconter des histoires.

## DES LIENS DIFFICILES ENTRE GÉNÉRATIONS

Malgré une nette diversification de la représentation identitaire, les personnages sont encore incapables d'établir une communication réelle entre eux : ils parlent beaucoup, mais il n'y a pas de dialogue ni d'échanges véritables sur le fond des choses. C'est même la compétition entre les membres d'une famille, comme dans *Le vent du Wyoming* d'André Forcier (1994). Ce film montre bien qu'un cinéaste peut passer d'un type de récit à un autre<sup>3</sup>. Nous sommes dans l'environnement habituel des films d'A. Forcier : les milieux populaires du quartier Centre-Sud de Montréal (près du pont Jacques-Cartier) et du boulevard Taschereau sur la Rive-Sud. Léa est, au départ, très proche de son père et de sa mère. Ses parents sont divorcés, car Lizette, la mère, a pris la décision de partir. Les personnages de Léa et de son père correspondent aux paramètres fondamentaux du cinéma québécois. Léa est une femme décidée et confiante qui instaure l'action, tandis que Marcel est hésitant, peu confiant et subit les événements. Il songe au suicide depuis que Lizette l'a quitté et aimerait bien se retrouver auprès d'elle.

---

3. André Forcier n'adopte cependant, à aucun moment, une représentation essentialiste de l'identité québécoise.

Pour Léa, les malheurs commencent quand son copain, Réo, la quitte pour sa propre mère, qui ne fait rien pour empêcher cela. « Est-ce que je suis une roche maman ? », se demande Léa. [...] Aide-moi à vivre, maman. Donne un drink à ta descendance. » Sa représentation de la réalité change alors fondamentalement et elle adopte résolument la perspective de l'éclatement : « La vie est pleine de mauvais exemples, môman. [...] Dans trois jours je me fais ligaturer, pour mes 18 ans. Je serai une vraie femme. [...] Je veux pas savoir ce que c'est un enfant pour une mère. [...] J'ai pas peur du néant. » C'est l'individualisme et le chacun-pour-soi, même au sein d'une famille. Sa mère lui dit d'ailleurs : « Do your best and fuck the rest. » Léa reproduit ce qu'elle a vécu, en « volant » à sa sœur l'homme dont elle s'était éprise. Manon décide alors de devenir religieuse au couvent et le père, Marcel, se suicide. Le thème de la mélancolie – très caractéristique du récit manqué, vide et éclaté de l'identité – est explicitement abordé : le nouvel ami de Léa est un écrivain spécialiste de cette question. Les personnages rêvent tous, par ailleurs, de quitter le Québec, notamment Léa pour le Wyoming. Le Grand Albert, un ami de la famille, conclut : « Rappelez-vous que la vie n'est vivable que sous hypnose. [...] Qui veut se faire hypnotiser ? Qui veut oublier son drame avant de mourir ? » Ce film est donc une métaphore sur le peu de place que les *baby-boomers* laissent aux jeunes, au Québec. Il reprend par ailleurs un des thèmes de l'œuvre d'André Forcier : le recours à l'imaginaire et au rêve, pour mieux affronter la réalité et lever le déterminisme de la fatalité.

Le film de Paul Tana *La déroute* (1998) aborde également la question des rapports très difficiles entre générations, dans une même famille. Ici, ce sont les différences d'intégration à la société québécoise vécues par plusieurs générations d'une même famille d'immigrants qui sont présentées. Joe Aiello est un Québécois d'origine italienne, directeur d'une entreprise de construction de routes. Il a bien réussi financièrement et il est reconnu par la communauté québécoise (il a contribué à la construction physique du pays). Il incarne cependant un certain nombre de valeurs typiquement italiennes, notamment la fidélité à la famille. Il est très autoritaire, souhaite que sa fille finisse ses études en comptabilité (pour reprendre son entreprise) et qu'elle se marie avec un Italien de Montréal. Au contraire, Bennie a fait sienne une représentation plus québécoise des rapports familiaux et elle est plus intégrée dans un Québec pluriel et métissé. Sans renier ses origines italiennes, elle souhaite qu'on la considère comme une Québécoise. Les relations entre les deux personnages sont extrêmement tendues, à un point rarement atteint dans le cinéma québécois. Bennie lance à son père : « Je sais

pas comment maman a faite pour te baiser. C'est pour ça qu'est morte. Tu fais mourir tout ce que tu touches, c'est toi le cancer. [...] Si tu me suis, si tu me touches, si jamais je te vois la face je crisse la police après toi. [...] Tu te rends vraiment pas compte de ce que t'as faite, hein? Crève! [...] Papa, je me souviens pas d'un moment de bonheur dans ma vie. [...] Un hostie de gros bloc de ciment qui nous a écrasés comme une tombe. [...]» Joe déclare, quant à lui: «J'ai un fils retardé mental, j'ai une fille a pourrait être morte ce serait pareil.» Bennie tombe amoureuse d'un homme d'origine indienne, qui a demandé le statut de réfugié politique au Canada. Joe le tue, puis se suicide incarnant ainsi le refus de l'adaptation, le repli sur les origines et sur une conception essentialiste de l'identité.

Il est important de souligner que P. Tana n'endosse pas cette conception de l'identité, bien au contraire. Son film vise d'abord et avant tout à dénoncer cette tendance à la fixation identitaire qu'il constate chez certaines personnes de son entourage<sup>4</sup>. Dans tous ses films, il entend critiquer la volonté de déterminer et de fixer, dans son essence et sur pellicule, cette réalité et cette identité. Il fait aussi la démonstration que le changement et la tradition vont de pair dans tout processus de construction identitaire, que ce soit celui des Québécois d'origine canadienne-française ou celui des immigrants. Enfin, il n'hésite pas à montrer qu'il y a des tensions entre les Québécois francophones et les immigrants, même si les autorités gouvernementales ont généralement tendance à diffuser une image idyllique de la société québécoise.

On perçoit tout de même, de sa part, une pointe de nostalgie pour une identité québécoise fixe et résolue. En effet, une partie du drame de Joe Aiello tient à ce qu'il se retrouve dans un pays où l'identité est vague et floue: «La terre dans laquelle il pourrait s'enraciner se dérobe sous ses pieds<sup>5</sup>», déclare Tana. Le flou est perçu, ici, plutôt négativement: «La problématique de l'identité est toujours là. Peut-être parce qu'on vit au Canada ou au Québec, qui ne sont pas aussi différents qu'on le dit, dans cette réalité un peu floue, cette identité qui n'en est pas vraiment une<sup>6</sup>.»

4. Ceci pour souligner, encore une fois, que de classer *La déroute* dans la section sur l'éclatement de l'identité québécoise n'implique pas que son cinéaste ait une conception tragique ou essentialiste de cette identité. L'examen au cas par cas est ici de rigueur.

5. Gérard GRUGEAU et Marie-Claude LOISELLE, «Entretien avec Paul Tana», *24 images*, n° 91, printemps 1998, p. 11.

6. Carlo MANDOLINI, «Paul Tana et les risques du métier. Entrevue», *Séquences*, n° 189/190, printemps 1997, p. 21.

## LA « FATIGUE D'ÊTRE SOI » DE LA JEUNESSE QUÉBÉCOISE

On trouve dans *Being at Home With Claude* de Jean Beaudin (1991) et *Eldorado* de Charles Binamé (1995) le portrait de jeunes sans avenir, l'image d'un désarroi urbain marqué par l'absence de schémas communautaires et de repères sociaux. *Eldorado* est représentatif de cet état mélancolique qui frappe le sujet moderne québécois. L'impression de vide et un profond sentiment de fatigue sont des traits caractéristiques des personnages : « Je voudrais oublier mon nom, devenir comme une roche, pus avoir de nom. Mais je peux pas m'arrêter de respirer. » Si la frustration des personnages « éclatés » des films québécois des années 1960-1970 était liée à la non-conformité de la réalité québécoise avec l'indépendance et le socialisme, ici, les causes du malaise identitaire sont beaucoup plus difficiles à cerner. On est fatigué mais on ne sait pas pourquoi (Loulou : « Chus tannée » ; Marc : « Tannée de quoi ? » ; Loulou : « Je le sais pas »). Les personnages ne savent tout simplement plus vivre en société : « Manon, je le sais plus comment faire, je le sais pas comment vivre. Je me sens toute seule. » Ces jeunes pensent régulièrement au suicide (un ami de Rita s'est suicidé, elle-même l'a tenté à plusieurs reprises : « Je vas mourir. [...] Je pense que je suis fatiguée ») ou noient leur solitude dans l'euphorie de la drogue, de l'alcool et du sexe rapidement consommé :

Pis je vois passer une rousse, un blond, une noire, une trouée, une junkie, un tatoué, une percée, un manchot, une adolescente avec une jambe de métal, une normale, un lesbien. Les spécimens de cinquante-cinq peuples de réfugiés venus dans notre ville ce soir pour célébrer avec les égarés qui prennent leur solitude pour la liberté. Baignons-nous dans l'euphorie provisoire du temps que l'on noie sans pitié dans l'alcool, les opiacés.

Les rapports hommes-femmes sont distancés, voire tendus. Loulou est enceinte, mais elle ne sait pas de qui. Montréal est présentée comme une menace pour les personnages, comme un lieu vide marqué par l'absence de tout contact humain. On voit ainsi de nombreux plans de Rita, en équilibre instable sur le bord des toits des immeubles de Montréal. Bref, « ça sent le pourri ». Lloyd se demande, quant à lui : « Pourquoi est-ce qu'on finit toujours par s'accrocher à sa souffrance ? » Henriette tente en vain de recourir à un thérapeute : « Non mais, tout ce que je veux c'est apprendre à me rapprocher d'un autre être humain. Je sais pas si vous pouvez m'aider là-dessus ? En fait, ce que je voudrais, c'est que quelqu'un trouve que je suis quelqu'un de bien [...]. » Le film montre également une absence totale des parents.



Il est à noter qu'*Eldorado* fut particulièrement bien salué par la critique, comme la plupart des films québécois «tragiques». L'inter-textualité filmique contribue, de la sorte, à la perpétuation de la représentation vide et manquée de l'identité québécoise : «*Eldorado* est un événement simplement parce qu'il renoue avec la vraie, grande et seule tradition de notre cinéma : le direct. Le direct, non pas comme utopie du réel ou idéal d'objectivité, mais bien comme captation subjective et urgente de l'air du temps<sup>7</sup>.»

Les travaux d'Alain Ehrenberg sur certains «troubles» associés à la vie moderne nous fournissent des clés interprétatives précieuses afin de mieux cerner les contours de cet état mélancolique que le chercheur qualifie de «fatigue d'être soi»<sup>8</sup>. *Eldorado* est, à cet égard, une illustration éclatante des propos d'A. Ehrenberg. Ce dernier s'est donné pour tâche de dresser le portrait de l'individu émergeant au fur et à mesure que les sociétés occidentales sortent de la société de classes. La disparition et surtout la confusion des repères (traditionnels, familiaux, professionnels, religieux, etc.), qui fournissaient d'emblée, au sujet, une identité relativement stable, ont entraîné un changement de perspective fondamental, dont nous avons discuté dans le chapitre consacré à l'identité : le sujet doit désormais se construire lui-même, en puisant dans une multiplicité de référents identitaires. Cette liberté est également une lourde responsabilité à assumer, car deux «tentations», correspondant aux pôles opposés de l'équation identitaire, se présentent au sujet moderne : le repli sur soi (représentation essentialiste) et l'oubli de soi (l'éclatement des références). Les personnages d'*Eldorado* oscillent constamment entre ces deux pôles, mais penchent principalement vers celui de l'éclatement et de la perte de soi-même. La difficulté d'identifier les causes exactes de cette incertitude est caractéristique de cet état mélancolique et fatigué. La dépression, qui caractérise les personnages d'*Eldorado*, est ainsi révélatrice des mutations de l'individualité :

La dépression amorce sa réussite au moment où le modèle disciplinaire de gestion des conduites, les règles d'autorité et de conformité aux interdits qui assignaient aux classes sociales comme aux deux sexes un destin ont cédé devant des normes qui incitent chacun à l'initiative individuelle en l'enjoignant à

7. Mario CLOUTIER, «L'attrait du vide», *Séquences*, n° 177, mars-avril 1995, p. 22.

8. Alain Ehrenberg est sociologue. Il dirige le groupe de recherche «Psychotropes, Politique, Société» au CNRS. Ses travaux sur l'identité moderne forment une trilogie : *Le culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, rééd. Hachette-Pluriel, 1996 ; *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, rééd. Hachette-Pluriel, 1996 ; *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, Coll. «Poches Odile Jacob», 2000 (1998).



devenir lui-même. Conséquence de cette nouvelle normativité, la responsabilité entière de nos vies se loge non seulement en chacun de nous, mais également dans l'entre-nous collectif. Cet ouvrage montrera que la dépression en est l'envers exact. Cette manière d'être se présente comme une *maladie de la responsabilité* dans laquelle domine le sentiment d'insuffisance. Le déprimé n'est pas à la hauteur, il est fatigué d'avoir à devenir lui-même<sup>9</sup>.

Nous sommes ainsi passés, selon A. Ehrenberg, à une société où la norme n'est plus fondée sur la culpabilité et la discipline, mais sur la responsabilité et l'initiative. Notons, à cet égard, que les personnages des films québécois présentent la particularité de se sentir à la fois coupables<sup>10</sup>, irresponsables et sans capacités d'action.

Ces thématiques de l'exil, de la mélancolie, de l'errance, sont d'ailleurs fondamentales dans l'œuvre de Léa Pool (*Mouvements du désir*, 1994; *À corps perdu*, 1988; *La demoiselle sauvage*, 1991). Même si ses films n'abordent pas explicitement le thème de la jeunesse, leur imaginaire vaut la peine de s'y arrêter quelques instants. Si la référence au Québec et au destin de la nation québécoise a, ici, totalement disparu, la quête identitaire du sujet moderne demeure. Il est symptomatique de constater que les dérives des personnages de Léa Pool sont, très souvent, associées à une mémoire douloureuse, qui n'arrive pas à faire le deuil d'un événement traumatisant (une enfance gâchée, la perte d'un être aimé, la perte des parents, etc.). La personne mélancolique refuse d'ailleurs de s'inscrire dans le présent, elle est incapable d'effectuer l'acte (en tant que représentations et actions) qui la relierait au futur. Le passé empêché et douloureux occupe tout l'espace. Il n'y a pas, dans le cinéma de L. Pool, de liens entre la temporalité intérieure des personnages et la temporalité sociale et urbaine. Les personnages semblent absents, en exil perpétuel. Ils sont dans la situation d'une liberté absolue (pas de familles, pas ou peu d'amis, aucun sentiment d'appartenance à un lieu en particulier, pas d'attaches, etc.) et, pourtant, ils sont complètement bloqués, dépossédés d'eux-mêmes et n'ont aucune emprise sur la réalité. C'est comme si un mur se déplaçait constamment autour d'eux.

D'autres films véhiculent également une représentation « fatiguée » et vidée de l'identité québécoise. *Tu as crié*: « LET ME GO » d'Anne Claire Poirier (1997) porte sur la consommation de drogues et le suicide chez les jeunes et montre une société québécoise qui

9. Alain EHRENBURG, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, op. cit., p. 10-11.

10. La culpabilité est au centre du *Polygraphe* de Robert Lepage.

a perdu le sens du sacré et de l'imaginaire : l'argent, le travail et le culte de la performance occupent tout l'horizon de sens des individus. *Chronique d'un temps flou* (Sylvie Groulx, 1988) présente une enquête sur les jeunes de vingt ans. Ceux-ci sont profondément déçus par les valeurs et les conditions ambiantes : le règne de l'argent, le chacun-pour-soi, le capitalisme, le chômage. Il n'y a plus de grands idéaux, la politique est morte, l'absence des parents est questionnée et la perte de la mémoire collective est soulignée (on montre un graffiti sur un mur de Montréal : « Amnésie »). La réalisatrice fait le portrait d'une société qui crée des modes culturelles de consommation sans contenu, des identités éphémères, « prêtes-à-porter » et à jeter, repliées sur elles-mêmes. Ce film présente cependant une jeunesse qui se questionne, qui est créative et qui veut mettre en œuvre une action, qui s'oppose, donc, en tous points à l'apathie qu'un certain discours projette sur elle. En cela, ils sont fondamentalement différents des jeunes des films des années 1970<sup>11</sup> et même de certains films plus récents<sup>12</sup>.

Sylvie Groulx reprendra plus tard ces thèmes, mais cette fois par la fiction dans *J'aime, j'aime pas* (1995). Winnie, dix-sept ans, a un enfant dont le père est parti, elle a des relations très difficiles avec sa mère, et son propre père a quitté la famille depuis longtemps. Sébastien, son jeune frère, affirme que ses problèmes identitaires découlent de l'absence de père. Dans *Love-Moi* de Marcel Simard (1990), Charles est cinéaste et veut donner la parole à des jeunes de Montréal qui ont quitté l'école et qui ne pensent qu'au suicide. Il veut, surtout, les amener à construire une histoire collectivement, malgré l'absence de leurs parents.

*Le spasme de vivre* de Richard Boutet (1991) est un autre film qui porte sur le suicide des jeunes. Les propos du cinéaste rejoignent ceux d'A. Ehrenberg<sup>13</sup>. Le suicide y est lié à deux éléments : une génération très libre qui, soudainement, se fait dire « non » à vingt ans, et la quête de l'excellence (la compétition). Les jeunes se sentent ainsi rejetés par la société. Dans un cas comme dans l'autre, le rapport au père est fondamental : son absence (pour aider le jeune à gagner confiance en lui et à se responsabiliser) comme, parfois, sa

11. Dans *Une nuit en Amérique* de Jean Chabot (1974), les jeunes de Montréal sont peu entreprenants et repliés sur eux-mêmes.

12. Dans *Le voleur de caméra* de Claude Fortin (1992), le personnage principal est un jeune trentenaire qui ne sait pas quoi faire et qui se laisse « dériver » par les événements.

13. Marcel JEAN et Gilles MARSOLAIS, « Entretien avec Richard Boutet », *24 images*, n° 55, été 1991, p. 11.

trop forte présence (poussant à l'excellence). Le regard des autres (la reconnaissance), qui permet d'intégrer un sentiment d'estime de soi, est donc fondamental dans la construction identitaire. Les témoignages des jeunes le confirment dans le film de R. Boutet. Or, comme nous l'avons vu, le père et, plus globalement, l'homme québécois constituent des figures éminemment problématiques de l'horizon imaginaire québécois. Cette impuissance du père est illustrée dans *Sous-sol* de Pierre Gang (1996) : le jeune garçon ne s'identifie pas aux modèles masculins proposés et survalorise la présence de sa mère (comme dans *Léolo*).

Plus récemment, de jeunes réalisateurs ont été réunis par le producteur Roger Frappier pour un projet collectif intitulé *Cosmos* (1996). Le personnage de Jules déclare : « Y a plus rien de vrai, tout est artificiel. [...] La mode remplace la politique, les machines pensent à notre place, y a aucune morale sociale qui est née depuis la mort des grandes religions. » Son ancienne amie a changé de nom – elle n'hésite pas à renoncer à une partie de son identité – parce qu'il nuisait à sa carrière d'avocate. Solitude, vitesse et compétition sont dénoncées. Dans *Un 32 août sur terre* (1998), Denis Villeneuve met en scène Simone Prévost, une jeune femme de vingt-six ans, dont la mère et le père sont absents. Après avoir miraculeusement survécu à un accident d'automobile, elle décide d'avoir un enfant et souhaite l'élever seule. Mais Philippe, son ami pressenti pour lui faire cet enfant, réagit en disant : « J'ai de la misère à m'expliquer le monde à moi-même, imagine à quelqu'un d'autre. Je peux pas avoir d'enfants. » Le titre même du film fait référence à un temps incertain et à la disparition des repères temporels traditionnels.

Philippe a l'impression de se désintégrer et, comme pour tenter de ralentir cette dissolution identitaire, il se répète plusieurs fois son nom, à haute voix. Le film met également l'accent sur des lieux anonymes (route, clinique, avion, hôtel, désert) qui « vident » littéralement les êtres de leur contenu. L'hésitation de Philippe provoque sa perte (il se fait attaquer dans le centre-ville de Montréal) et il sombre dans le coma. La chanson du générique conclut : « Quand je regarde loin, au fond de moi/Je ne comprends plus rien. »

Tout ce désarroi ne s'applique pas qu'à la jeunesse montréalaise. Dans le documentaire *L'armée de l'ombre* (1999), Manon Barbeau se penche sur les jeunes de la rue à Québec<sup>14</sup>. Carl, Lyon,

14. Comme A. Forcier, M. Barbeau ne propose pas une conception essentialiste de l'identité. Elle s'inquiète plutôt des dérives liées à l'éclatement des références identitaires. L'ambivalence des êtres est assumée et posée dès le départ.

Sébastien et Caillou ont enterré une vingtaine de leurs amis, décédés de suicide ou d'overdose («C'est facile de se suicider»). Ce qui est intéressant à constater, c'est que ces jeunes en veulent principalement au système capitaliste et à la société de consommation, comme leurs prédécesseurs des années 1960 : «Pourquoi que les gens souffrent dans c'te société-là? Parce que y a tellement de games de pouvoir, c'est tellement la course au meilleur, au premier, à celui qui sera le plus beau, le plus fin, le plus gentil, celui qui aura le plus beau char, celui qui aura le meilleur toute. C'est tellement une guerre journalière, c'est tellement une espèce de casse-tête, comment réussir à se nourrir [...]» Ils sont contre le règne de l'argent-roi, ils n'ont pas envie de se brancher sur Vidéoway (système de câble au Québec) ni de jouer avec une Play Station, comme ils ne veulent pas s'identifier à Bill Gates ni payer des impôts pour l'armement. Contrairement aux jeunes des années 1960 toutefois, ils ne proposent ni le socialisme ni l'indépendance du Québec, mais plutôt un mode de vie en marge du système : «Nous sommes une autre façon de penser.» Ces jeunes, qui se font une représentation sombre de l'avenir («J'ai le goût de mourir»; «Mon rêve, c'est de trouver un rêve»), sont contre l'intolérance face aux différences, quelles qu'elles soient. Ils ont également le sentiment d'une dépression, un peu partout au Québec, mais n'arrivent pas à en saisir clairement les causes : «Je sais pas pourquoi.»

Deux autres traits majeurs de l'imaginaire filmique québécois ressortent de ce film de M. Barbeau. Premièrement, elle met l'accent sur la démission et l'absence des parents pour expliquer les crises identitaires : «Le seul père que j'ai, c'est moi.» La cinéaste déclare elle-même avoir voulu faire un film sur cette question : «l'absence du père comme blessure ultime imposée aux garçons<sup>15</sup>». Deuxièmement, son film illustre le rejet total de la politique comme outil d'intervention (un jeune donne un coup de pied dans la pancarte électorale portant le slogan «J'ai confiance» de la candidate d'un parti politique, durant la campagne électorale de 1998 au Québec). La cinéaste exprime cependant un espoir : un jeune s'épanouit dans les arts plastiques et un autre, dans la musique; ils veulent s'en sortir, mais sans rentrer dans le «moule du système».

En somme, Manon Barbeau s'est intéressée aux mutations historiques et contemporaines de l'idée d'identité, qui est passée d'une conception essentialiste à une conception constructiviste (à créer

---

15. Manon BARBEAU, «Entretien avec Manon Barbeau», *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 3, printemps 2000, p. 21.

soi-même): «À travers mes films, je commence à comprendre, de l'intérieur, notre histoire, l'entrée du Québec dans la modernité. Je m'intéresse au prix qu'il a fallu payer pour en arriver là<sup>16</sup>.» Son film complète ainsi, dans une perspective québécoise, les recherches d'Alain Ehrenberg:

Au moment du Refus Global [1948], la famille était considérée comme une valeur de droite qu'il fallait écarter tellement elle avait été oppressante. [...] Les hommes, encore maladroits, réapprennent maintenant leur rôle de père. Aujourd'hui, ce sont les enfants des *baby-boomers*, les héritiers des intellectuels des années 50, qui sont en détresse dans une société où l'économie est reine. On a beaucoup de liberté dans une société où l'on cherche à s'enrichir et à enrichir le système. Les enfants grandissent dans une société libre où la liberté n'a pas de sens<sup>17</sup>.

La cinéaste plaide également pour un rapprochement entre les générations, notamment entre les jeunes et les personnes âgées. Si son film ne propose pas de solutions, il incite cependant à la réflexion<sup>18</sup>: «Je vois mes films comme des outils de transformation. L'art peut changer des choses. J'espère simplement qu'à partir du film les gens vont vouloir faire un travail individuel qui conduira à un effort collectif<sup>19</sup>.»

Ainsi, les films «politiques» et engagés n'ont pas disparu de l'horizon filmique québécois, malgré ce qu'affirment avec regret plusieurs personnes. C'est ce qu'on entend par politique qui a changé tant dans la perspective (du national vers le local et l'international) que dans le sens (de l'indépendance et du socialisme vers une pluralité de thématiques: les jeunes, les minorités ethniques, etc.).

## DES RAPPORTS HOMMES–FEMMES PROBLÉMATIQUES

Le récit de l'éclatement identitaire se manifeste également sous la forme de la perpétuation des relations problématiques entre les hommes et les femmes, notamment entre les Québécois d'origine canadienne-française. Anne Claire Poirier et Dominique Sicotte posent explicitement la question dans *Il y a longtemps que je t'aime* (1989): «Nous sommes-nous rejoints dans notre quête?» Notamment, les comédies québécoises explorent avec beaucoup d'acuité tous les

16. *Ibid.*, p. 24.

17. *Ibid.*, p. 21.

18. Comme le film de Sylvie Van Brabant *Seul dans mon putain d'univers* (1997), sur les jeunes de la rue à Montréal.

19. Manon BARBEAU, «Entretien avec Manon Barbeau», *Ciné-Bulles*, *op. cit.*, p. 23.

tourments liés aux relations entre les deux sexes. *Cruising Bar* de Robert Ménard (1989) et *Le sphinx* de Louis Saïa (1995) constituent de bons exemples. Dans le premier film, quatre hommes sont à la recherche de l'âme sœur. Ils ont tous une personnalité très différente : un homme riche, sophistiqué et suffisant, vivant dans un loft luxueux du centre-ville ; un propriétaire de garage, sorte d'équivalent de Bob Gratton, vivant en banlieue ; un accessoiriste du milieu du cinéma et de la télévision, un gars « ordinaire » porté sur le rock et la drogue ; et un type peureux et peu sûr de lui. Le film fait cependant le constat que, malgré leurs différences, les hommes sont tous dans le « même bateau » : ils sont mésadaptés par rapport à la société, ils ne savent pas comment se positionner face aux femmes et ils craignent le regard qu'elles portent sur eux. La société leur renvoie d'ailleurs une image de perdants. Les quatre hommes sont, à la fin comme au début du film, seuls et meurtris. *Cruising Bar* fut l'un des films les plus populaires de l'histoire du cinéma québécois : sa réception témoigne d'un horizon de sens qui déborde les seuls cadres du film.

Dans *Le sphinx*, Réal Prescott est professeur d'histoire au secondaire. Encore une fois, l'imaginaire filmique présente un personnage dont l'une des facettes identitaires – ici, professionnelle – est liée de façon intrinsèque au questionnement sur le passé. Réal est marié avec Suzanne depuis une vingtaine d'années. Leur relation se dégrade de jour en jour et ils n'arrivent plus à communiquer : « Quand la mesquinerie prend le dessus sur l'intelligence, à quoi ça sert de discuter ? » « Toi un jour tu vas pleurer des larmes de sang. » « Si tu veux me parler, parle à mon avocat. » Il décide de tout laisser, femmes et enfants, pour une danseuse « blessée » (« Je m'écœure, je m'aime pas. [...] On va passer notre vie dans des trous »), qui rêve de faire une carrière de chanteuse. Il quitte également son travail et devient animateur dans une boîte de nuit. Le symbole du sphinx (tête d'homme sur un corps de lion) renvoie au désir qu'a cet homme de transformer son identité. Cependant, sa nouvelle compagne le quitte et il se retrouve complètement seul. Le film illustre donc les limites des capacités d'amorcer des changements. Réal conclut : « Non mais un moment donné faut que tu te rendes compte qu'y a des choses que tu peux pas changer. On naît tous égaux mais on vit pas tous égal. »

De nombreux films récents montrent l'absence de continuité amoureuse et de relations épanouies dans les couples. *Solo* de Paule Baillargeon (1991) est, à cet égard, emblématique de la solitude vécue à deux. Le couple apparaît comme un non-lieu de réalisation de soi dans l'imaginaire filmique québécois.

## UNE REPRÉSENTATION DÉSENCHANTÉE DE LA POLITIQUE

L'opposition à la société et à ses institutions demeure très prégnante dans ce récit de l'éclatement identitaire et l'action politique n'y est toujours pas perçue comme un facteur de changement.

*Un autre homme* de Charles Binamé (1991) est l'un des rares films québécois de fiction portant explicitement sur le milieu politique. Le Québec y est dirigé par Henri-Paul Cardinal, du parti des Verts. Mais ce premier ministre est en fait totalement manipulé par ses ministres qui contrôlent le Comité des priorités. L'un d'eux affirme : « Légume pour légume, continuons avec H.P. » Un accident de la route va conduire Henri-Paul à modifier sa façon de percevoir la réalité et à se révolter : « On avait des idées pour deux révolutions quand on a commencé. Tout ce qu'on a réussi à faire c'est de criminaliser le tabac, repeindre la campagne sur tous les murs de la ville, d'obliger les étudiants à récupérer leurs bières vides pis de forcer les animaux d'élevage à manger organique. » Le film illustre ainsi la fin des grandes utopies et des rêves collectifs. Un jeune n'hésite d'ailleurs pas à lui dire, à propos de la notion de « gouvernement » : « C'est ceux qui veulent gouverner qui ont inventé ça, pas nous autres. » D'emblée, la jeunesse considère la politique comme inutile. Pour un jeune, « l'avenir, ça s'arrête aux prévisions de la météo ». Le milieu intellectuel est lui aussi ridiculisé, une nouvelle télévisée annonçant qu'un mal mystérieux « décime présentement les intellectuels du *baby-boom* ». Le premier ministre lui-même ne croit plus à la légitimité de l'exercice politique : « L'exercice démocratique, comme tu dis, j'ai l'impression que ça s'apprend pas. J'ai même l'impression qu'on le subit plus souvent qu'autrement. »

Le statut de victime en vient à être appliqué au premier ministre lui-même, après l'avoir été aux autres personnages de l'imaginaire filmique : « J'ai raté le bateau [...]. J't'un trou de cul, comme les autres. J'ai beau avoir une grande gueule pis de gueuler contre tout ce qui bouge, je sais rien faire d'autre de toute façon. Si y a de quoi j't'encore plus orphelin qu'avant. » Tous ses ministres étant corrompus, Cardinal décide de rendre publics tous les dossiers témoignant de la corruption du gouvernement.

Dans *Liste noire* de Jean-Marc Vallée (1995), la politique et la justice québécoises sont corrompues et compromises, notamment le ministre de la Justice. C'est un environnement dominé par les menaces, le chantage et l'extorsion.



*La liberté en colère* de Jean-Daniel Lafond (1994) présente la fin d'une autre utopie, celle de la réalisation de l'indépendance et du socialisme au Québec. Il s'agit d'un documentaire dans lequel le cinéaste a réuni d'anciens membres du Front de libération du Québec et des sympathisants de leur cause : Pierre Vallières, Charles Gagnon, Francis Simard et Robert Comeau. Ils sont très lucides : « On a manqué notre coup », dit l'un d'eux. Ils considèrent que la société québécoise des années 1990 est dominée par la démagogie du consensus et le néolibéralisme, et qu'elle n'offre pour seul projet collectif que de régler le déficit : « On a la nostalgie des années 1960, la nostalgie du projet de libération et on sait pas quoi inventer comme alternative politique qui soit vraiment neuve par rapport au passé et qui soit porteuse d'avenir. » C'est, selon eux, le règne du chacun-pour-soi. Ils s'interrogent, avec le syndicaliste Michel Chartrand, sur le fait qu'au Québec il n'y ait jamais eu de véritable mouvement de gauche structuré, susceptible de se transformer en parti politique. Leur question de fond est la suivante : Est-il possible de faire de la politique autrement qu'avec une organisation politique ? Comme on l'a vu, il s'agit d'une question qui traverse une grande partie de l'imaginaire filmique québécois.

Les propos du cinéaste sont particulièrement éloquentes : « La liberté est également en colère parce qu'elle est en désarroi devant ce qui aurait pu être ou plutôt ce qui aurait dû être accompli et ne l'a pas été. Quand nous nous plaçons dans le contexte du film, nous sommes devant cinq personnages déçus par les temps actuels, une époque de mollesse et de grisaille qui n'a pas su répondre aux impératifs du choix national<sup>20</sup>. » J.-D. Lafond constate d'ailleurs avec regret que les cinéastes québécois traitent des préoccupations de groupes particuliers (les minorités ethniques, les autochtones, les handicapés, etc.) sans montrer en quoi elles sont liées à la situation de la société globale québécoise (c'est-à-dire à la question nationale de l'indépendance du Québec).

Nous croyons plutôt que le politique, au sens où nous l'entendons (voir notre définition dans le premier chapitre) s'est déplacé vers d'autres niveaux, pour investir des territoires relativement éloignés de la question traditionnelle de la société nationale globale. Le constat de la fin du politique, au Québec, est directement lié à une représentation tragique, mélancolique et manquée de l'identité et de la réalité québécoises.

---

20. Elie CASTIEL, « Les fantômes de la liberté », *Séquences*, n° 175, novembre-décembre 1994, p. 8.



## LE RÉCIT TRAGIQUE DE L’HISTOIRE QUÉBÉCOISE

La représentation d’un éclatement du sujet québécois moderne est très souvent liée à une conception tragique et manquée du destin historique collectif. Des blessures et des traumatismes passés auraient ainsi dévié irrémédiablement le destin « normal » du peuple canadien-français. La Conquête de la Nouvelle-France par les Anglais, en 1759-1763, est l’événement structurant traditionnellement retenu par la mémoire collective. L’imaginaire filmique récent, comme l’historien Gérard Bouchard d’ailleurs, retient plutôt la Rébellion des Patriotes contre les Anglais, en 1837-1838. Deux films de ces toutes dernières années portent explicitement sur ce thème : *Quand je serai parti... vous vivrez encore* de Michel Brault (1999) et *15 février 1839* de Pierre Falardeau (2001)<sup>21</sup>. Le film de M. Brault souligne d’emblée le lien entre la situation de 1837-1838, marquée par l’échec de la Rébellion des Patriotes, et le Québec contemporain : « Ce film a été inspiré des événements qui se sont déroulés en 1838 au Bas-Canada appelé aujourd’hui le Québec. » Dès le départ, il fait de la mémoire traumatisée et tragique son horizon interprétatif : « Ce serait bien si nous pouvions fermer les yeux sur ces jours sombres et les effacer de notre mémoire, mais c’est impossible. » Il faut ainsi se souvenir des traumatismes du passé pour en déduire une ligne d’action pour le présent. La Conquête de 1759 est elle aussi convoquée dans cette stratégie discursive : « 1759, c’est pas une conquête, c’est une défaite. »

À la fin du film, M. Brault établit tout aussi explicitement le lien avec le présent : la caméra montre le baraquement militaire d’époque pour, ensuite, s’élever dans les airs et révéler le pont Jacques-Cartier. Ce lien étroit entre 1838 et 1998 suggère une certaine fatalité (rien n’a changé et il est difficile de modifier les choses)<sup>22</sup>. Le film propose ainsi aux générations présentes et à venir de reprendre à leur compte cette version tragique et manquée du destin de la collectivité québécoise (voir le titre). La chanson de fin est très explicite : « Marquant le temps de notre fin, marquant peut-être aussi demain ». Le peuple québécois, nous dit M. Brault, risque de disparaître si la Rébellion, c’est-à-dire, aujourd’hui,

21. Comme nous n’avions pas pu voir le film de Pierre Falardeau au moment de la rédaction de ce livre, nous nous sommes concentré sur celui de Michel Brault.

22. D’autres liens implicites parsèment le film. Par exemple, le gouverneur James Colborne prononce les mots lancés par le premier ministre canadien Pierre Elliott Trudeau, au moment de la crise d’Octobre 1970 : « Regardez-moi bien. Just watch me. »

l'indépendance du Québec, n'est pas menée jusqu'à son terme. Nous sommes bien au cœur d'une représentation éclatée de l'identité québécoise, une identité toujours incomplète qui serait encore à naître : « Je réalise une œuvre par nécessité, parce qu'elle concerne une injustice que je dois dénoncer ou parce qu'elle correspond à un idéal sociopolitique, comme celui de l'indépendance de mon pays<sup>23</sup>. » De plus, pour le cinéaste, la mémoire collective des Québécois n'est pas aussi tragique qu'elle devrait l'être : « Tout ce qui se rattache dans notre passé à l'échec a été occulté. Je crois pourtant qu'il faut parler de ces échecs. On se raconte moins d'histoires à soi-même lorsqu'on sait d'où on vient<sup>24</sup>. » Il faut ainsi, selon M. Brault, se souvenir impérativement des douleurs et des blessures du passé, afin d'en dégager des principes d'action pour le présent et l'avenir.

Le film de Michel Brault montre d'autres traits particulièrement intéressants pour notre propos. D'abord, dans la grande tradition narrative québécoise, les personnages sont présentés comme faibles (De Lorimier, notamment), hésitants et peu sûrs d'eux. Les véritables affrontements entre les patriotes et les Anglais sont très rares. On voit d'ailleurs, symboliquement, un patriote frapper un arbre avec son fusil, plutôt qu'un Anglais (comme dans *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx, *Le révolutionnaire* de Jean Pierre Lefebvre et *Quelques arpents de neige* de Denis Héroux). Ensuite, la population ne considère pas la politique comme un outil de transformation. Les premiers mots de la mère de François-Xavier Bouchard pour son fils revenu d'exil sont : « T'as besoin de te tenir tranquille c't'année, de pas commencer à t'énerver avec la politique. » Inspiré des écrits laissés par plusieurs patriotes, ce film puise également au vaste vivier des représentations dominantes de l'imaginaire québécois et contribue, par le fait même, à les reproduire.

Notons enfin que ce film a provoqué le débat au sein de l'espace public (comme celui de P. Falardeau), et qu'il est en cela le signe d'une appropriation collective de la mémoire historique. L'important n'est pas de taire l'histoire, mais d'en discuter ouvertement par la confrontation d'une pluralité de points de vue. Le cinéaste en est tout à fait conscient et son apport à cette entreprise est précieux.

23. Michel COULOMBE, « Entretien avec Michel Brault », *Ciné-Bulles*, vol. 17, n° 4, hiver-printemps 1999, p. 9.

24. Marie-Claude LOISELLE et Claude RACINE, « Entretien avec Michel Brault », *24 images*, n° 96, printemps 1999, p. 5.

## LA MENACE DE LA MONDIALISATION, DU NÉOLIBÉRALISME ET DE LA SOCIÉTÉ DE CONSOMMATION

Si la représentation de l'éclatement identitaire expose les éléments canoniques de la version tragique et mélancolique du destin collectif, elle intègre aussi les nouvelles « menaces » perçues comme potentiellement déstabilisatrices. La globalisation des marchés économiques, l'accélération de l'emprise capitaliste et financière sur les économies nationales et un mode de vie de plus en plus centré sur la société de consommation sont pointés comme des facteurs sérieux de menace pour l'identité<sup>25</sup>. Dans son premier film, *Le côté gauche du frigo* (2000), Philippe Falardeau dénonce la globalisation en faisant le portrait d'une personne au chômage. Jean-Daniel Lafond fait la même critique dans *Le temps des barbares* (1999) et Sylvain L'Espérance, dans *Le temps qu'il fait* (1997). Dans ce dernier film, Montréal semble divisée, non plus entre Québécois francophones et Québécois anglophones, mais entre ceux qui sont « dans le système » et ceux qui sont à la marge.

Il est surtout symptomatique de constater que Pierre Falardeau ne critique plus seulement le fédéralisme canadien, mais certains des effets dévastateurs de la société moderne de consommation au Québec. Dans *Elvis Gratton II. Miracle à Memphis* (1999), Bob Gratton n'est plus seulement une vedette au Québec, mais devient une « star » internationale qui pense toujours « plus gros », qui en veut toujours plus : « Moi quand y a une piasse à faire, chus prête à faire n'importe quoi. » Il s'agit également d'une critique du système médiatique : « C'est la même chose, si vous vendez des idées ou des toasters, des ordinateurs, le pâté chinois ou des politiciens. » « N'oublie jamais, Bob, l'image, l'image. Si tu contrôles l'image, tu contrôles le monde. » Si, dans le premier *Elvis Gratton*, le personnage principal devenait semblable aux Américains, ici, il constate que le monde entier lui ressemble.

25. Une nuance doit être apportée, ici. Un cinéaste qui dénonce les effets de la globalisation n'est pas, par le fait même et obligatoirement, porteur d'une représentation essentialiste de l'identité québécoise qui ne reconnaîtrait pas la multiplicité des références. Plusieurs documentaires québécois portant sur les mouvements antimondialisation témoignent d'une représentation positivement ambivalente de l'identité. Toutefois, cette dénonciation est très souvent associée à une conception fragile de cette identité (un peu comme un enfant qui n'arriverait pas à se défendre seul). C'est cet aspect qui nous intéresse.

La politique est présentée comme totalement soumise aux intérêts économiques, les valeurs néolibérales ayant pénétré l'esprit des dirigeants québécois et canadiens :

Faut que le gouvernement, ce soit runné comme une business. Tout ce qui rapporte pas, faut fermer ça. Tiens, les foyers de vieux par exemple, que c'est que ça rapporte, ça ? Ça rapporte rien ! Faut se débarrasser de t'ça. Faut arrêter de vivre au-dessus de nos moyens. Pis toute le reste, y faut privatiser : les prisons, les hôpitals, les ponts, les routes, l'estricité, l'eau, l'alcool, même l'air, faudrait privatiser ça pis charger : tu respire tant ben tu payes tant, celui qui respire plus ben y paye plus. C'est ça la justice. Justice égale privatisation. Pis les gouvernements, y faut qu'y subventionnent les privatisations. Parce que moi, sans subventions, je déménage.

Il s'agit d'un des rares films québécois de fiction à remettre en cause le discours de plusieurs responsables politiques sur la nécessité de suivre les lois du marché. C'est une dénonciation de la pénétration du discours néolibéral dans l'horizon discursif politique québécois et canadien. « Toute est à vendre, s'ti », déclare Gratton. Même le métissage culturel est perçu sous l'angle financier : « C'est bon pour la business, ça, le métissage. Tout le monde pareil, comme ça tu peux vendre les mêmes bebelles partout dans le monde. »

Président de Gratton International Corporation, Bob Gratton est également président du Comité des intellectuels pour le « non » (à l'indépendance du Québec). P. Falardeau dénonce donc l'oubli de soi dans l'Autre américain, et comme toujours l'oubli de soi dans l'Autre canadien. Bob Gratton déclare, à la télévision :

Mesdames, messieurs, bonsoir. Comme vous le savez tous, notre pays vit des heures graves. Les séparatistes veulent détruire le Canada. Y veulent nous enlever nos montagnes Rocheuses. À vous, à moé, au gérant de caisse populaire, à nos enfants. [...] Je suis un Québécois, Canadien, pis si on s'en va sur le séparatiste, ça va être l'incertitude, pis ça l'incertitude, là, c'est effrayant parce que c'est incertain. Mais comme le dit notre chef, Jean Chrétien, la constitution [il le dit en anglais] ça n'intéresse parson, p, a, r, s, o, n, parson. Le monde ce qui les intéresse c'est le pain pis le beurre mais moé je rajouterai pis le baloney. Ben y en aura pus de baloney si on s'en va sur le séparatiste. Ça, c'est comme la guerre de Sécession aux États-Unis. Le Canada c'est le meilleur pays du monde.

Ainsi, pour le cinéaste, ce n'est plus un mais deux impérialismes qui sont actifs au Québec : celui, politico-juridique, de la Conquête et celui, néolibéral, de la mondialisation des marchés. Même si P. Falardeau propose – surtout dans ses entretiens – une représentation éminemment tragique et manquée du destin collectif

québécois, ce film se veut une critique de la volonté de réduire la complexité intrinsèque des Québécois, en la diluant soit dans le commerce mondial, soit dans un fédéralisme canadien ne reconnaissant pas les caractéristiques de l'identité québécoise. C'est pourquoi nous croyons que ses films sont beaucoup plus complexes qu'une lecture trop hâtive pourrait le laisser penser. Par bien des aspects, P. Falardeau s'inscrit dans une représentation ambivalente de l'identité québécoise. Il n'en demeure pas moins que le sentiment qu'une menace pèse sur l'identité québécoise, considérée comme plutôt fragile, revient constamment. L'énorme succès public de la plupart de ses films, qui sont tous à leur façon des réflexions sur l'identité, nous invite toutefois à considérer les effets potentiellement bénéfiques de la discussion collective que leur sortie suscite.

Notons enfin que Pierre Falardeau offre une version particulièrement radicale du rejet de la classe politique (et économique) dans *Le temps des bouffons* (1985-1993), un court documentaire sur des Québécois fédéralistes célébrant le 200<sup>e</sup> anniversaire du Beaver Club de Montréal. Ce sont des « charognes à qui on élève des monuments [...] un beau ramassis d'insignifiants ». Selon Falardeau, « c'est toute l'histoire du Québec en raccourci, toute la réalité du Québec en résumé ».

## LA QUESTION RECONDUITE DU RAPPORT À LA « RÉALITÉ » QUÉBÉCOISE

La question du rapport au réel, et principalement au réel québécois, – qui était au centre des préoccupations et des discussions des cinéastes durant les périodes précédentes –, est toujours d'actualité dans la période 1987-2000. En parlant de la globalisation et de la politique, nous avons amorcé une réflexion, que nous allons maintenant poursuivre, sur le positionnement des cinéastes par rapport à cette question, ce qui nous permettra de faire le lien avec le type de représentation – hégémonique ou nouvelle – qu'ils véhiculent de l'identité québécoise.

Selon le récit hégémonique, le peuple québécois risque d'être abruti, s'il ne l'est pas déjà. On parle avec nostalgie du temps des films directs dans lesquels il y avait un questionnement collectif. Pour plusieurs personnes, le Québec ne cherche plus qu'à se divertir. La stratégie discursive consiste également à se mettre dans la tête du spectateur, à y projeter ses propres tourments. L'époque actuelle du divertissement généralisé à toute la population fait que les spectateurs ne recherchent que l'exil en dehors de leur propre condition.

Or, nous avons vu qu'être transporté hors de soi, vers l'Autre, était un processus essentiel à la construction identitaire. Sortir de soi vers l'autre que soi est fondamental. Par ailleurs, les spectateurs québécois, selon une interprétation largement répandue, désirent un cinéma sans surprise, qui leur assure, avant même qu'ils entrent dans la salle, de voir exactement ce à quoi ils s'attendent. Comme on peut le constater, l'attaque se porte sur tous les fronts : sur ce qui est trop différent de la réalité, mais aussi sur ce qui lui est trop similaire. La vision prédominante est que le Québec vit une profonde déprime, une fatigue liée à son oubli de lui-même. Élément typique de la version tragique et manquée de l'identité québécoise, la collectivité est perçue comme un enfant qui n'arrive pas à prendre de décisions « adultes ».

La société québécoise, dans cette interprétation, est soit bloquée, figée, soit prise dans un tourbillon allant de plus en plus vite, qui l'enfoncé toujours davantage dans l'amnésie et l'oubli de soi. Le cinéma récent en est, souligne-t-on, le reflet. Autrement dit, on déplore que le cinéma québécois se soit vidé de sa signification et que les films ne parlent plus du Québec, qu'ils ne soient plus ancrés dans le réel et la conscience collective. On critique ouvertement les films de François Girard (un artiste cosmopolite plutôt que nationaliste, qui fait des coproductions internationales filmées sur plusieurs continents), et on dénonce que Robert Lepage, Léa Pool et Denys Arcand aient tourné leurs derniers films au Canada anglais. L'individualisme des années 1980 a tout rasé ou presque, l'artiste n'est plus engagé, il a perdu sa fonction politique, il y a repli sur la sphère privée et réduction du réel. On déplore que les cinéastes ne tentent plus de révéler le monde. La société cherche ainsi une multitude de raisons pour ne pas se regarder en face.



Ainsi, qu'est-ce qui faisait la spécificité de la production québécoise ? Le regard sur la réalité québécoise selon une forme narrative typiquement québécoise (l'influence du direct dans le documentaire ou la fiction). Tout ce qui s'éloigne de la fiction est alors salué. Surtout, les films doivent révéler le destin tragique de la collectivité québécoise. La plupart des films de fiction dont la trame narrative présente un ou des personnages qui se prennent en main, comme *Les boys*, sont exclus de ce groupe et jugés comme des copies des films américains les plus abrutissants. Et pourtant, il s'agit souvent des films les plus populaires au Québec. La population québécoise serait-elle si ignare que cela ? Nous verrons dans le prochain chapitre qu'un film populaire comme *Les boys* repose sur un imaginaire sémiotique extrêmement riche du point de vue des

références identitaires, sociales et politiques. En quoi *Les boys*, qui met en scène un groupe d'hommes dans la trentaine ou la quarantaine qui jouent ensemble, le soir, au hockey et discutent de leurs problèmes – ce qui est une réalité typiquement québécoise des classes populaires et de banlieue – n'est-il pas un reflet de la société dont il est issu et ne rejoint-il pas une facette du Québec contemporain ?

On regrette avec nostalgie le temps où les cinéastes du direct étaient engagés, agissaient sur le monde et participaient aux avancées de la société civile. La multiplicité des enjeux et leur échelle (comment lutter contre la mondialisation ?) provoquent un sentiment d'impuissance chez des cinéastes qui projettent sur les années de Gilles Groulx ce qu'ils ne peuvent plus faire aujourd'hui. Ne reste donc que l'engagement contre la télévision et le cinéma de fiction commercial<sup>26</sup>. Or nous avons vu dans les chapitres précédents que ce « temps » n'a jamais véritablement existé (du moins pas avec l'intensité qu'on lui attribue) ni fait l'objet d'une « glorification » par les contemporains<sup>27</sup>.

En fait, ce qu'on peut observer, c'est que tout ce qui vient de près ou de loin de la culture populaire (incluant la culture des Québécois de banlieue) est systématiquement associé à de l'abrutissement. Dès qu'un film est joyeux ou parle de la réalité de la banlieue, on dit qu'il ne décrit pas assez le réel québécois, c'est-à-dire un réel, entendons-le ainsi, qui n'est associé ni à la tragédie ni à la représentation que s'en font certains exégètes de la société. Il existe à cet égard un fossé important entre certaines élites culturelles, certains « porte-parole », et les classes moyennes et populaires au Québec. On déduit, statistiques à l'appui, que si les Québécois vont si massivement dans les multiplexes de banlieue voir des films américains, c'est signe qu'ils sont forcément « vendus » à l'ennemi ou aliénés. Cette conception est en droite ligne avec celle de P. Perrault dénonçant l'influence du hockey, du baseball ou de la musique de Pink Floyd sur le peuple québécois. Il y a, à n'en pas douter, non seulement une méconnaissance de la richesse de la culture populaire, mais également une ignorance des capacités propres de réflexion, de distanciation et de critique du peuple québécois.

26. 24 *images*, Dossier « Cinéma et engagement », n° 92, été 1998, « Table ronde. Où êtes-vous donc ? », p. 9-18.

27. Gilles Groulx déclare même que ses films n'ont pas été vus.



Ce discours va jusqu'à décréter qu'il n'y a pas d'imaginaire propre au Québec. Une représentation tragique, manquée, empêchée, « à venir » de l'identité ne peut postuler, pour le moment présent, qu'une conception appauvrie, voire inexistante de l'imaginaire collectif. Or, cet imaginaire existe bel et bien, puisque nous la voyons à l'œuvre dans les films de Perrault, de Carle, de Forcier, de Lepage et d'autres. Il est, justement, multiple, hybride ; il puise à une pluralité de références, de l'Île-aux-Coudres au Japon, en passant par les États-Unis. Cet imaginaire est constitué et se produit dans le vestiaire de hockey des *Boys*, dans les propos de Myriam s'interrogeant sur son intégration au Québec (*La position de l'escargot*) comme dans les affirmations du jeune agriculteur du *Temps et lieu*, des jeunes de *L'armée de l'ombre* ou des personnes âgées d'*Avant le jour*. Cet imaginaire de la figure identitaire québécoise n'est pas fixé, n'est pas une réponse définie mais une question ouverte.

Un autre type de discours est également très présent au Québec, et a cours dans le milieu cinématographique, notamment celui des maisons de production et des organismes de financement des films. Il constitue en quelque sorte l'opposé du précédent. Il s'agit du discours voulant qu'on doive absolument copier la « recette » américaine : gros budget, vedettes, histoire simplifiée, etc. Ici, la réalité typiquement québécoise et les questionnements propres aux Québécois doivent être évités. Si ce discours s'oppose au précédent, il en partage cependant plusieurs postulats : il réduit la complexité de la réalité et de l'identité québécoise ; il imagine un spectateur « idiot » qui veut des histoires simples qui ne remettent pas fondamentalement en question son univers familial. Certains vont même jusqu'à privilégier un oubli de soi-même, des caractéristiques typiquement québécoises comme de tout ce qui est lié à la mémoire et aux traditions québécoises.

Un autre discours visant à réduire la complexité identitaire est le « politiquement correct » qui vise à niveler les différences au nom, très précisément, de la différence. On trouve ici aussi le même rapport problématique au réel : il ne faut pas trop nommer la réalité pour ne pas choquer, ou alors le faire avec précaution, en censurant soi-même certains sujets (par exemple, les tensions entre Québécois d'héritage canadien-français et certaines communautés ethniques à Montréal, la Conquête, pour ne pas envenimer les rapports Québec-Canada, etc.). Ce discours postule que la réalité est tolérable, mais non sa représentation. Il propose donc encore cette même conception du spectateur supposément incapable d'effectuer la différence entre ce qu'il voit dans la rue et ce qu'il voit à l'écran. Thierry Horguelin décrit très bien ce type de discours :



[...] ce n'est pas parce que le Québec ne va plus à la messe depuis la Révolution tranquille qu'il a liquidé en trente ans son vieux fond catholico-moralisateur ; il y a quelque chose de paroissial dans la façon dont les faits de société, relayés de journaux en lignes ouvertes, sont vécus ici. Derrière cette nouvelle union, se profile ce qu'on pourrait appeler la pensée CLSC. Soit la tendance à envisager toutes les sphères de l'activité humaine (art, littérature, photographie et cinéma compris) comme un service social, sur lequel chaque lobby ou groupe de pression se croit désormais un droit de regard, éventuellement prolongé par des poursuites judiciaires – puisque aussi bien le terrain des luttes idéologiques s'est à présent déplacé devant les tribunaux<sup>28</sup>.

Le nouveau récit de la réalité et de l'identité privilégie au contraire soit un métissage entre la fiction et le documentaire (Robert Morin), soit une utilisation légitimée de la fiction pour parler du réel (Gilles Carle, Robert Lepage, André Forcier). Le cinéaste Jean Beaudin résume cette approche :

En psychanalyse, on apprend qu'on comprend d'abord par la tête mais aussi qu'on ne comprend rien si l'on n'éprouve rien. On ne comprend pas par la tête. En dramatique, cela se passe de la même façon. L'émotion permet d'aller beaucoup plus loin que la rationalisation. Je suis l'un des quelques cinéastes québécois qui préfèrent les émotions aux idées et aux métaphores. D'ailleurs, je préfère un spectateur qui ne comprend pas mais qui ressent. [...] Aussi je veux qu'une fin soit au moins ouverte. Un artiste n'est pas là pour appeler la population à baisser les bras, à se dire que la vie ne vaut pas la peine et qu'il vaut mieux se suicider<sup>29</sup>.

Cette représentation est « enchantée » dans la mesure où elle divertit le spectateur, qu'elle considère comme compétent, tout en lui fournissant des éléments de compréhension de la réalité. J. Beaudin voit d'ailleurs dans cette construction d'un nouveau récit de l'identité au Québec la fonction suprême de l'artiste aujourd'hui : « L'artiste peut, justement, transcender la réalité, aller au-delà. Il y a des gens qui s'en sortent et c'est ce que je veux traduire. C'est fondamental. Si les artistes ne font pas cela, qui va le faire<sup>30</sup> ? » La cinéaste Micheline Lanctôt va dans le même sens : « Nous sommes tellement pris avec la convention du réel, et particulièrement au Québec<sup>31</sup> ». Le critère de la vraisemblance est ici critiqué : « c'est la raison

28. Thierry HORGUELIN, « La grande peur des bien-pensants », *24 images*, n° 66, avril-mai 1993, p. 29-30.

29. Michel COULOMBE, « Entretien avec Jean Beaudin », *Ciné-Bulles*, vol. 18, n° 1, été 1999, p. 19-20.

30. *Ibid.*, p. 20.

31. Marie-Claude LOISELLE et Claire RACINE, « Entretien avec Micheline Lanctôt », *24 images*, n° 70, décembre-janvier 1993-1994, p. 12.

pour laquelle je ne suis plus capable de soumettre de scénarios aux organismes. Je n'en peux plus de me faire dire : «Ça ne se peut pas qu'elle fasse ça...»<sup>32</sup> ». Les films de Jean Beaudry (*Pas de répit pour Mélanie*, *Le cri de la nuit*) sont la preuve qu'on peut faire un cinéma de fiction qui n'a rien à voir avec les films américains, qui dit quelque chose de la réalité québécoise et qui s'éloigne d'une représentation tragique, manquée et fragile de l'identité québécoise.

## UNE CRITIQUE DU RÉCIT DE L'ÉCLATEMENT


L'analyse du film de Pierre Falardeau nous a permis d'illustrer la complexité de certains films. Si P. Falardeau se fait le promoteur d'une représentation tragique et fragile de l'identité québécoise, il ne s'est jamais pour autant prononcé pour le repli sur des caractéristiques essentielles et fondamentales oblitérant la multiplicité des références culturelles. Au contraire, ses films sont des critiques des différentes tendances soit au repli nihiliste sur soi, soit à l'oubli de soi. Les films de Robert Morin sont du même ordre. Ils tentent également de cerner les problèmes occasionnés par une « mauvaise gestion » des références identitaires. Assumant d'emblée la légitimité d'une pluralité de façons d'appréhender la réalité comme l'identité, R. Morin propose une réflexion sur les effets dévastateurs d'un repli sur soi (*Requiem pour un beau sans-cœur*, 1992) ou d'un éclatement schizophrénique entre plusieurs identités n'arrivant pas à cohabiter (*Yes sir! oui madame...*, 1995).

*Requiem pour un beau sans-cœur* met en scène le personnage de Régis Savoie, emprisonné pour avoir commis différents crimes liés à la drogue. Régis ne souhaite qu'une chose : devenir indépendant. Il réussit à s'enfuir de la prison fédérale dans laquelle il est incarcéré (un symbole), et il entend bien se libérer de l'inspecteur anglophone – qui représente également le Canada anglais – qui le traque sans relâche. Cette volonté de se débarrasser une fois pour toutes de l'Autre perçu comme ennemi, incluant le Solliciteur général du Canada, va provoquer sa perte. Il dit au Solliciteur : « Tu vas voir, moi chus pas un petit cul du FLQ, moi c'est pas les boîtes à malle que je vas faire sauter, c'est ta tête, c'est ta tête que je vas sauter. Toi pis ton hostie de gang de robots. Vous avez fini de vivre sur notre dos, j'ai fini de te faire vivre moi, tabarnak. » Régis refuse de changer, de modifier ses paramètres identitaires fondamentaux.

---

32. *Ibid.*

Autrement dit, il est littéralement prisonnier d'une représentation essentialiste de l'identité. L'inspecteur Mackey dit d'ailleurs à son propos : « C'est dans son sang, dans ses gênes. » Régis en arrive à ne plus se reconnaître lui-même : « Tu me reconnais pus, hein ? Moi pareil ! » Il en vient à douter de tout le monde, de ses amis et de lui-même : « Y s'est retrouvé tout seul pis y a fini par s'accrocher à tous ceux qui l'haïssaient. » Les autres non plus ne le reconnaissent plus : « Es-tu sûre qu'on parle du même Régis ? » Il provoque d'ailleurs lui-même sa propre perte, en indiquant à l'inspecteur anglophone l'endroit de sa cachette.



Après la perte provoquée par les autres, on peut observer ici la perte provoquée par soi-même. C'est en cela que le film de R. Morin est si complexe et marque une étape importante dans l'imaginaire filmique québécois ; il y a renversement de l'équation victimaire : les Québécois sont victimes autant d'eux-mêmes que des autres. « Je suis libre de moi », déclare Régis, pour régler une fois pour toutes son incertitude identitaire et répondre à ce que son avocat dit de lui : « Tout est ambigu autour de Reggie. » Il dit à son meilleur ami : « Dans 'vie, mon gros, si tu veux avoir la paix, faut aller jusqu'au boutte. Y a pas d'autres manières. » Entre le pénitencier et les petits boulots mal payés, il n'y a pas d'entre-deux.

Le film de Robert Morin a aussi pour caractéristique fondamentale de multiplier les points de vue sur la même réalité. Le film montre en effet les mêmes actions selon neuf points de vue différents qui correspondent au regard des amis et des ennemis de Régis (y compris sa propre représentation, qui clôturé le film). Chaque action est ainsi semblable aux autres, mais plus ou moins décalée. R. Morin veut souligner par là toute l'importance de l'interprétation de la réalité, une réalité qui ne peut être que construite. Nous sommes donc loin d'une conception essentialiste de l'identité. Régis existe littéralement par le regard des autres : Morin présente un monde composé de relativités intersubjectives plutôt que d'identités objectives.

Le film illustre également le rôle crucial que joue la narration dans la construction identitaire des personnages. Régis a fondamentalement besoin de se construire une histoire, un récit cohérent de lui-même, de ses actions et de ses représentations. Entre l'éclatement des modes de vie et la fixation identitaire, Régis n'arrive pas à trouver un juste équilibre. Sa copine Denise dit d'ailleurs de sa vie avec lui : « deux ans où j'ai eu l'impression de mener une double vie ». Régis rassemble donc tous les articles de journaux le

concernant. Le cinéaste montre aussi toute l'importance de la reconnaissance : Régis exprime en fait un profond besoin de reconnaissance, par sa quête du regard des huit personnes gravitant autour de lui. Notons enfin qu'il reproduit avec son fils, par sa mort-suicide à la fin du film, l'absence du père dont il a été lui-même victime.

*Yes sir! oui madame...* présente un autre versant du pôle identitaire, qui rejoint cependant le précédent : la perte de soi par l'éclatement de références n'arrivant pas à cohabiter et à s'intégrer dans un tout narratif cohérent. Le soi se perd ici constamment dans l'Autre. Earl Tremblay, député fédéral de Côte-Saint-Paul (Parti progressiste-conservateur de Brian Mulroney), raconte sa vie sur dix-neuf bobines de film de trois minutes. Chacune des bobines est présentée dans les deux langues officielles du Canada, mêlant le français et l'anglais. La traduction ne donne pas le même sens des mots, ce qui accentue le sentiment de schizophrénie. Par exemple, lorsque Earl Tremblay dit : « *It didn't take long for J.P. to make everybody feel right at home* », la traduction qui suit directement affirme : « Ça a pas été long que je me suis senti mal à l'aise. » Nous avons donc une réflexion sur le sens des mots et sur la compréhension commune de la réalité, comme dans *Nô* de Robert Lepage.

Sa mère a offert à Earl cette caméra et les bobines pour l'aider à se retrouver. Notons d'emblée qu'il est proche de celle-ci et éloigné de son père, présenté comme plutôt absent. Il a l'impression d'être emprisonné partout et se sent seul au monde, un anonyme parmi une foule d'anonymes. Ce sentiment de manque, de vide, le poursuit partout, qu'il soit dans les Maritimes (début du film), à Montréal (milieu) ou à Ottawa (fin du film). Earl a l'impression de ne pas exister : « Je vois pas ce qu'y a de mal à être un char, y ont pas mal plus de place que nous autres dans vie. [...] Comment je suis presque devenu invisible et comment le sort que m'a jeté ma mère a commencé à se réaliser. » Il se met alors à utiliser le « nous » pour parler de lui : « j'étais deux pis dans même personne. [...] Tout ce qui nous restait à faire c'était de nous tenir occupé, pis d'essayer de vivre ensemble en nous tapant sur les nerfs le moins possible. » Les « deux » sont, on l'aura deviné, le Québécois et le Canadien anglais. La politique va toutefois accentuer son éclatement identitaire : « C'est sûr que plus que n'importe quoi la politique nous a pas aidé à nous rapprocher. » Il est élu député : « Le lendemain matin je me suis réveillé avec un arrière-goût de pouvoir au fond de la gorge. *The next morning I woke up ready to face my responsibilities.* » On le voit alors, caméra à la main, se filmer dans un miroir démultipliant son image à l'infini dans la salle de bains :

On s'est fait peur pour vrai, we were all there, on était toutes là, all the pea soupers on a side, pis toutes les têtes carrées de l'autre bord. The fight would have been a massacre. La bataille aurait pu être mortelle pour tout le monde. The only reasonable solution was to split. Fas qu'on a décidé de se séparer, for good, pour de bon. Yes sir! oui madame. Bonne chance, good luck. Chacun sa vie, chacun sa bobine.

Earl commence alors à se blesser, l'un étant en guerre contre l'autre. Il disparaît soudainement, le 30 juin 1991.

Ce film illustre la difficulté de créer un horizon commun de signification entre des différences extrêmes qui n'arrivent pas à communiquer. Earl Tremblay symbolise littéralement le Québec et le Canada qui n'arrivent pas à habiter le même environnement, le même territoire. L'un n'arrive pas à intégrer l'autre, et l'autre n'arrive pas à rester lui-même face à l'un. La dynamique Québec-Canada repose sur le fragile équilibre de la relation à l'autre. R. Morin montre surtout que seule la création d'un horizon commun de sens (un accord sur les mots), qui passe par un travail de reconnaissance de l'autre, serait susceptible de contribuer à un meilleur équilibre entre la fixation identitaire et l'éclatement de soi.

Robert Morin est également l'un des rares cinéastes à se situer au croisement des deux grandes formes narratives utilisées au cinéma : le documentaire et la fiction. Il ne jure ni par l'un ni par l'autre. En cela, il constitue un exemple de l'hybridité et de l'ambivalence positivement assumées :

La frontière entre les deux ne m'a jamais semblé très claire. J'emploie ces termes-là parce que ce sont les seuls qui existent, mais, au fond, je ne vois pas vraiment de différence entre les deux. Même dans un documentaire classique, les gens jouent leur propre fiction. Et même les fictions les plus triviales documentent un aspect de la réalité. Le but de ce que je fais, c'est d'ailleurs souvent de distiller le doute dans l'esprit du spectateur, doute sur la forme, doute sur le fond<sup>33</sup>.

Il se déclare un héritier du direct, tout en explorant les ressources de la fiction ou en faisant, par exemple, parler la personne qui tient la caméra. Toute information visuelle, qu'elle soit véhiculée par le documentaire ou la fiction, concerne la réalité. C'est pourquoi la question du réel est un faux problème, selon R. Morin. Un film de P. Perrault nous en apprend autant sur la réalité qu'un film de F. Fellini. Fiction ou documentaire, tout est symbole en relation avec le réel : « Une image sur un écran est un symbole. En ce sens, je ne

33. Georges PRIVET, « Entretien », *24 images*, n° 102, été 2000, p. 8.

vois pas de différence entre les deux [documentaire et fiction] puisque la fiction comme le documentaire, sont des documents au sens où ils nous fournissent des informations sur le réel<sup>34</sup>. »

Robert Morin est ainsi animé, notamment dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, du souci herméneutique de comprendre comment les gens « réels » se représentent eux-mêmes les actions qu'ils font : « Parce que les faire se projeter dans un rôle, ça me semblait la plus belle façon de pénétrer leur univers, de voir comment ils se voient, comment ils se rêvent...<sup>35</sup> ». Les codes narratifs usuels sont ainsi constamment remis en question, les personnages de la fiction passant, par exemple, derrière la caméra, et vice versa. Les procédés narratifs sont éclatés : à la fois ceux de la fiction (identification avec les personnages, narrateur omniscient) et ceux du documentaire (distanciation, impression d'« objectivité »). En conséquence, la pluralité des modes de narration multiplie les points de vue contradictoires sur une même action. Le cinéaste assume ainsi positivement la nécessaire imbrication du réel et de l'imaginaire. Il découle également de cette utilisation hybride de procédés narratifs un respect réel pour le spectateur, lequel doit toujours faire un travail actif d'interprétation des différents niveaux de lecture proposés<sup>36</sup>. Le spectateur est supposé, au départ, compétent. Il n'est ni un individu qui ne comprend rien et à qui on doit expliquer les phénomènes sociaux et politiques ni une boîte vide qui « gobe » un produit sans contenu et prédigéré de façon béate. R. Morin présuppose que le spectateur va au cinéma à la fois pour se distraire et pour en ressortir avec une meilleure compréhension de la réalité, que le film soit le dernier documentaire en vogue ou le plus récent succès américain. Il est, en ce sens, un des plus fidèles représentants de ce que nous nommons l'enchantement, c'est-à-dire l'hybridation, le métissage entre le réel et la fiction. Enchanter, c'est divertir en faisant réfléchir. R. Morin se situe ainsi dans la lignée des cinéastes emblématiques du réalisme poétique, les Gilles Carle, André Forcier et Francis Mankiewicz.

Enfin, R. Morin illustre bien le nouveau rapport au politique de certains cinéastes québécois. La politique, entendue au sens de questionnements sur le destin de la société nationale globale, est totalement absente de *Quiconque meurt, meurt à douleur*, un film opposant

34. Philippe GAJAN, « Entretien avec Robert Morin », *24 images*, n° 91, printemps 1998, p. 28.

35. Georges PRIVET, « Entretien », *24 images*, *op. cit.*

36. « Lire, c'est créer à deux », disait Balzac.

les jeunes d'un « squat » à la police et aux médias. Il n'en demeure pas moins que le film est traversé de bout en bout par un questionnement politique sur les rapports entre un groupe particulier et la société qui l'entoure : « C'est vrai cependant que j'avais des intentions en rassemblant ces gens-là. Mais ce n'était pas celle d'être représentatif; mes raisons étaient d'ordre politique<sup>37</sup>. » La politique n'a pas disparu des écrans québécois; elle s'est déplacée. Si Jean-Claude Lauzon a déclaré : « je ne suis absolument pas politique. Je ne pense pas politiquement<sup>38</sup> », cela n'empêche pas ses films de traiter de questions qui, dans un sens ou dans un autre, abordent le politique au sens large (par exemple, les relations entre les francophones et les anglophones dans *Un zoo la nuit*). Les propos de Jean Beaudry, qui travaille sur les rapports entre les générations, vont dans le même sens : « C'est tout ce que les artistes peuvent faire, le portrait d'une petite partie d'une réalité sociale. Au départ, il y a toujours quelque chose dont j'ai envie de parler, qui me semble utile – un ancien réflexe de curé peut-être. Pas pour convertir, mais pour dire quelque chose<sup>39</sup>. » Le jeune cinéaste Olivier Asselin souligne lui aussi ce déplacement de perspective : « Ce n'est pas grave en soi si le cinéma actuel n'est pas clairement engagé ou clairement social. Ce qui serait grave, c'est que nos réalisateurs ne soient pas éveillés politiquement ou socialement<sup>40</sup>. »

D'ailleurs, l'engagement politique des cinéastes au sens où on l'entendait dans les années 1960 et 1970 (faire un film avec une visée politique et lancer un débat en vue d'une transformation) n'a pas disparu non plus. Le film de Richard Desjardins et Robert Monderie, *L'erreur boréale* (1999) avait clairement une intention politique : « Une abatteuse abat 30 000 arbres par semaine. Mais le véritable problème est politique. La première fois que mon père m'a amené voir la coupe à blanc en arrière du lac, je lui ai demandé ce qu'il fallait faire. Il m'a répondu que c'était politique. Alors, on va en faire de la politique<sup>41</sup> ! » Le film a d'ailleurs eu des « effets » puisqu'il a provoqué un débat à l'Assemblée nationale du Québec. Notons que le film adopte une conception positive de la politique, conçue comme

37. Philippe GAJAN, « Entretien avec Robert Morin », *24 images*, op. cit., p. 29.

38. Michel BURUJANA, « Interview. Jean-Claude Lauzon », *Séquences*, n° 158, juin 1992, p. 34.

39. Michel COULOMBE, « Entretien avec Jean Beaudry », *Ciné-Bulles*, vol. 15, n° 1, printemps 1996, p. 21.

40. Olivier ASSELIN, *Séquences*, n° 150, janvier 1991, p. 24.

41. Richard DESJARDINS, « Entretien avec Richard Desjardins », *24 images*, n° 96, printemps 1999, p. 36.

un outil pour amorcer une action. Alors que plusieurs cinéastes « engagés » restent au niveau du constat, R. Desjardins propose en outre des solutions concrètes de négociation. Le cinéma de Pierre Falardeau va également dans ce sens : « Des fois y a des techniciens qui me disent : “Criss, Falardeau, tu devrais faire de la politique.” Je leur dis : “Mais qu’est-ce que vous pensez qu’on est après faire là ? [...] Comme à chaque fois, j’essaie d’intervenir dans mon époque, dans ma société<sup>42</sup>...” »

## CONCLUSION

En somme, le cinéma québécois vit un problème majeur de positionnement face au réel et, par voie de conséquence, à l’imaginaire. Cette question nous semble liée directement à la question identitaire et à la façon de se représenter l’identité québécoise. Sur cette question comme sur bien d’autres, les discours ont tendance à se polariser et à offrir des univers de sens diamétralement opposés : la réalité plutôt que l’imaginaire, ou l’imaginaire vidé de toute réalité.

D’une part, des cinéastes déplorent que leurs confrères n’explorent plus ce que les Québécois sont. La société québécoise a, selon eux, peur du réel. Ils nous montrent un Québec dont ils craignent la disparition, en mettant l’accent sur des paysages et des territoires traversés par des Québécois francophones et la recherche d’oasis non contaminées, non gagnées par le désert envahissant de l’américanisation. Cette représentation puise à un désir de mémoire de la tragédie de la collectivité québécoise. Le rejet de la fiction, et notamment de la fiction « heureuse », est un trait dominant de ce récit. Dès que les mots fiction ou imaginaire sont prononcés, ils sont systématiquement associés aux Américains. Le problème, nous le répétons, n’est pas cette position *en tant que telle*, mais plutôt le fait de considérer qu’il s’agit de l’unique planche de salut du cinéma québécois.

D’autre part, des cinéastes tentent par tous les moyens d’échapper à la réalité québécoise et d’embrasser des standards étrangers, américains ou autres, comme s’ils avaient honte de leurs origines. Les territoires et les lieux québécois sont littéralement « traversés » par les personnages et apparaissent vides de sens, ne servent plus

42. Georges PRIVET, « Un film contemporain. 15 février 1839 », *24 images*, n° 101, printemps 2000, p. 9.



que de décors et non d'endroits propices à leur réalisation. Il y a survol du réel et non investissement des espaces, absence au monde des personnages, voire leur dilution complète.

Ces deux représentations reposent sur les mêmes postulats : l'identité québécoise est fragile, tragique, non accomplie, à déterminer une fois pour toutes, pour les uns, par le retour sur soi et, pour les autres, en devenant comme l'autre. En fait, tout est une question de définition de la réalité. Le cinéma est un art qui tient nécessairement un discours sur le réel, que ce soit par le documentaire ou par la fiction<sup>43</sup>. L'important est de ne pas enfermer ce réel dans l'une ou l'autre case, comme il est important de ne s'enfermer ni dans le repli sur soi ni dans l'oubli de soi.

Une troisième voie, qui rejoint la nouvelle représentation de l'identité, tente de se situer au point de tension entre ces deux versions narratives de la figure identitaire québécoise. Elle puise tant au documentaire qu'à la fiction, au réel qu'à l'imaginaire, pour élaborer un discours de l'enchantement du réel visant tant à divertir qu'à faire réfléchir. Le réel n'est pas absent, loin de là. Au contraire, il est bien présent puisqu'il montre la collectivité québécoise dans toute sa pluralité et ses ambiguïtés, et notamment dans ses dimensions tragiques aussi bien que joyeuses. L'espace social y est exprimé par plusieurs voix et plusieurs regards. Le Québec apparaît comme un territoire pluriel, aux influences multiples, aux représentations et à l'imaginaire divers. Il y a exploration de nouveaux enracinements et territoires identitaires, hétérogénéité des ensembles narratifs et esthétiques, pluralité des références temporelles. Il y a surtout une version non tragique, non manquée, de l'identité collective. Au récit de l'éclatement et de l'empêchement, répond le récit de l'enchantement.

Quoi qu'il en soit, cette confrontation entre un récit hégémonique de l'identité et un nouveau récit nous a permis de constater qu'un certain nombre de questions sont fondamentales lorsqu'on aborde le rapport entre le cinéma et la société : Qui filme ? D'où filme-t-on ? Que filme-t-on ? Comment et pour qui filme-t-on ? Ce travail nous a également confirmé ce que nous avons perçu dans les chapitres précédents, à savoir un déplacement majeur des questions liées à l'indépendance du Québec (la question nationale) et au socialisme (les classes sociales), vers une pluralité de questionnements

---

43. La tension entre le réel et l'imaginaire n'est pas nouvelle. Qu'est-ce qui est le plus subversif à propos du réel, la poésie de Charles Baudelaire et d'Arthur Rimbaud ou le théâtre didactique de Bertolt Brecht ?

liés à des identités particulières (les femmes, les jeunes, les immigrants, etc.). Il en découle logiquement une conceptualisation du politique différente, tant dans le contenu (de la politique, au sens classique d'activité politique, vers le politique, au sens large du rapport entre des groupes, la société et ses institutions) que dans l'échelle (du national vers le local et l'international).





# Chapitre

# 7

## **Le récit identitaire de l'enchantement et de l'accomplissement (1987-2000)**

Dans ce chapitre, nous explorons les caractéristiques du nouveau récit : celui de l'enchantement. Cette représentation plus positive, tentant de sortir d'une conception tragique, manquée et empêchée de l'identité, se manifeste par les traits suivants, qui constitueront les principales sections de ce chapitre : la quête du père et les tentatives de relations entre les générations ; le besoin de recoudre les liens avec le passé ; un effort de construction de l'avenir ; un individualisme tempéré par le groupe restreint ; un besoin de communauté plurielle, au Québec ; et de meilleurs rapports hommes-femmes.

### **LA QUÊTE DU PÈRE ET LES RELATIONS ENTRE LES GÉNÉRATIONS**

*Un zoo la nuit* de Jean-Claude Lauzon (1987) représente dans l'histoire du cinéma québécois, la première véritable tentative de restaurer la figure du père. « Chus ton père, pis t'es mon

gars, dit Albert à son fils, Marcel. Pour moi, ça veut encore dire quelque chose.» Marcel est, en outre, ce que J.-C. Lauzon qualifie de «winner amoral», et renverse ainsi l'image dominante de l'homme québécois au cinéma. Ce film marque donc une étape dans l'imaginaire filmique québécois. Sa réception extrêmement positive, tant par le public que par la critique, est également un signe majeur de transformation des paramètres hégémoniques de l'équation identitaire québécoise traditionnelle. Pour un critique, le cinéma québécois présente enfin un visage pluriel du Québec contemporain : «Un Québec hybride dans lequel les “nouveaux Québécois” sont aussi Québécois que les “pures laines.” Lauzon comprend et montre une réalité multiethnique trop souvent absente à l'écran<sup>1</sup>.» Le cinéaste a également une attitude nouvelle, dans la lignée des G. Carle, A. Forcier et F. Mankiewicz qui n'hésitent pas à reconceptualiser l'identité québécoise, tout en demeurant à l'écoute des prédécesseurs : «Je suis fier de ma culture francophone, je veux la dépasser, la réinventer, mais je ne veux pas la renier<sup>2</sup>!» Le film mélange ainsi les références à l'original et à la forêt québécoise au contexte typiquement urbain des grandes métropoles. Notons également que les références cinématographiques principales de J.-C. Lauzon sont John Cassavetes, Rainer Maria Fassbinder, Martin Scorsese et Pier Paolo Pasolini, des cinéastes qui n'hésitent pas à utiliser les ressources de la fiction et de l'imaginaire pour explorer les méandres identitaires de leurs sociétés.

Toute la trame narrative de *La ligne de chaleur* d'Hubert-Yves Rose (1987) repose sur la relation au père, et même doublement, puisque le film montre les rapports entre Maxime et son père, Robert Fillion, à l'occasion de leur voyage en Floride, entrepris afin de récupérer le corps du père de Robert. Contrairement au récit dominant de l'imaginaire filmique québécois, ici c'est la mère (de Maxime et de Robert) qui est absente. Comme son père, Robert est divorcé (ce qui, au contraire, rejoint la trame dominante). Un autre trait démarque Robert des autres personnages québécois : contrairement à son père, parti passer ses vieux jours en Floride, il ne veut rien savoir du Sud et se trouve très bien au Québec, même l'hiver. Ses relations avec son père furent sinon tendues, du moins sur le mode de l'absence : «On n'avait pas grand-chose à se dire.» Robert est d'ailleurs en voie de reproduire très exactement le même schéma avec son propre fils (qui habite chez sa mère que Robert ne va pas

1. Marie-Claude JACQUES, «Un zoo, la nuit», *24 images*, n° 34-35, été 1987, p. 39.

2. Claude RACINE, «Jean-Claude Lauzon», *ibid.*, p. 41.

voir souvent). Celui-ci tente de lui faire comprendre l'importance des liens avec le père (il veut mieux connaître Robert et son grand-père). Comme Fanny de *Bach et Bottine*, c'est l'enfant qui initie l'action et qui est présenté comme plus responsable que l'adulte. Une femme dit d'ailleurs à Maxime : « Soigne ton père, petit, il est malade. » Ils parviennent enfin à se rapprocher : « Moi aussi chus capable de t'en faire voir de belles choses », déclare Robert.

Notons cependant que Robert n'a toujours rien réglé par rapport à lui-même. D'ailleurs, le film se termine abruptement et il est, en fait, sans fin véritable, comme la plupart des films composant la trame narrative dominante du cinéma québécois. Nous y voyons un lien puissant avec une représentation manquée, empêchée et « encore à être » de l'identité québécoise. Les propos suivants du cinéaste sont particulièrement révélateurs : « Robert est impuissant face à la vie et face à lui-même, cette fin impuissante, sans résolution dramatique est un peu la métaphore de ce qu'on est comme Québécois. À Cannes, Francis Mankiewicz disait qu'on a plus à chercher notre identité, qu'on l'a. Pour moi c'est une imposture<sup>3</sup>. »

*Aujourd'hui ou jamais* de Jean Pierre Lefebvre (1998) est la conclusion de la trilogie entreprise en 1967 et portant sur le personnage d'Abel (voir les chapitres précédents). Abel tente, depuis quinze ans (le temps qui sépare les deux référendums), de faire voler son avion, sans succès. Alors qu'il est contraint à la faillite, son père refait inopinément surface, après cinquante années d'absence. Malgré des retrouvailles tendues, ils apprennent à communiquer, se réconcilient et font des projets communs : Abel va enfin pouvoir voler et gagner son indépendance. Le film de fiction précédent de Lefebvre, *Le fabuleux voyage de l'ange* (1991), illustre aussi un rapprochement entre générations, cette fois entre un père et sa fille. Ce film explore les ressources de l'imaginaire afin d'amener les deux personnages à un ressourcement mutuel. D'ailleurs, selon le cinéaste, les Québécois manquent de vie spirituelle dans le sens non religieux, c'est-à-dire de capacité de rêver, d'engendrer des idées et des contes. La fidélité au réel du récit hégémonique québécois est ici remise en question : « D'après moi, si nous utilisons de moins en moins l'imagination, c'est que nous imaginons de moins en moins d'autres possibilités de vie pour soi et pour les autres ; c'est un cercle vicieux. Ainsi, nous n'avons pratiquement plus de projet collectif au Québec. L'imaginaire c'est aussi une chose que l'on partage. J'aimerais que

3. Claude RACINE et André ROY, « Entretien avec Hubert-Yves Rose. Rigoureusement à contre-courant », *24 images*, n° 39-40, automne 1988, p. 41.

nous puissions retrouver contact entre nous à travers l'imaginaire<sup>4</sup>. » Les Québécois ont également un besoin urgent de parler du père, que ce soit, affirme J.P. Lefebvre, le père réel ou le père politique.

D'ailleurs, dans *Aujourd'hui ou jamais*, Abel est littéralement un enfant, qui devient adulte à la fin du film. Jean Pierre Lefebvre a toujours déclaré qu'Abel était, pour lui, une métaphore du Québec. Le Québec est un pays à naître et seule la souveraineté permettra à l'identité québécoise de se révéler pleinement. Il s'agit là de l'argumentation typique d'une identité perçue comme encore à venir, comme empêchée d'être.

Le film de Gilles Carle *Pudding Chômeur* (1996) présente une configuration narrative tout à fait particulière et intéressante. Cette fois, c'est le père qui recherche son fils, qu'il a abandonné. Le père d'Alphonse menace, en effet, de se suicider du pont Jacques-Cartier, à Montréal (l'action du film se situe dans le quartier Centre-Sud, dans un milieu populaire), si son fils ne vient pas le voir. Alphonse, pour sa part, a déjà fait une croix sur ce père absent : « À quoi ça sert un père ? » Une femme lui répond : « À rien pantoute. Mon père à moi était le champion des trous de cul. Y m'a violée à sept ans... » YoYo, elle-même sans famille et qui a récupéré Alphonse, lui dit pourtant : « Un bon père top niveau, ça sert à t'apprendre à distinguer le bien du mal. Ça c'est important. [...] Bon, écoute. On est un petit pays comme la Suède ou la Norvège. Chaque être humain est important. On va essayer de le sauver ton père. » Il retrouve enfin son fils, avec qui il discute, puis il se suicide, en paix avec lui-même (un suicide, on l'aura compris, vécu de façon positive après un travail de réconciliation). Carle met en scène un milieu social qui se cherche, qui a besoin de reconnaissance (Yoyo à Alphonse : « Se souvenir de nous ? Voyons mon chou, qui veut se souvenir de nous ? On est des riens pantoute, des inexistants profonds ») et qui en veut au « système » capitaliste et politique (un homme : « pour faire chier toutes ceux qui nous ont mis dans 'marde jusqu'au cou. Vous les connaissez ceux-là : les banquiers, les politiciens, on les hais-tu ! »). Alphonse est tué lors d'une fusillade avec des bandits. Mais, et là on se situe au cœur du nouveau récit de Carle, cette communauté est positive, s'entraide et croit aux petits miracles de la vie quotidienne (Yoyo crée un marché aux miracles).

Cette entraide s'alimente, en outre, de l'apport des communautés ethniques. Mohamed est un personnage important du récit, il a un gilet du Québec et apprend une pièce de Michel Tremblay.

4. Michelle GARNEAU et Marie-Claude LOISELLE, « Entretien avec Jean Pierre Lefebvre », *24 images*, n° 56-57, automne 1991, p. 7.

On entend un animateur radio déclarer : « Faites une grosse batch de pudding chômeur. Mettez-vous toutes ensemble. De la solidarité, unissez-vous, vos voisins... ». Un « pudding chômeur » : voilà la métaphore qui, selon Gilles Carle, correspond le mieux au Québec contemporain qu'il observe, dans le milieu populaire. Et surtout, un pudding chômeur qui s'assume comme tel et qui voit dans cette hétérogénéité des modes de vie et des façons de penser une valeur positive : « C'est ça, notre société, souligne Gilles Carle : un métissage culturel gigantesque... Je déteste les histoires à sens unique, le nationalisme étroit qui emmure, la morale réductrice qu'on veut t'imposer... S'affirmer, c'est affirmer les autres ; c'est aussi affirmer le Québec<sup>5</sup> ! » Nous sommes ici très loin de la représentation de Pierre Perrault. Malgré les « embûches » et les échecs, la vie continue et les individus sont toujours animés de projets pour l'avenir. Autrement dit, ce n'est pas parce que la nation québécoise n'est pas définitivement installée, que l'indépendance n'est pas accomplie que les gens ne continuent pas de travailler sur l'histoire en cours. Simple-ment, ils le font à une autre échelle, et notamment, nous dit G. Carle, à celle du quartier et de la communauté rapprochée.

Une autre réconciliation entre père et fils (que tout séparait au début du film, ils voulaient même se tuer) a lieu dans *Gaspard et fils* de François Labonté (1988). Ainsi, ces « retrouvailles » entre « hommes » de générations différentes constituent un signe manifeste de diversification de la trame narrative dominante du cinéma québécois. Ce mouvement d'extension de l'imaginaire embrasse également les relations entre père et fille. *L'assassin jouait du trombone* de Roger Cantin (1991) montre le rapprochement et l'entraide entre Augustin Marleau, gardien de nuit dans un studio de cinéma, et sa fille, qui souhaite passer plus de temps avec lui (elle habite chez sa mère, divorcée). Augustin correspond en tous points au personnage mâle québécois : il n'est pas sûr de lui, il est peureux, il rêve d'être une autre personne (il aurait aimé être un « vrai » détective, comme dans les films américains) et il est peu confiant en l'avenir. Bref, il subit les événements au lieu de les provoquer :

La vérité c'est qu'à force de se casser le nez on finit par s'abîmer le portrait. [...] Moi, au fil des années, j'avais accumulé assez de déboires et pis de déprimés que mon ego a fini par ressembler à un œuf cuit dur flottant dans un pot de vinaigre. Bref, j'étais amer. C'est simple, dans ma situation on n'a plus le choix. On devient critique ou on disparaît. J'ai eu le bon sens de disparaître.

5. Gilles CARLE, *Séquences*, n° 200, janvier-février 1999, p. 26.



Comme on peut le deviner, les rapports sont en quelque sorte inversés : il est l'enfant, la victime, tandis que sa fille est le personnage fort du film qui aidera son père à s'en sortir : « Fais-toi en pas, 'pa, je vas t'aider, ça va s'arranger. » Il lui dit : « Une chance que je t'ai, je sais pas ce que je ferais sans toi. » Ce à quoi elle répond : « Tu te trouves toujours des problèmes partout. Tu devrais penser positif. » Elle l'incite à se défendre et à foncer dans la vie.

Cette comédie de Roger Cantin nous permet d'aborder un point capital concernant le genre des films québécois. Nous avons vu que la tradition hégémonique, au Québec, privilégie les films documentaires (du style cinéma direct) ou les films de fiction tragiques. Même les comédies, comme nous le verrons dans la prochaine section, sont fortement marquées par une représentation tragique et manquée de la réalité comme de l'identité. Dans ce contexte, les films de genre (policier, comédies au ton léger, aventure, science-fiction, etc.) sont perçus comme une vente de l'âme (essence) québécoise au diable américain. Or, durant la période examinée ici, de plus en plus de cinéastes (dans la lignée de Gilles Carle), associés à une représentation plus positive et plurielle de l'identité, tentent de modifier ces paramètres canoniques de l'expression identitaire. C'est le cas, notamment, de Roger Cantin. Le cinéaste a d'ailleurs senti le besoin de se justifier d'avoir fait une comédie, dans le contexte du récit hégémonique québécois :

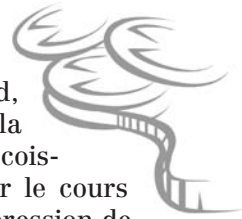
Je ne me sens pas assez important pour embêter qui que ce soit avec mes pensées, mes convictions, mes bibittes à moi. Mais au cinéma, je peux amuser tout en dissimulant quelques pensées dans mes délires. Je peux même rire de mes angoisses. L'humour permet de pendre du recul. C'est une manière d'exorciser ses peurs. Et puis, le public n'est pas sot. Il sait mieux lire entre les lignes qu'on ne le pense. [...] Donc, je veux faire des films grand-public. Pas des films imbéciles et faciles. Pas des sous-produits facilement vendables. Ce serait insulter l'intelligence du public... et bafouer la mienne<sup>6</sup>.

Le cinéaste s'excuse même, contrairement à ses collègues réalisateurs, d'avoir une conception positive de la réalité québécoise : « J'avoue que je dois mon penchant pour la comédie à une dette qu'il me faut payer. Une dette envers la vie. Tout le drame de mon existence est là : j'ai eu une enfance heureuse et puis ça continue de bien se passer<sup>7</sup>. »

6. Roger CANTIN, « La comédie, c'est sérieux ? », *Séquences*, n° 189-190, printemps 1997, p. 11.

7. *Ibid.*

Michka Saäl a fait, avec *La position de l'escargot* (1998), un film sur deux thèmes majeurs de cette diversification de l'imaginaire québécois : la relation au père et la cohabitation interethnique. Myriam, qui se définit comme une « Juive errante », est d'origine marocaine. Elle est traductrice, à Montréal, pour les immigrants. Malgré son incertitude identitaire et ses questionnements perpétuels (d'où vient-elle ? où est-elle ? qui est-elle, maintenant ? est-elle Québécoise ?), c'est une femme qui a confiance dans la vie et dans l'avenir. L'absence du père est toutefois vécue comme un poids qui l'empêche de s'accomplir : « Je suis toute seule depuis toujours. » Elle aimerait, enfin, se fixer quelque part (« Je suis une valise »), probablement au Québec, où elle vit depuis dix ans. Elle a un petit ami, Théo, Québécois d'héritage canadien-français, qui se cherche et qui n'est pas sûr de lui ni de ses relations avec les autres. Il a des difficultés à terminer sa thèse de doctorat (à Madeleine, une amie de Myriam, qui lui demande comment va sa thèse, il répond : « Y'a quelqu'un qui a dit on fait pas de recherches sans finir par se perdre ») et il hésite à s'engager à long terme avec Myriam : « C'est trop lourd, chus pas capable. J'aime mieux qu'on mette tout ça sur la glace. » Théo représente donc, encore une fois, le Québécois-type qui hésite à poser des questions qui feront avancer le cours des choses et les relations intimes ou sociales : « J'ai l'impression de pus servir à rien. [...] On peut [réagir] mais ça donne rien. » Myriam dit, de façon significative : « Avec Théo si j'avais pas posé de questions on aurait vécu sans réponses. » Myriam trouve que les Québécois oublient trop leur passé, comme s'ils en avaient honte : ils rasant tout, déguisent tout en neuf. Elle reproche à Théo d'avoir mis sa mère à la maison de retraite : « Et toi tu vois rien. Tu assistes à la destruction, tu laisses les choses mourir. »



Son père vient alors la voir, après des années d'absence et sans avoir jamais donné de nouvelles. D'ailleurs, elle le croyait mort. Il lui dit, comme Albert à son fils (*Un zoo la nuit*) : « Myriam, je suis ton père. » Il reconnaît ses erreurs du passé (il a quitté la famille) et assume ses responsabilités : « J'ai vécu séparé de moi-même. » Ils jouent symboliquement au jeu des questions, qui implique de ne se poser mutuellement que des questions, sans apporter de réponses. Toute l'importance de la question herméneutique, du point de vue identitaire, est ici soulignée. Cette conception implique de considérer comme normale l'absence de réponses bien définies et définitives. L'identité est alors une recherche de questions plutôt que de réponses tranchées une fois pour toutes. Cela incite à l'exploration de l'espace entre les cultures, à la découverte des interstices composant la société.

Myriam parvient ainsi à mieux intégrer un passé « qui ne passait pas », qui butait sur toute entreprise d'interprétation visant à dégager un sens pour la suite des choses (elle disait d'ailleurs au début du film : « Les souvenirs m'écoeurent »). Elle accepte de remonter dans le passé, jusqu'à son enfance : « Tu te souviens... », lui dit son père. Ils font ainsi, en commun, un travail d'interprétation du passé, un travail de deuil. Elle découvre alors que si l'on ne peut changer la matière du passé, on peut cependant modifier l'interprétation que l'on s'en fait.

Les amis de Myriam l'aident également dans sa recherche identitaire. Madeleine, une Québécoise d'origine canadienne-française (qui a confiance en elle, qui est positive et qui fait bouger les choses, comme les personnages féminins de la tradition narrative québécoise), l'incite à ne pas se refermer sur elle-même ou sur une conception essentialiste de l'identité : « Les choses bougent, y faut pas résister aux métamorphoses. » Un Québécois d'origine haïtienne, Lou, tente également de lui faire voir la vie sous un autre angle : « Je dors pas moi, je rêve. » Il lui offre d'ailleurs *Le livre des questions*, pour souligner, encore une fois, l'importance de laisser les questions ouvertes et d'accepter ainsi de modifier sa propre représentation de soi-même (nous sommes ici au cœur de la dialectique du soi et de l'autre que soi, de Paul Ricœur<sup>8</sup>). Finalement, Myriam décide de faire sa vie à Montréal (elle va voir, symboliquement, le film *À tout prendre* de Claude Jutra, dans un geste d'appropriation de la culture locale) et son père incite Théo à amorcer une action (« Allez, remue-toi un peu »). Myriam et son père sont heureux, et on voit ce dernier lire *Le journal de Montréal*.

Avec ce film de M. Saâl, nous plongeons au cœur des interrogations fondamentales qui traversent la société québécoise contemporaine. Le double rapport, au passé et à l'Autre, est présenté comme une clé interprétative majeure visant à activer une représentation plurielle et positivement assumée de l'identité québécoise. La métaphore de l'escargot, qui transporte sa maison avec lui, illustre bien cette nouvelle référence identitaire : l'identité n'est pas à trouver dans une quelconque sphère idéale et normative, elle nous suit quotidiennement et se transforme, se métamorphose au gré de notre intégration des références nouvelles. La cinéaste précise sa représentation positivement ambivalente et plurielle de l'identité, se positionnant ainsi par rapport au récit filmique traditionnellement hégémonique, au Québec :

---

8. Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Points Essais », 1990.

Sur ce plan, je crois qu'on a souvent tendance à associer le cinéma québécois à une image dépassée. [...] On voit ce cinéma comme étant toujours le cinéma merveilleux qu'on a aimé, celui qui m'a fait venir au Québec, le cinéma du patrimoine, celui qui touche à l'héritage culturel et à la représentation de la quotidienneté. Mais ce n'est pas à moi à faire ces films, et la société québécoise décrite dans les films d'aujourd'hui a beaucoup évolué. J'ai besoin de parler de mon imaginaire, construit et confronté à celui d'ici. Ce qui est intéressant, c'est le choc des cultures, et non pas la perpétuation *ad vitam aeternam* d'une culture nostalgique qui de toute évidence ne cesse de se transformer<sup>9</sup>.

Notons qu'un film précédent de M. Saäl, *L'arbre qui dort rêve à ses racines* (1992), proposait lui aussi une réflexion sur le thème de la rencontre avec l'Autre différent de soi, une telle découverte permettant, dans l'optique de la cinéaste, de comprendre la culture d'où l'on vient, tout en agissant et en intégrant la nouveauté des apports extérieurs<sup>10</sup>.

Au-delà du rapport du père à ses enfants, le récit de la recomposition de l'identité québécoise se traduit en une recherche de liens plus solides entre les générations. Les besoins de continuité temporelle et de transmission des valeurs culturelles entre les générations sont illustrés dans *Les portes tournantes* de Francis Mankiewicz (1988). Le jeune Antoine amène son père, Madrigal, à s'exprimer. Il enquête sur le passé de la mère de celui-ci et la rencontre, à New York : il fait littéralement pivoter les « portes tournantes » entre le passé et le présent, afin de mieux cerner l'identité de son père, sa filiation et, par le fait même, sa propre identité. *Le cri de la nuit* de Jean Beaudry (1996) montre le rapprochement entre un homme (orphelin) de quarante-trois ans, qui ne veut pas d'enfants, et un jeune homme de dix-huit ans (orphelin aussi), qui veut se suicider. Ils apprennent, ensemble, à communiquer et à donner un sens à leur vie (ils se créent un horizon commun de signification). Ce film témoigne également d'une approche hybride de la réalité, le cinéaste n'hésitant pas à intercaler des séquences et des interstices oniriques (l'oiseau, les chants grégoriens qui font très baroques). Jean Beaudry est conscient de s'inscrire ainsi dans un nouveau récit de la réalité québécoise : « Ce genre d'approche, de langage ou de code n'a pas été beaucoup utilisé au Québec, dans notre cinématographie et même dans notre imaginaire<sup>11</sup>. »

9. Michka SAÄL, « Michka Saäl ou l'architecture de l'imaginaire », *Séquences*, n° 200, janvier-février 1999, p. 8.

10. La dialectique entre le soi et l'autre est aussi au cœur du film d'Esther Valiquette *Le Singe bleu* (1992). La présence de l'autre ouvre les ressources de l'imaginaire permettant, en retour, de se construire soi-même.

11. Philippe GAJAN, « Entretien avec Jean Beaudry », *24 images*, n° 82, été 1996, p. 29.

André Blanchard présente un rapprochement et une entraide entre générations similaires dans *Alisée* (1991), où une jeune fille aide un homme amnésique à reprendre le cours de sa vie en rassemblant les fragments de son passé. On note aussi une amorce de liens entre générations, et ce même chez les cinéastes les plus associés à la crise des *baby-boomers* et au vide identitaire. Par exemple, dans *La vie fantôme* (1992) de Jacques Leduc, on voit évoluer la relation entre un quadragénaire et une jeune femme dans la vingtaine.

## RECoudre LES LIENS AVEC LE PASSÉ

La quête du père est en quelque sorte une quête des origines et donc du passé. Les personnages sont à la recherche de bases minimales sur lesquelles s'appuyer, afin de mieux intégrer la diversité des référents identitaires, dans un monde en constante transformation. La quête des origines n'est pas, ici, la recherche d'un absolu ni d'un fondement immuable (associé à une version essentialiste de l'identité). De nombreux films explorent ainsi de nouvelles façons d'envisager le passé et, surtout, manifestent le besoin fondamental de le questionner, plutôt que de le réifier en un absolu immuable ou de l'oublier, sous prétexte qu'il n'a plus rien à dire sur la situation présente ou les projets d'avenir. Le passé se révèle alors pertinent à double titre : comme une hypothèque à lever (se débarrasser d'une représentation tragique de l'histoire) et comme une ressource à mobiliser.

On trouve, dans de nombreux films dans la lignée d'*Un zoo la nuit*, un besoin profond de recoudre le passé en prévision de l'avenir. C'est la question que pose Anne dans *La liberté d'une statue*, du jeune cinéaste Olivier Asselin (1990) : « Qu'aurai-je donc laissé ? » Ce film se situe d'ailleurs dans un horizon interprétatif philosophique, à l'échelle de l'être humain et de son expérience temporelle. Le second film d'O. Asselin, *Le siège de l'âme* (1996) s'intéresse justement à l'âme humaine et non pas à l'« essence » québécoise<sup>12</sup>. Le cinéaste privilégie également une fin joyeuse et positive de ses récits filmiques, se positionnant ainsi à contre-courant de la tradition hégémonique québécoise. Il souligne d'ailleurs, dans ses entretiens, toute l'importance du conte pour les sociétés.

Parmi la nouvelle génération de cinéastes, Robert Lepage est l'un de ceux que les rapports au passé et à l'histoire préoccupent le plus. Son premier film, *Le confessionnal* (1995), en témoigne de

12. Il s'agit, en outre, d'un des rares films de science-fiction québécois (bien que la science-fiction soit, ici, rétrospective).

façon éloquente. Pierre Lamontagne a perdu son père et son frère adoptif, Marc, recherche le sien. L'identité du père de Marc est seulement connue de Raymond Massicotte, sous-ministre au gouvernement québécois, ancien prêtre excommunié et confesseur de la mère de Marc. Ici aussi, les personnages éprouvent des difficultés à parler et à se révéler, au sein d'une communauté de parole. Massicotte se sent lié, comme autrefois, par le secret de la confession (au passé). Il refuse de reconsidérer ce passé et d'en parler ouvertement. Marc échoue dans sa révolte et, tourmenté par ses origines inconnues, se suicide, comme tant d'autres personnages du cinéma québécois. Au moment du second référendum sur la souveraineté du Québec (octobre 1995), R. Lepage affirme qu'aussi longtemps que les Québécois ne reviendront pas sur leur passé – celui d'avant la Révolution tranquille –, leur identité sera vouée à être perçue comme un vide. C'est pourquoi le film débute et se termine avec cette phrase : « Dans la ville où je suis né, le passé porte le présent comme un enfant sur ses épaules. » Selon R. Lepage, si le passé détermine en partie ce que les individus sont (le film est ponctué de nombreux retours en arrière, de glissements temporels entre 1952 et 1989, et plusieurs signes suggèrent la présence du passé dans le présent : les marques sur les murs, qui ne s'effacent pas, le bagage héréditaire, le suicide qui se transmet de mère en fille, etc.), ceux-ci conservent une importante marge d'autonomie leur permettant d'innover. L'important est de ne pas s'enfermer dans ce passé – c'est-à-dire, dans une représentation tragique de la communauté, comme celle qu'exprime le père de Pierre – ni de l'oublier complètement – attitude symbolisée par le personnage de Massicotte –, pour ne plus savoir d'où l'on vient. Les questions de nos prédécesseurs peuvent nous servir à enrichir nos questionnements contemporains. Le cinéaste est très explicite à ce sujet :

On vit le paradoxe d'Edipe. Comme Hitchcock le dit à la fin du *Confessionnal*, on vit en pleine tragédie grecque. On a poignardé notre père, car c'est l'Église catholique qui a gardé la culture québécoise en vie pendant une couple de siècles. Quand les Anglais sont arrivés, à cause des droits de l'Église, ils ont laissé le champ libre à la culture francophone. Alors, tout en subissant le joug de la religion, nous lui devons notre survie culturelle. Par contre, on ne peut pas épouser aujourd'hui les préceptes de la religion catholique, qui ne propose rien de bien intéressant. Donc, on est extrêmement parricide. Je voulais faire ce commentaire dans le film<sup>13</sup>.

13. André CARON, « La première confession de Robert Lepage », *Séquences*, n° 180, septembre-octobre 1995, p. 28-29.

*Le confessionnal* illustre ainsi de façon exemplaire le passage d'une identité qui était relativement stabilisée dans ses référents transmis de génération en génération (notamment, un passé très moral) à une identité qui est à construire (il faut rechercher cette moralité et cette spiritualité). Ce passage est illustré par le personnage de Pierre, qui va à l'étranger (Chine), en quête de repères identitaires, puis revient au Québec. Sa vision des choses s'est modifiée et ses référents identitaires ont changé. Pierre est resté lui-même, tout en intégrant la différence et la nouveauté. Il illustre, à cet égard, une dialectique «réussie» entre l'identité *idem* et l'identité *ipse* (Paul Ricœur), entre la même et l'ipséité. À l'opposé, son frère, Marc, se perd entre une fixation sur l'origine et la filiation, d'une part, et l'éclatement des modes de vie et des références, d'autre part. Ainsi, il y a eu un basculement entre 1952 et 1989 : l'être se fait lui-même.

Notons également que, pour son premier film, R. Lepage évoque Alfred Hitchcock. Ce point est fondamental, car il établit d'emblée une filiation et se revendique d'une américanité, ce qui n'empêche pas le cinéaste de puiser aussi aux influences européennes (le film est coproduit avec la France et la Grande-Bretagne). Il s'agit d'un geste qui témoigne de la présence d'une pluralité de références culturelles, ce qui contraste fortement avec les films québécois des années 1960 et 1970.

Le film suivant de R. Lepage, *Le polygraphe* (1996) porte sur le même thème : la nécessité de confronter et d'interpréter le passé – au sens aussi d'enquêter puisqu'il s'agit, en fait, de découvrir l'origine d'un meurtre demeuré mystérieux –, pour pouvoir retrouver une assise et une action dans le monde contemporain. Le film met en scène les liens entre plusieurs personnages, soupçonnés tour à tour du meurtre de Marie-Claire Légaré, commis il y a un an, en 1988. Il met l'accent sur l'incertitude des personnages et leur difficulté à s'accorder sur une version «vraie» de l'histoire, qu'elle soit individuelle (le meurtre est présenté selon différents points de vue) ou collective (la chute du mur de Berlin). Même le détecteur de mensonge, le polygraphe, n'arrive pas à trancher. Cette difficulté à se souvenir est particulièrement incarnée par le personnage de François Tremblay, ami de la victime qui était avec elle le soir du meurtre, mais qui ne se souvient de rien. Ce trouble mémoriel (qui apparaît de façon symbolique sur l'écran de son ordinateur : «Mémoire insuffisante») lui occasionne des problèmes majeurs dans sa vie quotidienne (difficulté à terminer sa thèse de doctorat en histoire sur la chute du mur de Berlin, problèmes de solitude, harcèlement des policiers, etc.). Il en est venu à se forger une



conception tragique de l'histoire, tant individuelle que collective (il écrit sur un mur de l'immeuble qu'il habite : « L'histoire s'écrit avec le sang »). Cette représentation se répercute sur sa conception de l'identité. Voici comment il explique sa thèse à un Allemand de l'Est émigré au Québec : « Cultural alienation and loss of identity in the context of political exile ». Il détruit furieusement le miroir dans lequel il s'observe. L'interrogation du passé et la possibilité d'une interprétation collective allant dans le même sens seront les clés de la résolution de sa crise identitaire. C'est avec l'aide des autres que François réussit à s'en sortir : « Je veux que tu me rassures. Je veux que tu me dises que j'étais ici le 3. Que j'étais ici ce soir-là avec toi. » La découverte – collective – de la vérité lui permet de reprendre une action sur le monde et de mieux intégrer ce passé, encore une fois, « qui ne passait pas ». Devenu professeur d'histoire à l'Université Laval, il explique à ses étudiants :

Imaginez que vous venez de traverser une grande épreuve et que vous avez besoin de vous retrouver seul. Alors vous décidez de partir. Au moment de monter dans l'avion vous vous sentez tout à coup vulnérables et êtes pris d'un grand vertige. Et comme il est impossible de revenir sur vos pas, vous allez devoir avoir confiance et affronter vos peurs. Ainsi, dans nos sociétés de plus en plus mixtes, la confiance est la seule voie vers la réconciliation. Ce qui est très difficile car bien qu'aujourd'hui on prétende voir à travers le corps la conscience et les sentiments des êtres humains, l'âme, elle, demeure un mystère, qui en cache un autre, qui en cache un autre, et ainsi de suite jusqu'à l'infini.

Ce discours sur la confiance mutuelle, dans un contexte identitaire marqué par la multiplication des références et des interprétations du monde, ainsi que la complexité identitaire de chaque individu, s'inscrit dans la lignée du nouveau récit s'éloignant des fondements et de l'essence. Il est également présenté, dans le film, comme la réponse attendue au désarroi identitaire que vivent plusieurs Québécois (le film montre deux suicides). On peut constater qu'un pas important est franchi, entre la représentation négative et nihiliste de l'identité qu'offraient, en 1986, les professeurs d'histoire du *Déclin de l'empire américain* et celle véhiculée, en 1996, par un professeur d'histoire appartenant à la génération suivante.

Les films de R. Lepage sont en outre marqués par une caractéristique fondamentale : la pluralité des interprétations de la réalité est présentée comme un fait incontournable et positif du monde contemporain. Un accord minimal sur le monde vécu, le partage d'un horizon commun de signification est toutefois nécessaire pour une vie collective construite sous l'égide du compromis, de la négociation et non du conflit (avec soi-même et avec les autres). L'activité



langagière, par l'activation d'une communauté communicationnelle (au sens de Jürgen Habermas), est alors un outil propice à l'atteinte de ce compromis quotidiennement réactualisé et transformé. Cet aspect est abordé dans *Nô* (1998), un film qui porte principalement sur les parasites et les bruits qui faussent les données d'une communication transparente entre des partenaires<sup>14</sup>. Il s'agit également d'un film sur l'identité et sur les transformations identitaires, le *Nô* étant, au Japon, un art théâtral identitaire dans lequel les hommes mettent des masques de femmes. R. Lepage montre que, si la transparence est une utopie qui ne peut être réalisée (et même qui ne doit pas l'être, puisqu'elle implique, selon lui, une vision uniforme de la réalité), le dialogue permanent, lui, est susceptible de contribuer à un meilleur rapprochement intersubjectif. Fondamentalement, selon le cinéaste, nos désaccords – qu'ils soient dans le couple (Michel et Sophie) ou les relations Québec-Canada – portent sur les mots que nous utilisons pour qualifier la réalité et non sur la réalité proprement dite. Un accord sur le langage est donc un outil pour la résolution des conflits.

Tout le film, dont l'action se déploie en parallèle à Montréal (crise d'Octobre 1970) et à Osaka (exposition universelle), est ainsi structuré sur les «erreurs» de langage et de compréhension mutuelle. Alors qu'ils préparent une bombe, de jeunes révolutionnaires commettent des erreurs de syntaxe et des fautes d'orthographe dans le communiqué destiné à la presse. Michel s'en offusque :

C'est pas toi qui disais que notre premier combat c'est la langue, notre première forme de résistance c'est la langue, la façon dont on la parle, les mots qu'on utilise, les mots qui sont pas les mêmes que ceux de l'opresseur, l'espèce de volonté de vouloir transcender une langue aliénée, misérable, pour accéder à une langue adulte, souveraine. C'est ça aussi notre combat pis là maintenant qu'y faut l'utiliser la langue tu nies le pouvoir des mots [...]

Il refuse d'ailleurs un contrat de rédaction d'un téléthéâtre pour Radio-Canada : «c'est par choix idéologique que je refuse d'écrire des pièces pour des institutions bourgeoises qui sont financées par un gouvernement fasciste, une dictature militaire en démocratie». L'attitude radicale – pas de dialogue possible avec l'ennemi – de Michel et de ses amis est cependant sans issue : la bombe explose dans leur propre appartement, sans toutefois causer de pertes humaines.

14. Le film a pour base l'épisode «Les mots», de la pièce de théâtre *Les sept branches de la rivière Ota* de R. Lepage.

L'importance des mots justes et du langage adéquat pour exprimer sa pensée est également illustrée à l'occasion de l'exposition universelle d'Osaka. Une pièce de Feydeau y est jouée en français, par une troupe québécoise. Sophie, l'amie de Michel, explique pourquoi la pièce représente le Québec dans le contexte canadien : « à cause d'un peuple de colonisés, de colonisés, tabarnak. Ben oui ! Tabarnak. Je le dis, là, tabarnak. J'aurais envie de sacrer, hostie de calice de tabarnak de saint ciboire d'hostie de saint ciboire de crise de sacrement. Même que le général de Gaulle l'a dit : "Vive le Québec libre," tabarnak. » Sophie incarne la difficulté d'accorder son langage à son identité : « Finalement, on passe notre vie à faire ça, faire semblant. [...] Tu sais, j'ai un ami écrivain qui dit que les mots sont comme des masques et qu'à cause des mots la pensée est travestie. » Cette incertitude se répercute sur ses choix de vie : elle est enceinte et songe à se faire avorter : « C'est pas l'enfant le problème, c'est le père. » Elle trouve Michel trop « enfant », pas assez mûr, et le couple ne parvient pas à se comprendre au téléphone (le grésillement sonore reflète le brouillage intersubjectif). Ce travestissement est également illustré par le délégué de l'ambassade canadienne et sa femme qui parlent un faux français, car ils ont honte du français québécois.

S'il y a impossibilité de communication sans interférences, sans déplacements de sens, R. Lepage montre cependant qu'il existe des possibilités réelles de compréhension mutuelle. L'amie japonaise de Sophie, Anako, exerce symboliquement le métier de traductrice. Elle fera sa vie avec un Canadien anglais de Vancouver et sera heureuse. Le dialogue final entre Michel et Sophie, le soir du référendum de mai 1980, lorsque le « non » vient de l'emporter, illustre bien cette oscillation entre la volonté de se construire sans l'autre et celle de créer un horizon commun. Le couple de Michel et Sophie symbolise véritablement le couple Québec-Canada :

Michel : Le fait que les gens qui ont un projet collectif sont toujours un petit peu désavantagés par rapport aux gens qui ont pas de projet. Les gens qui ont pas de projet ont toujours un peu la force d'inertie avec eux. Ça prend toujours plus d'énergie pour changer les formes politiques, les formes sociales, que de les faire.

Sophie : Ouais. En même temps, ceux qui ont voté pour le « non » y ont un projet collectif, y croient au Canada.

Michel : C'est un peu immobile comme projet, non ? Je veux dire, je pense pas qu'y a personne qui peut vraiment s'imaginer que les choses sont réglées. On dirait une sorte de couple qui essaie désespérément de se trouver une raison commune ou un projet commun mais c'est stérile, quoi, y a pas d'identité commune qui est vraiment, je le sais pas...

Leur projet d'avoir des enfants indique qu'un horizon commun est possible, à condition que s'installe un dialogue permettant d'appréhender et de reconnaître la différence de l'Autre.

Il est intéressant de constater que Michel est, comme d'habitude dans l'imaginaire filmique québécois, le personnage qui subit les événements, tandis que Sophie les amorce. Le film constitue ainsi une réflexion sur les possibilités de changement des hommes (ils veulent changer la société) et des femmes (elles veulent s'approprier leur corps), dans le contexte d'une société matriarcale. Robert Lepage avoue avoir voulu explicitement discuter de cette caractéristique de l'imaginaire québécois : « La culture québécoise est faite notamment de films français et de films américains mal traduits où les hommes sont des leaders, des héros qui s'expriment. Au Québec toutefois, les hommes sont silencieux. Ce sont les femmes qui provoquent les changements, qui bâtissent la société. Le Québec est une société matriarcale qui s'aligne sur les règles patriarcales internationales<sup>15</sup> [...] »

Notons également que les films de Lepage oscillent constamment entre le particulier et l'universel, que ce soit temporellement ou géographiquement. Il est en cela un des rares cinéastes québécois à montrer l'interpénétration des différents niveaux de la réalité qui se vit au Québec. La société québécoise n'évolue pas en vase clos, et le croisement des références est une partie fondamentale de son identité. Le nationalisme québécois y est constamment présenté comme imbriqué dans une ouverture sur le monde. Contrairement à ce qu'affirment certaines personnalités politiques canadiennes, le nationalisme québécois peut assumer des références identitaires multiples. Le baroque est d'ailleurs une caractéristique fondamentale de l'œuvre de R. Lepage<sup>16</sup>. Cette approche des croisements se répercute également dans la forme qu'il donne au récit filmique, une forme hybride mêlant les registres et les outils narratifs (comédie/drame, couleur/noir et blanc, avancées/retours en arrière, etc.). L'influence des différents médias, et notamment la télévision, perçue par de nombreux cinéastes et critiques de revues québécoises comme

15. Michel COULOMBE, « Entretien avec Robert Lepage », *Ciné-Bulles*, vol. 17, n° 2, été 1998, p. 7.

16. Son attrait pour le Japon – territoire physique et imaginaire baroque par excellence – s'explique ainsi : un pays capitaliste dominé par la compétition mais où, en même temps, chaque action est effectuée en fonction du groupe, d'où une adaptation du nationalisme à de nouvelles règles capitalistes mondiales. Voir Rémy CHAREST, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même/Ex Machina, 1995.

une menace pour la forme cinématographique est ici pleinement assumée : « Le cinéma doit constamment brusquer les habitudes narratives puisque la télévision le pousse à être iconoclaste, à briser les structures, à faire mieux<sup>17</sup>. » Robert Morin crée lui aussi des œuvres totalement hybrides, mêlant notamment film et vidéo.

D'autres films explorent le passé pour mieux envisager l'avenir. Dans *2 secondes* (1998), Manon Briand met en scène le difficile retour à la vie courante de Laurie, vingt-huit ans, championne internationale de vélo de montagne. Elle doit, en effet, apprendre à trouver un nouveau rythme de vie, moins rapide. Elle doit, en outre, faire le deuil de son passé marqué par les succès et les médailles. Or, elle est toujours obsédée par le temps qu'elle contrôle mal et elle n'arrive pas à trouver de nouveaux repères solides. Sa famille ne peut pas l'aider dans sa quête : son frère, Yves, est un scientifique « déconnecté » de la réalité (ce qui rejoint la représentation dominante des intellectuels québécois véhiculée par l'imaginaire filmique), son père est absent et sa mère est dans une institution psychiatrique. C'est un immigrant italien, Lorenzo, cinquante ans, qui lui apprendra à retrouver une temporalité propre, plus en accord avec son nouveau mode de vie – sa « nouvelle » identité professionnelle et homosexuelle – et à vivre le temps présent, lié à la découverte de l'amour. Laurie réussit enfin à découvrir son identité, en maîtrisant la temporalité, grâce à un dialogue intergénérationnel et interculturel.

Dans *Cap Tourmente* (1993), Michel Langlois lève lui aussi l'hypothèque associée au passé à travers la quête de ces personnages. La famille O'Neil vit littéralement « dans la tourmente » depuis le décès du père. Jeanne, la mère, habite avec ses deux enfants, Alfa et Alex. Elle n'a pas été heureuse avec son mari et n'a pas effectué le travail de deuil du passé : « Faut pas vivre avec les mauvais souvenirs. Encore moins avec les bons. [...] Y a longtemps que je crois plus à grand-chose. » Le récit montre le retour, après neuf ans d'absence, de Jean-Louis, un ami de la famille. Une double confrontation avec le passé est donc instaurée. Tous les personnages ont le sentiment de ne plus avancer dans la vie, de subir les événements plutôt que

---

17. Michel COULOMBE, « Entretien avec Robert Lepage », *op. cit.*, p. 8. Notons que le métissage et le baroque de Robert Lepage se manifestent également dans son admiration pour l'œuvre de Lars von Trier, qui n'hésite pas à alterner entre un film « classique » de fiction (*Breaking the Waves*), un film mêlant les supports cinéma et vidéo (*Dancer in the Dark*) et un film inspiré des techniques du cinéma direct (*Les idiots*, réalisé selon les principes du DOGME 95, que le cinéaste a établis avec d'autres réalisateurs danois : caméra portée à l'épaule, unité de lieu, d'action et de temps; décors, éclairages et sons naturels, etc.).

de prendre leur avenir en main. Même le fait de quitter le Québec n'est plus un ressort imaginaire : « La vie, ça peut pas juste être ça ? » « C'est pareil partout. » Les personnages réussiront à se libérer et à entreprendre une action collective (rénover la maison), une fois qu'ils auront discuté ensemble de ce passé problématique (ils font, symboliquement, le ménage dans l'armoire du père absent).

Un passé nettement plus positif – et présenté comme indispensable à la compréhension et à l'interprétation du présent – est illustré dans un documentaire de Benoît Pilon, *Rosaire et la Petite-Nation* (1997). Le jeune cinéaste y filme son vieil oncle de quatre-vingt-neuf ans et entreprend un dialogue avec lui. Il s'agit donc d'un film qui témoigne d'un véritable effort pour transcender les différences entre les générations. Dans cette entreprise herméneutique, Benoît Pilon s'intéresse de près aux questions qui ont animé la vie de son oncle et qui sont susceptibles de l'aider dans sa propre quête identitaire. À travers le portrait du vieil homme, c'est tout un pan de la société québécoise qui est interrogé et scruté, à savoir le milieu rural. On y voit les difficultés des agriculteurs à faire face à la mondialisation, la solitude des personnes âgées et le suicide des jeunes (dix suicides en deux ans, dans la région de la Petite-Nation). B. Pilon rend particulièrement bien le sentiment d'abandon des régions par les grandes villes et surtout l'impression d'un mur établissant des frontières étanches entre les univers urbain et rural. L'oncle et la région se rejoignent ainsi dans cette exploration de la thématique de la mort imminente. Le curé affirme : « Tu peux pas voir un pays mourir, puis te dire y a rien là. Y va falloir trouver des solutions originales, mais quoi? On le sait pas. [...] Parce que c'est un avenir bloqué. » La politique est encore une fois présentée sous un mauvais jour : « Dans le Québec icitte, le gouvernement est toujours après cogner après le monde. » Le cinéaste propose toutefois une reprise en main collective passant par un travail de dialogue et d'écoute entre les générations. Rosaire affirme avant de mourir : « Moi mon père y m'a toute donné quessé qu'y avait, pis moi j'ai faite pareil avec Raymond. » L'image d'un arbre, l'hiver, dans un champ, illustre cette confiance renouvelée en un avenir possible.

Un film de Richard Lavoie, *Rang 5* (1994), aborde un thème approchant, celui de l'avenir de l'agriculture au Québec. Ce qui est intéressant à observer, ici, c'est que l'agriculture est associée à l'avenir et non aux valeurs traditionnelles d'un Québec révolu. De jeunes agriculteurs discutent, sans nostalgie, de la mémoire que leurs parents leur ont transmise et des espoirs qui les animent. Un mélange favorable de références temporelles est présenté. Notons que R. Lavoie, comme beaucoup d'autres cinéastes des années 1990,

est mû par un souci « sociologique » : « Je suis un peu archéologue, ou anthropologue, toujours à la recherche “de”.<sup>18</sup> » La volonté est ici, en 1994 comme dans les années 1960, de révéler les gens et des consciences inconnues. La différence, fondamentale, est la reconnaissance qu'une multiplicité intrinsèque loge au cœur de l'identité québécoise, une identité qui n'est pas bloquée dans un empêchement à être elle-même, c'est-à-dire au croisement de références identitaires et temporelles multiples.

La région est également explorée dans le film de Lucie Lambert *Avant le jour* (1999). Le regard de la cinéaste se porte, ici, sur les petits villages côtiers de Tête-à-la-Baleine et de Lourdes-de-Blanc-Sablon, sur la Basse-Côte-Nord, pour aborder le rapport de leurs habitants au territoire et à la temporalité. Ici aussi, la crainte de la disparition côtoie la confiance en l'avenir : « Je ne voulais cependant pas m'en tenir à cette idée de disparition ou donner l'impression d'une fatalité. Il fallait qu'on sente les signes d'une lutte, parce que tant qu'il y a une volonté humaine, il y a une forme d'espoir<sup>19</sup>. » La cinéaste explore aussi le passé en s'efforçant de comprendre les questionnements propres aux habitants de ces villages.

Le film de Bernard Émond *Le temps et lieu* (1999) constitue une recherche minutieuse des différentes temporalités se chevauchant en un lieu donné, le village de Saint-Denis-de-Kamouraska, près de Rivière-du-Loup. L'une des images dominantes, qui ressort des discussions tant privées que publiques sur la question des régions rurales au Québec, est que le temps y est comme suspendu, arrêté, qu'il « n'y a plus rien qui s'y passe » et que les jeunes ne pensent qu'à gagner les grandes villes. C'est comme si les Québécois « urbains » projetaient sur les régions du Québec, une « grande noirceur », celle-là même que la mémoire collective québécoise projette globalement sur les prédécesseurs d'avant 1960. *Rosaire et la Petite-Nation*, *Rang 5* et *Le temps et lieu* font la démonstration que les régions sont animées de temporalités multiples, incluant celles liées à la modernité, et sont traversées par une pluralité d'influences. Cela se révèle particulièrement dans les propos du jeune cultivateur – entouré de sa femme, de son enfant et de ses parents – qui assume l'héritage, tout en explorant des voies nouvelles. Les relations entre les générations sont ici positivement bien assumées dans un dialogue réciproque permettant l'adaptation aux « temps nouveaux ».

18. Françoise WERA, « Entretien avec Richard Lavoie », *Ciné-Bulles*, vol. 14, n° 2, été 1995, p. 15.

19. Gérard GRUGEAU, « Avant le jour. Entretien avec Lucie Lambert », *24 images*, n° 98-99, automne 1999, p. 14.

*Le reel du mégaphone* de Serge Giguère (1999) est animé du même souci d'exploration du passé, dans le but d'agir sur la réalité et de lever l'incapacité à agir sur le cours des choses. Il s'agit d'un documentaire sur Gilles Garand, joueur d'accordéon et d'harmonica – dans le style de la musique traditionnelle québécoise – et organisateur de la Grande Rencontre, un festival de musique populaire et traditionnelle se déroulant chaque été dans le quartier Hochelaga-Maisonneuve de Montréal. Aussi protecteur des pauvres et des délaissés dans les quartiers populaires montréalais, il représente une sorte d'équivalent réel du personnage fictif de *Lucien Brouillard*. Mais, contrairement à ce dernier, Gilles Garand est animé d'une confiance sans limites dans les possibilités de transformer le monde. La différence fondamentale entre les deux concerne le niveau, l'échelle qui est visée : Brouillard veut changer tout le « système », et il échoue justement pour cette raison, tandis que Garand sait qu'il peut agir sur la réalité « proche », quotidienne, des quartiers populaires. Son activité est très manifestement politique, mais une politique qui s'est déplacée du national vers le local. La mémoire et la transmission des questionnements identitaires entre les générations sont présentées comme des alliées indispensables pour une action résolue : « J'aime quand c'est la mémoire des autres qui m'est donnée [...] pis moi je vais la donner à quelqu'un d'autre pis a va se poursuivre de même pendant des vies. » De même, contrairement à Brouillard, il est proche de sa mère et de sa famille. Il est reconnaissant envers le clergé québécois qui l'a initié à la pratique musicale. Nous sommes donc très éloignés d'une représentation voulant faire table rase du passé : « Québécois, Canayens, nous sommes des Canayens, on a notre propre musique, notre propre danse, nos propres chansons, nos coutumes et nous sommes un peuple distinct et ça, je vais me battre le reste de ma vie. » Il ne s'agit pas d'une conception essentialiste de l'identité. G. Garand tente de se situer au milieu, en un point de tension d'un axe allant de la fidélité absolue aux racines à l'oubli total de soi : « Je suis un homme en mouvement dans une chaîne de continuité. » Il incarne de la sorte la figure nouvelle et positive de l'identité québécoise. Notons enfin qu'il s'agit d'un homme qui, contrairement à la tradition filmique québécoise, s'assume pleinement en tant qu'homme, ni victime ni bourreau.

Le film de Sophie Bissonnette *Des lumières dans la Grande Noirceur* (1991) est un bel exemple de cette reconsidération du passé québécois d'avant la Révolution tranquille, que la représentation mémorielle dominante qualifie de « Grande Noirceur ». La cinéaste y fait le portrait de Léa Roback, une femme juive, anglophone et



militante qui a soutenu les ouvrières de 1910 à 1960 et qui s'est intégrée à la communauté francophone tout en restant elle-même. L'intention de Sophie Bissonnette est, très explicitement, de renverser la représentation que les Québécois se font de cette époque : « Léa avait sur cette époque un point de vue moderniste et pouvait rendre compte des courants internationaux qui circulaient avant la Révolution tranquille. Avec tous ces éléments on pouvait sortir de la vision statique qu'on a souvent présentée du Québec<sup>20</sup>. » Autrement dit, la Révolution tranquille était loin d'être spontanée, se préparait depuis longtemps. Surtout, la société québécoise n'était pas homogène ni repliée sur elle-même : « Mon film s'inscrit dans cette tendance actuelle de la recherche de questionner la vision ancienne qui insistait uniquement sur le pouvoir du clergé. Quelques hypothèses fouillent l'énorme décalage entre la vie des élites et celle du peuple. [...] Mon film est pour un nationalisme de gauche ouvert sur l'étranger, ouvert sur les communautés culturelles. Pour un nationalisme généreux<sup>21</sup>. » L'intention de la cinéaste est « d'inciter les gens à se questionner et à fouiller notre histoire récente<sup>22</sup> ».

Gilles Carle remet également en question la représentation dominante du Québec d'avant la Révolution tranquille, plus précisément les années 1930, dans *La postière* (1992). Le cinéaste y décline toujours les principaux thèmes qui nous autorisent à l'associer au nouveau récit de l'identité. Il se positionne même par rapport au récit hégémonique :

Je voulais montrer des gens qui vivent une vie très québécoise mais en mettant l'accent sur quelque chose qui n'a jamais été montré ici au cinéma : le côté glorieux du catholicisme : on va à la confesse puis on recommence... Je dis souvent que je n'ai pas connu le Québec triste de Jean Pierre Lefebvre, de Jean-Claude Labrecque, du frère André. [...] J'ai posé des questions à beaucoup de femmes qui ont connu cette époque et toutes m'ont répondu avec un grand sourire qu'elles n'étaient pas aussi naïves que les jeunes le pensent. Les femmes avaient alors une tenue publique dictée par la morale, et une tenue privée où la morale était bien des fois ébranlée. [...] Je n'ai donc pas connu le Québec monolithique dont on parle tant. On avait cru le Québec entièrement soumis au clergé mais quand on voit comment tout ça est vite tombé, on se rend compte qu'il y avait quelque chose derrière de pas si solide que ça<sup>23</sup>.

20. Louise CARRIÈRE, « Entretien avec Sophie Bissonnette », *Ciné-Bulles*, vol. 10, n° 4, juin-août 1991, p. 35.

21. *Ibid.*, p. 36-37.

22. *Ibid.*, p. 36.

23. Jean-Claude MARINEAU, « Entretien avec Gilles Carle. Petit manuel d'histoire », *24 images*, n° 60, printemps 1992, p. 43-44.



La société québécoise qu'il présente est multiethnique, elle compte de nombreux Polonais et Écossais travaillant dans les mines de l'Abitibi (l'action du film se situe dans cette région), ainsi que des Amérindiens côtoyant les Canadiens français. Pour sa part, Manon Barbeau effectue, dans *Les enfants de Refus global* (1998), un renversement temporel audacieux, en montrant que les parents du Refus global (manifeste de 1948, « annonçant » les changements de la Révolution tranquille) ont, en fait, devancé le mouvement de démission collective et de montée de l'individualisme des années 1970.

Les événements politiques font également l'objet d'un questionnement en relation avec le passé. Il est intéressant de constater que les films portant sur le référendum de 1995 (*Référendum, prise 2* de Stéphane Drolet, *Le grand silence* de Gilles Blais, entre autres) insistent moins – et même pas du tout – sur les discours des personnes politiques, que sur la continuité temporelle entre les générations, en posant le regard de la caméra sur les jeunes. Ceux-ci sont, bien sûr, déçus par le résultat (les jeunes Québécois francophones ont massivement voté « oui »). Toutefois, des éléments positifs ressortent. En effet, les cinéastes montrent que l'amertume – pour ne pas dire, parfois, la haine –, caractérisant les relations entre les communautés anglophone et francophone est essentiellement le fait de la génération des quarante ans et plus, alors que les jeunes font la démonstration qu'un dialogue est possible. Des Canadiens anglais de Vancouver comprennent leurs deux amies québécoises, qui ont voté « oui », parce qu'ils saisissent qu'il y a quelque chose de positif dans l'affirmation de soi. C'est ainsi par l'intermédiaire d'une interrogation sur l'identité, et non par l'analyse de la « liste » des revendications constitutionnelles (et des termes traditionnels du débat), qu'une étudiante anglophone a mieux compris la question québécoise. Le cinéaste Gilles Blais récite une lettre écrite à son fils de vingt ans, dans laquelle il lui suggère de ne pas oublier ceux qui ont bâti ce pays et lui dit qu'il lui laisse la place, confiant en l'avenir, puisque le peuple québécois a traversé les siècles, malgré les obstacles. Effectuant un crochet par Pierre Perrault, il conclut : « C'est à ton tour de prendre en charge la suite du monde. » Il ne lui dit pas d'être aveuglément fidèle au passé – ce qui serait un poids bien lourd à porter – mais d'innover, en n'oubliant toutefois pas ce que les prédécesseurs ont accompli, ni les questionnements auxquels ils ont fait face.

Pierre Falardeau effectue un nécessaire retour sur le passé et tente d'exorciser la blessure que la crise d'Octobre a infligée à l'identité collective (*Octobre*, 1994). Son film a le mérite d'avoir suscité un débat sur un événement que la mémoire collective a tendance à

refouler hors de la sphère publique. Il importe donc, au-delà des propres convictions du cinéaste, d'examiner le contexte de la réception du film. Ses intentions, en faisant ce film, allaient dans ce sens :

Il n'y a jamais de continuité, pas de mémoire. Je ne peux pas prétendre vider une question en un film. Il y a de la place pour douze films sur un sujet comme la crise d'Octobre. Il faut avoir un ensemble d'œuvres pour avoir une vision [...]. Moi, ce que j'espère toujours, c'est qu'un jeune, quelque part dans un cégep, voie mon film et que, dans les semaines qui suivent, il se mette à lire pour en savoir plus et qu'il avance<sup>24</sup>...

Il faut noter que le cinéaste montre aussi – contrairement à la tendance dominante du cinéma québécois – des personnages qui se battent, qui tentent de s'en sortir, et ce dans tous ses films. Quelques années plus tard, Robert Lepage osera, pour la première fois dans l'histoire québécoise, rire de cette crise avec *Nô* (1998). C'est d'ailleurs un signe de santé, pour un peuple, que de rire de ses traumatismes (Woody Allen se plaît à affirmer que l'humour, c'est la tragédie plus le temps).

Richard Boutet opère le même travail de cicatrization des blessures du passé dans *La guerre oubliée* (1987). Ce film traite d'une période (la Grande Guerre de 1914-1918) et d'un événement (la répression violente des émeutes contre la conscription, à Québec) oblitérés par la mémoire collective québécoise. Claude Fournier aborde une autre « blessure » majeure dans *Les tisserands du pouvoir* (1988). Ce film traite d'un phénomène que plusieurs historiens ont qualifié de « saignée » du début du siècle, à savoir les quelque 600 000 Canadiens français partis aux États-Unis, entre 1880 et 1920. Le film de Jean Beaudin *J.A. Martin, photographe* touchait cette question mais pas de façon frontale.

Voilà les signes d'un salutaire travail de la mémoire qui, plutôt que d'oublier en bloc les plages d'un passé non voulu, se doit d'opérer une sélection active parmi l'héritage collectif. Cette question du travail de la mémoire et de sélection-construction des interprétations du passé est au cœur du propos de Jacques Godbout dans un des très rares films québécois à traiter de la Conquête de 1759-1763, *Le sort de l'Amérique* (1996). Le film montre la recherche du point de vue pour aborder le sujet. Deux extrêmes sont présentés : un romancier (René-Daniel Dubois), prêt à rédiger une fiction sur la bataille des plaines d'Abraham, au risque de trop « inventer », de « fictionnaliser » la réalité historique ; et le jeune Philippe Falardeau,

24. Marie-Claude LOISELLE et Claude RACINE, « Entretien avec Pierre Falardeau », *24 images*, n° 67, été 1993, p. 14.

qui veut absolument trouver « la » réponse (des faits), une explication qui va clore la question posée par la Conquête. J. Godbout se situerait plutôt entre les deux, et souligne ainsi que l'histoire est une question complexe mélangeant des événements qui se sont réellement passés et une part de récit, de point de vue (il rejoint ici la notion de « représentance » du passé chez Paul Ricœur). Cet exercice herméneutique, qui recherche les questions plutôt que les réponses, est on ne peut plus bénéfique : il renverse, en effet, la traditionnelle recherche des bons et des méchants (vainqueur/victime) – associée à une représentation tragique et manquée de la réalité québécoise – en invitant les Québécois à faire un travail de deuil plus serein par rapport à un événement vécu comme une blessure non cicatrisée qui attendrait toujours réparation<sup>25</sup>.

Notons enfin que les films et les propos du cinéaste sont caractéristiques de l'ambivalence québécoise : J. Godbout souligne l'importance positive de l'américanité québécoise, alors que, dans son film suivant, il dénonce avec vigueur l'aliénation culturelle des Québécois. En tout état de cause, son œuvre offre plusieurs niveaux de lecture. Il en ressort toutefois, globalement, une représentation tragique et manquée de la collectivité québécoise :

Ils [les ancêtres] ont bâti une société à l'abri de l'Histoire, ils ont même choisi, plutôt que l'indépendance avec les Américains au moment de la révolution, de se soumettre au clergé qui promettait une histoire dans l'au-delà. Nous sommes une société qui n'a même pas réussi sa petite insertion dans l'histoire contemporaine, avec pourtant des moyens plus grands que d'autres<sup>26</sup>.

J. Godbout souligne d'ailleurs que si l'on ne peut pas faire de fins joyeuses aux films québécois, c'est qu'elles ne sont pas « vraies » et ne correspondent pas à la « nature » québécoise.

## UN EFFORT DE CONSTRUCTION DE L'AVENIR

La diversification de l'imaginaire filmique se manifeste également par une volonté beaucoup plus affirmée d'agir sur l'avenir. Des projets sont de nouveau élaborés en petits groupes. *Les matins infidèles*,

25. Voir également l'analyse du film proposée par Jocelyn Létourneau. Jocelyn LÉTOURNEAU, « Le sort du passé. Risques et défis de la narration historique (notes sur *Le Sort de l'Amérique* de Jacques Godbout) », *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 109-114.

26. Yves ROUSSEAU, « Entretien avec Jacques Godbout », *Ciné-Bulles*, vol. 8, n° 2, novembre 1988-janvier 1989, p. 37.

de Jean Beaudry et François Bouvier (1989), est très représentatif de cette tendance. Marc, écrivain et professeur au collégial, ainsi que son ami Jean-Pierre, photographe, tentent de saisir et de maîtriser un temps à soi, au moyen d'une activité commune. On peut également observer une communication réelle entre les deux hommes. Dans *Portion d'éternité* de Robert Favreau (1989), Pierre et Marie veulent une famille (projets d'avenir), Pierre demande conseil à son père (relations positives entre générations) et, pour une des premières fois, un membre du gouvernement est présenté sous un aspect positif (la fonctionnaire du ministère de la Santé), même si son action demeure limitée. Ces films ne sont pas exempts des caractéristiques typiques de l'imaginaire québécois (sentiment d'échec, difficultés de s'exprimer et d'agir, suicides, destins tragiques, etc.), mais, ce qui est tout à fait original et nouveau, c'est la volonté des personnages de s'en sortir et de se prendre en main. Le sujet québécois tente ainsi, tranquillement, de s'extirper de son statut de victime.

L'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes (André Melançon, Jean Beaudry et, plus récemment, Olivier Asselin, Manon Briand, Robert Lepage, François Girard, etc.) a grandement contribué à ce renouvellement de la perspective identitaire. La question de l'identitaire et celle de la temporalité sont ouvertement posées et assumées par les personnages de leurs films : ceux-ci essaient d'exprimer ce qu'ils ressentent, de se définir une identité (ne serait-ce que provisoire), bref, d'assumer plus positivement leurs ambivalences. De façon générale, on constate une évolution des personnages entre le début et la fin des films, et non plus une stagnation ou même une régression, comme auparavant. Notons que ces cinéastes ont pour la plupart adopté une perspective plus « internationaliste » que leurs prédécesseurs : ils ont beaucoup voyagé, leurs films se passent dans plusieurs pays, les personnages sont en mouvement, etc<sup>27</sup>. Les films de François Girard en témoignent de façon éloquent, en s'éloignant notamment des préoccupations caractéristiques et typiques des films québécois (l'identité québécoise, le destin collectif, etc.). Cela ne veut pas dire pour autant que tous les jeunes cinéastes partagent ce nouveau récit.



27. Plusieurs jeunes cinéastes sont également passés, à la fin des années 1980, par l'« école » de l'émission de télévision la *Course destination monde* (Société Radio-Canada), un concours entre cinéastes amateurs partis aux quatre coins du globe.

## L'INDIVIDUALISME TEMPÉRÉ PAR LE GROUPE RESTREINT

Nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, l'imaginaire filmique québécois est dominé par l'individualisme. Le Québec, tel qu'il apparaît à l'écran, est à cet égard fondamentalement « américain ». Les personnages des films de la période étudiée ici s'aident, cependant, plus qu'auparavant. L'individualisme – voire, la solitude – des personnages est donc tempérée et compensée par des investissements dans des petits groupes.

Plusieurs films – tels que *Les matins infidèles* dont nous venons de discuter – explorent les possibilités nouvelles créées par l'action de deux individus – un des éléments narratifs fondamentaux des films d'action américains. *Dans le ventre du dragon* d'Yves Simoneau (1989) et *Ding et Dong, le film* d'Alain Chartrand (1990) montrent une progression du récit animée par les échanges entre deux personnages. Ce dernier film notamment est une critique des effets dévastateurs sur l'identité, tant personnelle que collective, de l'individualisme exacerbé et de la compétition interindividuelle. Ding déclare, après s'être éloigné puis réconcilié avec son ami Dong : « Aïe moi, c'est ça le bonheur, hen ! Une bonne chaloupe, un bon ver de terre pis un bon chum. » Ils réussissent, ensemble, à se sortir de leur misérable condition du début, tout en demeurant au Québec. Le capitalisme et l'individualisme sont, ici, tempérés par la solidarité à deux. Le film reprend également, en le modernisant, l'un des traits marquants de l'imaginaire québécois, à savoir un peuple qui serait « né pour un petit pain », qui veut embrasser le capitalisme, mais doit éviter de s'y laisser enfermer (pensons à Séraphin Poudrier). Ding déclare : « Ah, ce qui compte, c'est d'être heureux avec le petit qu'on a. » Le film *Post Mortem* de Louis Bélanger (1999) met en scène Linda et Ghislain qui réussissent – bien qu'ils demeurent seuls, à la fin du film – à communiquer et à réaliser leur rêve (elle, d'être à la campagne avec sa petite fille et, lui, d'être entouré de gens et de paroles, dans un lieu d'échanges intersubjectifs). Finalement, ils « renaissent » littéralement tous les deux et se (re)construisent une identité positive.

Ce ressourcement mutuel se vérifie également par l'activation de groupes restreints, de microcommunautés, qui permettent aux personnages d'évoluer et d'agir sur la réalité, souvent difficile, à laquelle ils sont confrontés. Dans *Souvenirs intimes* de Jean Beaudin (1999), la petite communauté réunie autour de Max est menacée d'éclatement par le retour de Julie. Cette dernière vient raviver un passé douloureux que Max a voulu refouler. Le réalisateur montre ainsi la nécessité d'effectuer un retour sur le passé, aussi

traumatisant qu'il soit pour l'identité, et d'apprendre à pardonner : c'est le seul moyen de se créer une histoire cohérente, de s'aimer soi-même, tout en étant ouvert aux autres (et ainsi, de reconnaître les autres et d'être reconnu en retour). Le jeune Laurel apprend que Max est son père et décide de le tuer symboliquement avec un sabre. Il amorce ensuite la réconciliation avec Max et Julie.

*Matroni et moi* (1999) de Jean-Philippe Duval porte aussi sur les liens entre continuité temporelle et communauté. Gilles, étudiant et chercheur en philosophie, a des difficultés à trouver un sens à la vie, il parle de la mort de Dieu et de la perte des repères : on est responsable de quoi, au juste ? La mort de Dieu me laisse seul avec moi-même, qui suis-je ? Qu'est-ce qu'être québécois ? Son père refait alors surface et lui dit que si sa génération (les *baby-boomers*) n'a pas tout réussi, c'est à lui de poursuivre le travail. Il se sacrifie d'ailleurs pour son fils, lors d'une fusillade : « Peu importe ce que tu feras, fais-le souverainement. » Il est intéressant de noter que Gilles, son père et *Matroni* (dont le père est d'origine italienne) sont opposés aux bandits anglophones. Si l'identité québécoise inclut de plus en plus les Québécois d'origines ethniques diverses, la relation avec la communauté anglophone demeure problématique.

*C't'à ton tour, Laura Cadieux* de Denise Filiatrault (1998) est emblématique de cette diversification de l'imaginaire québécois<sup>28</sup>. Des femmes « fortes » se retrouvent chez le médecin-nutritionniste toutes les semaines, depuis dix ans, et discutent, dans la salle d'attente. Chacune de ces femmes a ainsi, au départ, des problèmes majeurs d'estime de soi et de confiance. Toutes, notamment Laura Cadieux, sont préoccupées par l'image d'elles-mêmes que leur renvoient les autres et les miroirs : « Si je pouvais donc m'oublier. Si je pouvais donc péter tous les maudits miroirs pis toutes les maudites vitrines du monde, que je serais donc heureuse. Si je pouvais donc pus jamais me voir, véra. » Ces femmes sont en décalage complet par rapport au monde québécois moderne, dominé par la société de consommation (l'amie de Laura, perdue dans le centre commercial), la pluralité culturelle (« Quand tu viens au monde dans un pays, ben reste-y donc, véra »), la transformation des référents collectifs (« On dirait que c'est le monde à l'envers : les femmes [d'origine arabe] se voilent, pis les sœurs se dévoilent »). Elles sont dépassées par la vie urbaine contemporaine (difficultés dans le métro et les autobus).

28. Le film s'inspire d'une pièce de Michel Tremblay qui, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, est plutôt porteur d'une représentation tragique et éclatée de l'identité. Denise Filiatrault a toutefois modifié substantiellement le scénario original, pour lui donner une connotation nettement plus positive.

Elles se souviennent avec nostalgie des années 1960, de l'Expo (universelle de 1967) et écoutent Radio Nostalgie. Elles reproduisent également certains des traits typiques que les cinéastes associent au sujet québécois : notamment la résignation (« Dans ma famille on divorce pas, on endure. On braille tout seul dans son coin »), l'incapacité à agir (« Ch't'un être humain moi avec. Je fais ce que je peux mais j'arrive à rien, c'est pas de ma faute ») et l'absence des hommes (le mari de Laura va prendre une bière plutôt que de parler avec leur fille qui a un problème identitaire majeur). Le film montre ainsi l'écart entre le monde extérieur transformé et le monde particulier qui semble immuable. Ces femmes manifestent cependant leur volonté de s'accorder au « temps nouveau » et de se prendre en main : « Ça fait 10 ans qu'on vient icitte, véra, pis y a jamais rien de changé. » Elles apprennent notamment à s'assumer davantage, grâce à l'entraide mutuelle et à des projets collectifs (aller au casino de Montréal, faire une croisière au Saguenay, etc.).

La quête identitaire et temporelle va ainsi de pair avec une représentation plus positive de la communauté. Les joueurs de hockey des *Boys*, de Louis Saïa (1997), perdent plusieurs matchs. Ils sont également déçus d'avoir perdu le référendum de 1980 et de ne pas avoir réalisé l'indépendance (à un des joueurs qui lui dit qu'il n'a pas voté, l'entraîneur Stanley répond : « C't'à cause des gars comme toé qu'on n'a pas de pays ! »). Mais, pour sauver l'honneur du groupe et aider Stanley, qui est menacé de faillite, ils se battent ensemble et gagnent, d'abord au Québec, puis à l'étranger (*Les boys II*). On retrouve là un thème qui traverse l'imaginaire filmique récent : cette idée que, malgré les défaites et les embûches, le peuple perdure dans le temps et exprime donc une forme de sagesse collective dans ses différents choix politiques. On s'éloigne de la sorte d'une conception tragique et manquée du destin collectif.

## UN BESOIN DE COMMUNAUTÉ PLURIELLE, AU QUÉBEC

À l'opposé d'un repli sur soi et de la volonté éperdue de quitter définitivement le Québec, la nouvelle représentation de l'identité explore la multiplicité des références, sans avoir honte de l'ancrage québécois.

*Alias Will James* de Jacques Godbout (1988) indique qu'on ne peut oublier ses origines sans que cela ait des conséquences sérieuses sur son identité. Au lieu de choisir l'exil, les Québécois doivent construire une société qui reconnaît l'Autre, et plus particulièrement



les immigrants : c'est la morale de *Jésus de Montréal* de Denys Arcand (1989). La mort de Daniel ne conduit pas à une rupture de continuité. Au contraire, son décès établit un lien à l'Autre : en effet, ses organes sont transplantés sur des personnes issues des communautés culturelles de Montréal. Dans *Oumar 9-1-1* de Stéphane Drolet (1998), c'est un Québécois d'origine africaine qui se donne à son entourage et tente de sauver les autres Québécois. La survie de la nation québécoise passe par cette ouverture à l'altérité et nécessite un travail de redéfinition des référents identitaires collectifs. Le film témoigne également de cette tendance grandissante de l'imaginaire filmique à présenter des actions au sein de groupes restreints.

Deux films « grand public » sont particulièrement représentatifs de cette complexification de l'imaginaire collectif : *La Florida* de George Mihalka (1993) et *Pas de répit pour Mélanie* de Jean Beaudry (1990). *La Florida* traite explicitement du rêve américain, celui de nombreuses personnes désirant « échapper » à la condition non seulement hivernale, mais également malheureuse du Québécois. Léo Lespérance, quarante-cinq ans, décide de quitter définitivement le Québec et d'aller, avec sa famille, en Floride – où les Québécois sont nombreux –, afin d'y gérer un motel. Cet exil est perçu comme le moyen de modifier – enfin – le destin historique, tragique, des Lespérance : « Pis moi ma mère m'a toujours dit qu'y a ben du monde qui vivent heureux dans leur crasse. En tous cas moi, j'ai pas été élevé pour la vie de misère. » La Floride est présentée, au départ, comme le lieu où la famille pourra enfin réaliser ses rêves : « Au moins en Floride icitte les rêves sont pas taxés. » « Icitte le monde y savent rêver. » « Enfin on a la vie qu'on mérite. » Léo dit à son fils : « Ton problème mon garçon c'est que t'as pas confiance en toi dans 'vie. C'est ça ton problème. C'est pas de ta faute, c'est pas de ta faute. C'est héréditaire, tous les Lespérance on est de même. [...] Toute est une question d'ambition. C'est ça que j'essaie de te faire comprendre. Toute sacrifier Cyril, toute sacrifier pour son rêve. Sais-tu ce que ça rapporte ça ? La richesse. »

Cependant, deux membres de la famille ne partagent pas ces valeurs et cette représentation « manquée » de l'identité québécoise : le fils et le grand-père. Ils n'adhèrent pas du tout au rêve américain (Cyril : « L'argent, là, je m'en fiche », ce à quoi son père répond : « Dis-toi bien mon gars que la richesse, c'est le pouvoir »), à l'individualisme, et se sentaient très bien au Québec. Le film montre ainsi un accord entre les deux générations « entourant » celle des *baby-boomers*. Ces derniers sont présentés comme animés d'une conception manichéenne de la réalité : ou bien on est comme les Américains, associés à l'argent et au pouvoir, ou bien on est modeste, dans



sa condition de Québécois. Il n'y a pas d'entre-deux. Le personnage négatif de l'intrigue est Big Daddy Bolduc, un Québécois, président de l'association des propriétaires de motels et du Club Optimiste. Il incarne celui qui a totalement oublié ses origines, qui a voulu devenir comme Bob Gratton, complètement américain: «Veux, veux pas, whether we like it or not, we've become Americans now.» Ce personnage provoque d'ailleurs la perte de Léo Lespérance, qui est, de plus, quitté par sa femme et ses enfants (Léo à son fils, Cyril: «Toé décrisses, chus pus ton père, as-tu compris?»). La famille parvient, finalement, à un équilibre identitaire, sans tout sacrifier au rêve américain. Le film plaide donc pour un juste milieu entre la fidélité aux racines et l'influence de l'Autre, notamment américain.

Le film de Jean Beaudry explore, quant à lui, le processus de découverte et d'approvisionnement de la différence interethnique. Dans un petit village de la campagne québécoise, Mélanie (environ treize ans) accueille, pour la première fois, Florence, une correspondante noire venant de la ville. D'abord déçue par l'« apparence » de son amie, elle apprendra ensuite à mieux la connaître et elles deviendront de grandes amies. Le film montre que les communautés ethniques font désormais partie de l'identité québécoise. La séquence du premier repas familial est éloquente. La mère de Mélanie demande à Florence si elle aime le bouilli, un repas typique québécois: «On en mange dans ton pays?» Florence lui répond: «Quel pays? [...] Je suis née au Québec, c'est mon père qui vient d'Haïti.» Elles apprennent alors à découvrir leur véritable identité (elles s'étaient racontées quelques mensonges les concernant, dans leur échange épistolaire). Elles élaborent des projets communs et s'entraident, ce qui leur permet de mettre en œuvre des actions constructives, pour elles et leur entourage (Florence: «Penses-tu que ça va marcher?»; Mélanie: «Je vois pas pourquoi ça marcherait pas»). L'avenir des Québécois d'origine canadienne-française est présenté comme étant au Québec, avec les Québécois d'autres origines. Mélanie incite d'ailleurs un ami, Mario, à modifier sa représentation de la réalité québécoise. Il déclare: «Une chose qui est sûre c'est que je passerai pas le reste de ma vie ici. [...] Y a rien d'intéressant ici, juste des problèmes.» Elle lui réplique: «Ça va s'arranger.» Jean Beaudry incarne bien le nouveau récit de l'identité qui explore la multiplicité des appartenances, sans craindre que les Québécois ne disparaissent ou ne soient engloutis dans le «monstre» américain: «J'ai juste envie de filmer des affaires que j'ai envie de crier, d'une façon qui ressemble à ce



que je suis, c'est-à-dire ni américain, ni français, ni canadien, ni québécois, ni Jos Blo, mais Beaudry, québécois, nord-américain, terrien, en fin de XX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. »

Les minorités ethniques sont également au cœur du propos de *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1988), un film de Jacques W. Benoît. Les communautés culturelles s'y expriment ouvertement, dans un dialogue avec les Québécois d'héritage canadien-français. Un autre dialogue est « provoqué » par le cinéaste Michel Moreau dans *Xénofolies* (1991), un film qui porte sur les tensions et les préjugés que les jeunes Québécois d'héritage canadien-français et les Québécois d'origine italienne entretiennent les uns à propos des autres, au sein d'un quartier et d'une polyvalente de Montréal. Partant d'une situation de tension vive et de repli identitaire (les jeunes se fixent tous, sans exception, sur leurs caractéristiques identitaires particulières), le cinéaste les force à se mettre à la place de l'Autre pour en arriver à une meilleure connaissance et à un dialogue constructif. Si le processus est extrêmement difficile et douloureux, « les débats actuels, soutient le cinéaste, obligent chacun à se redéfinir et à exprimer ce qu'il veut réellement. C'est l'aspect positif de la question<sup>30</sup>. »

Les Amérindiens sont également inclus dans cet effort de réflexion identitaire. Maurice Bulbulian aborde cette question dans *L'indien et la mer* (1992) et Robert Morin dans *Windigo* (1994). La création d'un horizon commun de signification, allant au-delà des différences tout en reconnaissant pleinement les spécificités de chacun, est explicitement soulignée : « Une chose est sûre, qu'on le veuille ou non, les Amérindiens et nous avons un avenir à partager. C'est une grande richesse de les avoir et pour eux aussi de nous avoir. À partir de là, il faut apprendre à se parler et à faire des compromis<sup>31</sup>. »

Cette reconnaissance de la pluralité se manifeste également par un effort d'intégration de la référence à l'Amérique. Signe des temps (le Québec s'éloigne des références européennes, contexte du libre-échange nord-américain, etc.), deux séries de l'Office national du film portent explicitement sur ce thème, à la fin des années 1980 :

29. Jean BEAUDRY, « Un Hollywood en chocolat s'il vous plaît », *Lumières*, n° 29, hiver 1992, p. 30-32.

30. Louise CARRIÈRE, « Entretien avec Michel Moreau », *Ciné-Bulles*, vol. 11, n° 3, avril-juin 1992, p. 35.

31. Mario CLOUTIER, « Entretien avec Maurice Bulbulian », *Séquences*, vol. 12, n° 3, été 1993, p. 11.

«L'Américanité» et «Parler d'Amérique»<sup>32</sup>. Treize films émergeront de ces deux collections<sup>33</sup>. Ces films adoptent tous l'un ou l'autre des grands pôles de la représentation identitaire que nous avons identifiés dans le présent ouvrage. Certains, surtout dans la première série, reprennent la thématique de l'aliénation et de la menace américaine sur l'identité québécoise, tandis que d'autres adoptent une approche nettement plus positive et moins complexée. Dans cette seconde perspective, repérable notamment dans les films de G. Carle et de M. Mallet, les Québécois ne se posent plus seulement la question «Qui sommes-nous?» (années 1960-1970), mais aussi «Qui sommes-nous par rapport aux autres?». Il s'agit d'une mutation importante: l'identité n'est pas conceptualisée comme une essence fondamentale à (re)trouver, mais plutôt comme un processus relationnel d'échange entre soi-même et l'autre. Il s'agit de reconnaître l'américanité intrinsèque des Québécois, sans en déduire une aliénation culturelle ni une dépossession de soi-même. L'entreprise symbolique qui est ici à l'œuvre est de sortir d'une représentation de l'américanité (avoir une composante identitaire nord-américaine et l'assumer) confondue avec l'américanisation (socioéconomique ou culturelle, un sentiment de victimisation et de dissolution dans la culture des États-Unis). Gilles Carle propose d'ailleurs d'accepter de se perdre et de faire des détours afin de construire une représentation plurielle de soi-même. Le «diable d'Amérique», c'est, très précisément, le repli sur les stigmates et des caractères supposés essentiels. L'identité, dans cette dialectique entre la similitude et la différence, est une construction impliquant nécessairement des moments d'inquiétude, qui ne doivent pas être assimilés à une dépossession de soi-même. Il s'agit donc d'un renversement fondamental de la perspective identitaire dominante<sup>34</sup>.

32. Cette dernière série est réalisée en coproduction avec les Productions d'Amérique française et l'Institut national de l'audiovisuel.

33. Série «L'Américanité»: Micheline Lanctôt, *La poursuite du bonheur*, 1987; Herménégilde Chiasson, *Le grand Jack*, 1987; Jean-Daniel Lafond, *Le voyage au bout de la route*, 1987; Jean Chabot, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, 1987; Sophie Bissonnette, *L'amour... à quel prix?*, 1987; Jacques Godbout, *Alias Will James*, 1988. Série «Parler d'Amérique»: Nathalie Petrowski, *Un cirque en Amérique*, 1989; Marilù Mallet, *Chère Amérique*, 1990; Léa Pool, *Hotel Chronicles*, 1990; Gilles Carle, *Le diable d'Amérique*, 1990; Vincent Martorana, *Une aventure américaine*, 1991; Marquise Lepage, *Ce qu'il en reste*, 1991.

34. *Les portes tournantes* de Francis Mankiewicz (1988) propose également une acceptation positive de l'Amérique.

## DE MEILLEURS RAPPORTS HOMMES-FEMMES

L'extension du champ du dicible filmique québécois hors des murs de la représentation négative et vide de l'identité se manifeste également dans la conceptualisation des rapports entre les hommes et les femmes. Nous avons vu que ces relations sont extrêmement problématiques, dans toute l'histoire du cinéma québécois. Elles le demeurent aussi dans la période récente. Notamment, les hommes sont toujours majoritairement faibles, ils sont peu sûrs d'eux et ils subissent les événements. Plusieurs films mettent cependant en scène des personnages qui expriment leur volonté de s'en sortir, d'amorcer des changements et d'élaborer des projets en couple.

*Une histoire inventée* d'André Forcier (1990) propose un renversement important de la représentation dominante des rapports hommes-femmes véhiculée par le cinéma québécois. Alors que Gaston a peur de s'engager, en raison de sa conception tragique (il dit à propos des femmes : «Ça me fait peur, pis ça a jamais marché»), Florence l'incite à s'ouvrir et à créer un horizon commun : «On va apprendre. Je vais t'aider. Laisse-toi donc aimer.» Cette phrase aurait été pratiquement impensable dans l'horizon filmique interprétatif des années 1970. Le film montre également un Montréal (des quartiers populaires) multiethnique, qui élabore des projets collectifs (les personnages créent une pièce de théâtre) et qui manifeste le besoin de se raconter des histoires et d'exprimer une certaine poésie quotidienne. Le cinéma d'A. Forcier n'hésite pas non plus à utiliser les ressources de l'imaginaire pour aborder certains aspects de la réalité. L'imaginaire et le réel ne s'opposent pas chez lui, comme c'est le cas dans la tradition hégémonique du récit filmique québécois : «Le fantasme vient d'une nécessité qui était non pas de s'échapper du réel, mais plutôt de le faire éclore. Le surréalisme est une éclosion du réel, jamais une échappatoire. À un moment donné, la réalité atteint une sorte d'état de grâce et c'est là qu'elle peut le mieux servir le cinéma<sup>35</sup>.» Il utilise d'ailleurs énormément l'aphorisme (les personnages ne parlent pas comme dans la vie «ordinaire»), car, pour lui, le cinéma est une illusion, un concentré de la vie et non la vie elle-même.

*L'homme idéal* de George Mihalka (1996) aborde frontalement la question des rapports hommes-femmes. Lucie Saulnier, une femme de trente-cinq ans, rédactrice dans un magazine, n'a toujours pas

35. Marie-Claude LOISELLE et Philippe GAJAN, «Entretien avec André Forcier», *24 images*, n° 87, été 1997, p. 10.

trouvé l'âme sœur. Sanctionné par son entourage et ses amies, son discours est dominé par la crainte des hommes, perçus très nettement comme une menace perpétuelle à l'identité féminine. Les relations à long terme sont qualifiées négativement au profit du court terme : « Je pense qu'il devrait y avoir une date d'expiration sur le mot couple comme sur régime politique. » « Avec les hommes ce que tu fais pas a toujours plus d'importance que ce que tu fais. » Avoir des enfants est présenté comme un obstacle fondamental à la réalisation de la carrière professionnelle et à l'atteinte d'un niveau de vie et de confort matériel élevé : « C'est quoi c'te manie de vouloir se reproduire ? Je pensais que t'étais guérie. » Le rôle du père est remis en question par les nouvelles technologies d'insémination artificielle. La directrice d'une banque de sperme pour femmes professionnelles explique à Lucie : « Faire un enfant avec un homme, même si c'est un ami, ça implique les complications d'une relation pour la vie. » Lucie affirme d'ailleurs : « Sincèrement, j'ai fait congeler mes ovules en attendant une race plus intelligente. » Ce sont des hommes qui ne savent plus comment se positionner : « Ça veut jouer à mère, ça sait même pas être un homme. On leur a juste demandé de faire la vaisselle. » Bob, un des hommes que Lucie rencontre est d'ailleurs conseiller en libération de la féminité des hommes.

Lucie va cependant modifier progressivement sa représentation des choses. Hélène, sa patronne de cinquante ans, qui a tout sacrifié pour sa carrière, la prévient : « Pourtant, j'échangerais tous les condos au monde contre un bungalow rempli de cris d'enfants. » Les hommes qu'elle rencontre se révèlent tous sensibles et très fragiles, contrairement à la représentation qu'elle avait d'eux. Elle finit par rencontrer Laszlo, un Québécois d'origine hongroise, avec qui elle a une relation positive. Notons toutefois qu'il s'agit d'une personne d'origine différente : les relations hommes-femmes entre Québécois d'origine canadienne-française sont toujours problématiques. D'autres traits caractéristiques du récit hégémonique sont également présents, notamment le suicide des hommes (« Quand je pense que pendant toutes ces années-là on n'a pas eu d'enfants parce que monsieur l'artiste voulait conserver son droit au suicide. Que je l'haïs »), l'absence du père (on ne voit que la mère de Lucie) et la connotation négative associée à la politique (« Tiens, flush le politique, tout le monde s'en sacre »).

*La vie après l'amour* de Gabriel Pelletier (2000) est un film qui, comme *L'homme idéal*, a connu un succès retentissant en matière d'assistance. Il traite tout aussi explicitement des relations de couple.

Sophie décide de quitter Gilles, avec qui elle s'est mariée il y a vingt ans. Typiquement, c'est la femme qui amorce l'action et l'homme qui la subit. Elle ne donne aucune raison officielle, si ce n'est le passage du temps : « De toutes façons c'est pas toi, c'est nos vingt ans ensemble que j'aime plus [...]. Je nous déteste. » En fait, elle le quitte pour un autre homme. Gilles est totalement désemparé et démuné. Il est présenté comme faible, insécure, tenté par le suicide, alors que son garçon apparaît plus confiant et plus mûr que lui. En l'an 2000, la représentation dominante de l'homme québécois, est donc toujours bien ancrée dans l'imaginaire filmique.

Gilles a une conception tragique et fataliste du destin et de la temporalité :

Le temps, le maudit temps. Fait que, voyez-vous moi, je me bats pas contre un homme, je me bats contre la nature de tous les hommes, je me bats contre la réalité irréfutable de l'univers temporel. Monsieur Dutoit, je veux pas être fataliste mais le temps est contre nous. Le temps désagrège tout, le temps désagrège pas seulement les humains, les hommes, mais leurs relations [...]. Parce que, voyez-vous, plus on vieillit, plus on est à la merci du temps [...]. On est toutes faites, on est fini, fini, fini.

Il tente alors de se reprendre en main et parvient à convaincre Sophie de revenir sur sa décision. Pour la première fois, à la fin du film, son fils l'appelle « papa » (reconnaissance de la paternité). Le film montre par là qu'il est important de maintenir le dialogue afin de re(créer) un horizon commun de significations.

## CONCLUSION

Ce chapitre nous a permis de constater l'importance qu'a prise le nouveau récit de l'identité durant la période récente. De nombreux films explorent ouvertement des sujets auparavant peu abordés par les cinéastes québécois. Surtout, une représentation nettement plus positive des rapports sociaux et politiques se consolide petit à petit au sein de l'imaginaire filmique. La quête du père et les tentatives de relations entre les générations côtoient le besoin de recoudre les liens avec le passé, de mieux construire l'avenir, de rapprocher les hommes et les femmes et d'agir en groupe dans un Québec multi-ethnique.

La période couverte par ce chapitre présente également la particularité de s'intéresser à une plus grande diversité de sujets et de thématiques, et de s'éloigner de la traditionnelle question

québécoise et nationale<sup>36</sup>. Les films sur les déficients mentaux et le courant de désinstitutionnalisation (*Le grand monde*, Marcel Simard, 1988) ou sur le système de santé (*Urgence! Deuxième souffle*, Tahani Rached, 1999) côtoient les films sur l'augmentation de la pauvreté au Québec (*Au chic resto pop*, Tahani Rached, 1990), les quartiers défavorisés des grandes villes (*Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, Bernard Émond, 1992) ou la famille (*La fête des rois*, Marquise Lepage, 1994<sup>37</sup>). La plupart de ces films, malgré certaines pointes de nostalgie pour un temps où l'identité des individus semblait plus assurée, adoptent une vision positive des rapports sociaux et des capacités du sujet contemporain québécois de transformer la réalité autour de lui. Par exemple, les films de B. Émond et de T. Rached ne présentent pas l'aliénation des masses mais leur combat devant l'adversité et les problèmes de la vie quotidienne, dans les quartiers défavorisés. *Au chic resto pop* marque, à cet égard, une étape importante dans l'imaginaire filmique québécois. Cette diversification de l'imaginaire se traduit également en une pluralité de formes narratives hybrides, les films mêlant à différents degrés la fiction, le direct, les entrevues, le journal, les citations, la chanson, etc. Le réel et l'imaginaire s'en trouvent d'emblée imbriqués l'un dans l'autre. Surtout, et c'est ce qui nous situe au cœur du nouveau récit de l'identité, l'un est perçu comme essentiel à l'autre, et vice versa.

---

36. En 1989, le programme «Fiction 16/26», mis sur pied par l'Office national du film, Téléfilm Canada et la SOGIC (Société générale des industries culturelles), visant à encourager la relève des cinéastes, proposait quatre thèmes illustrant les préoccupations du moment : les passions individuelles, l'ethnicité, les rapports hommes-femmes, la qualité de vie.

37. Ce film est intéressant, car il montre que les jeunes sont souvent plus mûrs que les *baby-boomers* et surtout que les parents ont tendance à trop «couvrir» leurs enfants.



# *Conclusion*

## **Le rôle politique du cinéma québécois**

Nous concluons ce livre en deux temps. Nous allons d'abord effectuer une synthèse en intégrant, dans une même grille interprétative, les principaux résultats de notre analyse des récits filmiques. Nous porterons une attention particulière au problème de l'absence du père, à la question du politique ainsi qu'à la confrontation entre les deux récits identitaires. Nous allons en profiter pour apporter un début de réponse à une question fondamentale que nos propos auront pu suggérer : le cas québécois est-il spécifique ? Enfin, nous reprendrons les grandes lignes du questionnement identitaire ayant guidé ce travail, en le replaçant dans le contexte du rapport des Québécois à leur passé et à la réalité. Nous serons, de la sorte, amenés vers ce qui nous apparaît être le rôle politique du cinéma en société.



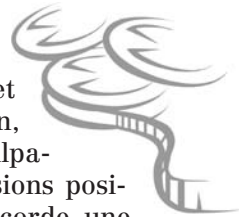
## SYNTHÈSE DE L'IMAGINAIRE FILMIQUE QUÉBÉCOIS

Nous allons d'abord proposer quelques éléments de discussion et de réflexion qui nous semblent particulièrement importants et, nous le souhaitons, complémentaires de ce qui a été vu dans ce livre. Nous sommes maintenant en mesure de dégager quelques tendances globales des différentes manifestations du couple identité-imaginaire filmique au sein du cinéma québécois. Durant les années 1960, le démarrage des maisons de production, l'activité intense qui régnait au sein de l'Office national du film et la volonté des jeunes cinéastes témoignaient du désir de participer activement au mouvement social et culturel qui secouait le Québec (la Révolution tranquille, 1960-1966). Le cinéma québécois devait se réapproprier l'imaginaire monopolisé par Hollywood. Les cinéastes mettent alors l'accent sur l'importance de révéler les Québécois comme ils sont. C'est un cinéma d'identification, le film étant perçu comme un reflet de la réalité, participant à la construction identitaire du sujet québécois moderne en émergence. Il met l'accent sur la différence (nécessaire pour se définir et retrouver qui on est). Puis, au fur et à mesure que la conscience politique des Québécois se radicalise, les films d'analyse politique et d'intervention sociale apparaissent (années 1970) et proposent une vaste entreprise de codification de la réalité québécoise en vue d'un projet politique (l'indépendance) et économique (le socialisme). Ces films ont toutefois tendance à montrer des personnages en révolte contre un ensemble de facteurs entremêlés – les Américains, le gouvernement, la société de consommation, la société en général. Cette absence de hiérarchisation des priorités provoque la dissolution des causes, qui conduira à l'état présent (jugé négatif) de la société, et entraîne, par le fait même, une incapacité à cerner des lignes d'action claires, afin de renverser la situation. L'échec référendaire de mai 1980, la montée de l'individualisme et le réalisme économique plongent ensuite l'identité dans une crise profonde.

Cette «traversée du désert» nous semble avoir été salutaire, dans la mesure où elle a ouvert toute une série de questionnements sur les différentes facettes de l'identité, interrogations auxquelles a largement contribué la nouvelle génération de cinéastes (ceux qui ont entre vingt-cinq et trente-cinq ans durant les années 1990). L'identité, du moins dans le nouveau récit, est ouvertement questionnée et la temporalité est directement impliquée dans le propos filmique. Surtout, les ouvertures à la multiplicité des appartenances, à l'Autre et à la recherche d'un horizon commun de significations sont des traits constants des films récents. La langue française constitue un axe dominant du projet identitaire, ce qui se manifeste notamment par le rejet presque systématique des anglophones ne démontrant pas de

volonté d'intégration en français à la société québécoise. La nation projetée à l'écran de ce nouveau récit pourrait se résumer ainsi : une francophonie nord-américaine composée de multiples éléments culturels et ethniques, et s'identifiant à une pluralité de référents (l'appartenance nationale, l'âge, la classe sociale, le lieu, etc.).

En somme, dans le récit filmique québécois des quatre dernières décennies, on peut suivre en filigrane une évolution constante prenant les formes suivantes : d'une identité québécoise conçue sous l'angle de la survivance (canadienne-française) à une identité associée à la multiplicité ethnique ; d'une identité appréhendée comme une entité fixe, à une identité considérée comme une évolution (il est normal qu'elle change et qu'elle se transforme) et un processus d'identification à des formes culturelles multiples (l'américanité est, notamment, mieux assumée) ; d'une identité mélancolique à conserver, associée au manque ou au vide, à une identité conçue positivement dans toutes ses ambiguïtés et ses appartenances politiques multiples (les personnages récents sont québécois, canadiens, nord-américains, influencés par l'Europe, voyagent en Amérique Latine, etc.).<sup>1</sup> Ainsi, la série d'obstacles matériels et symboliques que doivent traverser les personnages, dans les films récents, leur permettent d'accéder à eux-mêmes et à la collectivité par un redéploiement des références temporelles. Cela indique qu'il y a différentes façons de conceptualiser l'incertitude – hésitation – culturelle et identitaire : tantôt comme une menace, un vide qu'il faut combler, tantôt comme un élément positif qu'il faut exploiter. Il y a une extension très nette du champ du dire filmique d'un point de vue identitaire : l'ambivalence caractéristique du sujet québécois (à la fois québécois, canadien et nord-américain, incertain et confiant, responsable et tourmenté par la culpabilité, etc.) est de plus en plus assumée dans ses dimensions positives. Quatre aspects méritent cependant qu'on leur accorde une attention plus précise : l'absence du père, la question du politique, la confrontation entre les deux récits identitaires et la question de la spécificité québécoise.



1. Comme nous le soulignons dans le chapitre 3, il est possible d'être souverainiste tout en ayant une conception multiple et non typique de l'identité québécoise. Plusieurs cinéastes du nouveau récit se situent dans cette lignée. De même, la nation québécoise n'est pas disparue mais se nourrit d'une pluralité de références.

### L'absence du père

Nous avons vu que la figure du père est particulièrement problématique dans le cinéma québécois. L'absence de repères des personnages est très souvent liée à celle du père. Il s'agit d'un thème qui préoccupe l'humanité depuis très longtemps (voir l'histoire d'Édipe chez les Grecs). Si la maternité et la naissance affirment d'emblée la relation avec la mère, physiologiquement et psychologiquement, il faut littéralement inventer et créer la relation avec le père, qui n'est ni acquise ni donnée dès le départ. La paternité ne repose pas sur le corps directement, mais sur la parole, sur le fait de dire « je suis ton père » et « je suis ton fils ou ta fille ». Il faut donc un dialogue et, surtout, une reconnaissance par l'acte de langage. *Un zoo la nuit* de Jean-Claude Lauzon témoigne, avec beaucoup d'acuité, de la nécessité de cette reconnaissance discursive.

L'absence du père tient aussi à la très forte présence de la mère. En effet, si la relation au père est une opération de pensée réciproque, il faut que la mère laisse une place au père (éviter la fusion) et envoie des signes à son enfant et au père pour qu'ils se rapprochent. Dans *Un zoo la nuit*, ce rapprochement est facilité par le départ de la mère. Mais rares sont les films où la mère laisse une place au père. Les nouveaux récits de l'identité sont les seuls à présenter, pour la plupart, une telle configuration (par exemple, *Le temps d'une chasse* de Francis Mankiewicz, où la mère encourage son fils à partir avec son père, et *Les portes tournantes* du même cinéaste et dans *Mon oncle Antoine* de Claude Jutra).

Le cinéma québécois pointe une autre question importante par ce rejet du père : Quelle est la fonction symbolique du père ? C'est en quelque sorte de séparer l'enfant et la mère, séparation sans laquelle l'enfant ne peut pas devenir adulte et sujet de son existence. L'absence du père est donc directement liée, dans le cinéma québécois, à la présence hégémonique du récit du manque et de l'empêchement d'être. Les cinéastes se représentent le sujet québécois comme un enfant sans père, un orphelin attendant enfin de devenir adulte par la quête d'un nouveau père.

### Dissolution de la politique et déplacement du politique

Nous avons vu que la politique, dans la représentation du gouvernement, des acteurs et de l'implication civique, n'apparaît ni comme un outil de transformation de la société ni comme un adjuvant à la résolution des problèmes identitaires. Les personnages n'ont pas recours aux institutions, aux agences gouvernementales ni même aux associations dans leurs tentatives d'atteindre un rééquilibrage

identitaire et de solutionner les problèmes qui se posent à eux. Le cinéma québécois transmet, à cet égard, une image des Québécois sensiblement différente de celle qui est le plus souvent véhiculée (des individus qui se rassemblent, l'importance du collectif, etc.). Mais il faut être prudent : ce n'est pas parce que les personnages ne parlent pas du premier ministre ou des partis politiques qu'ils ne s'intéressent pas à la politique. Pour eux, le politique s'est déplacé, notamment vers le niveau très local du quartier immédiat ou vers des considérations internationales. Le politique est toujours présent, mais appréhendé selon la perspective de l'horizon interprétatif de l'individu ou du groupe, plutôt que du collectif national.

Les films projettent ainsi l'image d'une société québécoise marquée par l'individualisme ; des personnes définies par la solitude plutôt que par l'appartenance à des groupes ou à une communauté. Cet individualisme est toutefois tempéré par des investissements au sein de petites communautés. Le besoin criant de « mise en communauté » est manifeste dans la nécessité de recoudre les liens entre mémoire collective, présent et projections dans l'avenir, d'une part, et entre les générations d'autre part<sup>2</sup>. On est à la recherche, dans le cinéma québécois, d'espaces intersubjectifs du discours, de lieux de traduction des visées individuelles en visées groupales. Il y a recherche d'une communauté narrative et d'une communauté de regards. D'ailleurs, un monde non partageable est invivable ; il faut une complicité minimale. Les visées collectives à l'échelle nationale demeurent cependant absentes. En cela, les Québécois illustrent bien cette tension entre l'individuel et le collectif qui parcourt la modernité et dont relève la pluralité identitaire.

### **Les récits identitaires de l'empêchement et de l'accomplissement**

Nous avons montré que l'imaginaire filmique québécois est traversé par deux récits identitaires qui appréhendent différemment l'hésitation et la pluralité des références : comme un éclatement malheureux des points de vue et des regards ou comme une source de richesse interprétative.

---

2. Sur les relations entre les générations, on consultera les excellents travaux de Jacques Grand'Maison et son équipe de recherche, notamment Jacques Grand'Maison (dir.), *Vers un nouveau conflit de générations. Profils sociaux et religieux des 20-35 ans*, Montréal, Éditions Fides, Cahiers d'étude pastorale III, 1992.

Le récit du manque, parti à la recherche d'une essence québécoise, prend sa source dans le cinéma direct. Les films de Pierre Perrault, notamment, sont exemplaires de ce type de récit de l'hésitation identitaire considérée comme une aliénation et un manque de maturité. Une précision s'impose ici. Le lecteur aura peut-être eu l'impression que des cinéastes reconnus ont quelque peu été remis en question, voire « débouloonnés ». Pierre Perrault, mais aussi Jean Pierre Lefebvre ou Denys Arcand sont parmi les cinéastes les plus reconnus tant au Québec qu'à l'étranger. Notre volonté, on l'aura compris, était de repérer les principales intrigues alimentant leurs récits filmiques. Nous avons tenté de ne porter aucun jugement normatif sur leur œuvre en tant que telle, mais plutôt d'en comprendre les origines et les effets sur l'imaginaire collectif. Les films de P. Perrault étaient, et demeurent, indispensables: ils montrent une réalité qui est parfois ignorée et invitent les Québécois à se tourner vers leur passé. Ils montrent surtout l'importance de la mémoire collective et du respect des ancêtres. Toutefois, pousser cette approche à l'extrême conduit à une représentation figée, manquée et empêtrée de l'identité québécoise. La condition identitaire et la trame historique qui l'accompagne sont alors perçues comme une suite de traumatismes et d'échecs qui ont fait des Québécois des victimes par excellence demandant une fois pour toutes réparation. Dans ce récit, l'hésitation devant le choix à faire et l'ambiguïté des positions et des enracinements ne sont pas conceptualisées comme des éléments positifs, mais comme des paradoxes identitaires. D'où la persistance chez les Québécois de vieux réflexes de peur, de fausse identité et de fausse représentation de soi. L'accès au réel va permettre de renverser cela, loin des fictions aliénantes.

Cette représentation est liée à une conception particulièrement limitée du réel. Le récit hégémonique manifeste, dans toute son ampleur, la volonté de réduire l'écart, conceptualisé comme insoutenable, entre la réalité québécoise (qui n'a pas de bon sens, qui est multiple, hétérogène) et sa représentation idyllique et unifiée dans un ensemble signifiant. Cette opération de réduction du réel s'accompagne également d'une opération similaire de réduction du spectateur et de la population en général à des enfants subissant sans le savoir l'influence nocive des produits culturels étrangers. La culture populaire est jugée « contaminée » par les référents de l'Autre. Sa pluralité intrinsèque, puisant à des sources variées, est appréhendée comme une tare dont il faut absolument débarrasser les Québécois, une fois pour toutes.

La condition identitaire québécoise est assimilée à un enfant dont le développement est arrêté et bloqué. Plusieurs cinéastes ont le sentiment qu'il ne se passe rien au Québec, que la collectivité évolue en dehors de l'Histoire. Les personnages sont alors le plus souvent immobiles et cherchent, par exemple, à se ménager un refuge dans la ville, à s'en protéger plutôt qu'à en exploiter et en explorer les possibilités. À cette fin, le passé est présenté de façon traumatique, il est dévié et meurtri, ce qui appelle un devoir de mémoire tragique. Le sentiment victimaire est prépondérant : oublier sa condition de victime correspond à se donner une fausse conscience de soi. Comme si, en dehors de la souffrance – qui correspond à leur « vraie » réalité –, les Québécois cessaient d'exister. Le contrat social québécois est basé, dans ces films, sur le partage de souffrances. Les personnages sont ainsi coupables et incapables d'agir. La névrose et la dépression individuelles rejoignent alors la névrose et la dépression collectives. Notamment, les personnages ne veulent ni laisser de traces ni sauver les autres. Ils évitent plutôt la confrontation.

Les personnages québécois font face à la perte des repères, mais encore davantage à leur confusion (Alain Ehrenberg). Il y en a trop et il n'y a plus de modèles pour les intégrer. L'individu doit le faire par lui-même. Il n'y a plus ni loi morale ni tradition pour indiquer de l'extérieur qui sont les individus et ce qu'ils doivent faire. Les personnages québécois ressentent l'immense poids de devoir faire leur chemin par eux-mêmes, sans la religion ni les traditions. Il y a épuisement à se construire un récit cohérent, les outils interprétatifs n'étant plus fournis par l'extérieur. Le cinéma québécois illustre bien ce recul de la conception hiérarchique de la vie, notamment dans la famille où les rôles institutionnels (être mère, épouse, père) font place au souci de l'épanouissement de chacun. *La maudite galette* de Denys Arcand montre bien cet éclatement familial, la compétition sociale étant inscrite dorénavant au cœur même de l'institution sociale par excellence qu'est la famille, au Québec. Il faut être semblable à soi-même, à ce qu'on décide d'être et non à un modèle, un rôle, une loi, etc. La société apparaît comme un moyen de poursuivre des fins individuelles. Si cela ne fonctionne pas, le statut de victime pointe alors à l'horizon interprétatif du sujet. D'abord victimes de la religion, les personnages sont ensuite victimes du système fédéral, des anglophones, du capitalisme et finalement de l'ensemble de la société.

Les personnages doivent se poser des questions comme « où suis-je ? », « quel est le monde dans lequel je suis ? », « quelles sont les stratégies identitaires à appliquer dans cette situation ? », etc. Là encore, le récit du manque manifeste la volonté de trouver et de fixer

des frontières claires. La liberté individuelle ne trouvant plus son sens dans une extériorité divine, elle le cherche dans l'extériorité nationale, c'est-à-dire l'indépendance du Québec; cela est patent dans le cinéma de Jean Pierre Lefebvre. Or, l'indépendance nationale étant compromise au début des années 1980, les personnages se retrouvent seuls à porter le poids d'eux-mêmes. Si, dans les années 1970, l'incertitude identitaire était causée par une inadéquation entre la réalité et l'indépendance-socialisme, la cause n'est, à partir des années 1980, pas très explicite: les personnages sont fatigués mais on ne sait pas trop pourquoi. Les troubles ne viennent plus de l'extérieur (Gilles Groulx), mais de l'intérieur (Charles Binamé). Robert Lepage a très bien saisi les tourments du sujet moderne, en montrant la pluralité des lieux de confession de l'individu qui souffre à être et à devenir lui-même. Toutefois, contrairement au récit de l'éclatement, le cinéaste de Québec montre que la solution n'est pas dans l'inaction ou le repli sur soi, mais bien dans la rencontre avec l'Autre et le travail de deuil et d'intégration du passé.

Les personnages du récit hégémonique n'arrivent pas à déclencher une action, ils ont le sentiment d'être des perdants, de ne pas être à la hauteur de ce qu'exige une société qui valorise désormais les droits individuels plutôt que collectifs et l'inscription des intérêts privés dans l'espace public. Le chef d'entreprise (l'entrepreneur) est érigé en modèle d'action pour l'individu: il faut être un gagnant, rester compétitif.

Les personnages sont également incapables de promettre quoi que ce soit et de répondre de leurs actes (Paul Ricœur). Autrement dit, ils n'arrivent pas à gérer la distance de soi à soi, qui est au fondement de la constitution identitaire. C'est pourquoi les jeunes de *L'armée de l'ombre*, de Manon Barbeau, apparaissent très lucides. Ils critiquent la course effrénée aux possessions, qui provoque une dispersion et reconduit toujours plus la misère à être en la transformant en une misère à avoir, à posséder.

Le sentiment de n'être pas aussi fort qu'on le voudrait s'exprime souvent par la fatigue, une caractéristique essentielle des personnages du récit de l'éclatement. Ces derniers ont honte de leurs insuffisances, ils n'envisagent pas de se sentir limités par la réalité, ils n'admettent pas les contraintes liées à leur histoire personnelle (et collective) et ce que leur filiation leur impose. Ce rejet du passé entraîne la honte de soi. Les personnages du *Déclin* sont encore une

fois un bon exemple de cela. Les individus du récit de l'éclatement sous-estiment ainsi la valeur de leurs diverses expériences et des multiples référents qu'ils mobilisent quotidiennement dans leurs interactions sociales et les représentations qu'ils se forgent.

Cette question du vide, de l'incapacité d'agir est liée, soutient Alain Ehrenberg, à la dissolution du conflit dont l'apport est structurant pour l'identité tant individuelle que collective. Le sujet de l'action est un agent qui se construit sur la possibilité de se représenter ses conflits plutôt que de les taire. Une large partie du cinéma québécois est imprégnée de l'utopie d'une société solidaire, sans conflits ni déchirements. Les cinéastes du récit hégémonique de l'éclatement projettent ainsi un monde idéalisé. Ils refusent ainsi de reconnaître que le conflit est inhérent, non seulement à toute société, mais aussi à la société québécoise. Autrement dit, il y a conflit d'interprétation (P. Ricoeur) sur le sens à donner à la réalité et au monde : il s'agit là d'un trait fondamental de la vie en société. C'est pourquoi, selon P. Perrault, la réalité québécoise « n'a pas de bon sens ». Le conflit psychique et le conflit des interprétations apparaissent comme des non-sens. Les personnages québécois du récit de la fatigue ne tolèrent pas les différences interprétatives, alors que chez un cinéaste de l'ambivalence assumée comme Jean Beaudry, le conflit des interprétations est bien saisi dans ses dimensions positives. Cela se répercute également à d'autres niveaux, notamment au niveau familial. Le cinéma québécois dans sa version hégémonique se distingue ainsi par le refus de faire face aux conflits familiaux. Il s'agit, très nettement, d'un défaut de symbolisation des conflits. Au contraire, les personnages de Gilles Carle et de Francis Mankiewicz ne se plaignent pas d'impuissance, mais constatent plutôt les limites de leur puissance et se structurent dans un rapport à la fois conflictuel et de reconnaissance avec autrui. Le conflit sert de guide, il remet en mouvement et devient l'occasion d'écrire et de reconfigurer constamment le récit que chacun construit sur soi et sur la société. Dans *Mon oncle Antoine*, Benoît se restructure en prenant « à bras le corps » le conflit auquel il fait face. Autrement, c'est la fuite, le suicide, la drogue, l'alcool (les scènes de taverne sont légion dans le cinéma québécois, tant et si bien que le cinéaste Claude Gagnon a affirmé en avoir la nausée). Par un travail de fiction, de narration de soi et des autres, le cinéaste prend acte que les individus n'auront jamais une ferme garantie de l'intégrité absolue de leurs pouvoirs vis-à-vis des hommes et des choses. Les personnages de G. Carle souffrent, ils ne cherchent pas le bonheur absolu : ils sont libres à l'intérieur de certaines capacités qu'ils reconnaissent comme telles. Ils ont par conséquent un pouvoir sur eux-mêmes et sur leur environnement.



Reconnaître que le conflit, l'écart entre ses représentations et la réalité est une donnée de l'existence demeure fondamental, car l'individu est un être interprétatif et conflictuel. Ce travail conduit à refuser la fusion entre la communauté imaginée et la réalité de son environnement que souhaite P. Perrault. Si G. Carle se situe au pôle de l'individu conflictuel, P. Perrault se trouve plutôt à celui de l'individu fusionnel.

Ce refus du conflit s'exprime également, au Québec, dans la difficulté de discuter collectivement de questions traumatisantes du passé. On observe souvent une incapacité à reconnaître que l'Autre puisse se faire une représentation différente de l'histoire et avoir droit, lui aussi, à son interprétation.

L'activité politique étant d'abord et avant tout consacrée à la gestion des conflits, on comprend mieux pourquoi elle est absente des écrans québécois. Comme le souligne A. Ehrenberg, le conflit permet de dessiner des lignes d'affrontement et d'accord entre les différents acteurs: «le conflit permet de faire tenir un groupement humain sans qu'il ait besoin de justifier son sens en se référant à un ailleurs et sans qu'un souverain décide pour tous. C'est là le noyau du politique en démocratie<sup>3</sup>.» Le conflit permet de structurer une relation de soi à l'Autre et de soi à soi. Sa mise en récit permet d'éviter à l'individu la névrose ou la dépression, et à la collectivité, l'éclatement. Le cinéma québécois, dans sa version tragique, présente plutôt le refus de l'intersubjectivité et de la rencontre avec l'Autre différent de soi. La victimisation est directement liée à cette déconflictualisation du social que l'on peut observer dans plusieurs films québécois.

L'autre récit de l'identité, le nouveau récit, prend sa source dans le cinéma de Gilles Carle. Partis à la recherche de l'essence de l'identité québécoise perdue et à retrouver (à refonder après les échecs de la Conquête et des Rébellions de 1837-1838) durant les années 1960, G. Carle et quelques autres cinéastes font rapidement le constat d'une absence d'essence. L'itinéraire de Claude Jutra est un très bon exemple de ce passage de la recherche de l'essence (*À tout prendre*) à l'ambivalence identitaire assumée (*Mon oncle Antoine*: le Québec n'est pas un enfant). André Forcier insistera lui aussi sur ce nouveau récit du bonheur quotidien dans l'adversité, transformant le tragique en poésie et en éléments positifs pour les personnages. Il ne s'agit pas d'affirmer que tout est beau ni que tout va bien, mais de ne

3. Alain EHRENBURG, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, Coll. «Poches Odile Jacob», 2000 (1998), p. 272.

surtout pas oublier que l'identité se construit aussi sur le vide, sur les échecs et sur les ratés et qu'il est important de ne pas rester empêtré dans un rapport « obligé » à un passé douloureux. Les personnages de Jean Beaudry profitent tous d'une situation difficile et tragique pour effectuer un travail d'intégration et de deuil. Francis Mankiewicz, Robert Lepage, Robert Morin et d'autres explorent aussi cette pluralité, en présentant des univers de sens parfois très différents qui cohabitent néanmoins dans le temps, la forme et le signifié. Ainsi, cette recherche souligne l'importance de l'interprétation de la réalité. Tout dépend de la façon de voir les choses, de « voir comme » : d'une part on parle d'éclatement, donc d'un manque d'ordre et d'unité, d'autre part on parle de richesse interprétative dans les façons de conceptualiser l'identité québécoise. Les personnages de G. Carle assument leurs ambiguïtés, explorent de nouvelles voies, reviennent vers leurs enracinements premiers, puis repartent vers d'autres chemins. Le nouveau récit fait ainsi de l'ambivalence des Québécois une caractéristique centrale, notamment sur le plan historique, non plus une tare dont il faudrait se débarrasser une fois pour toutes, mais bien le signe de l'acceptation et de la reconnaissance du conflit des interprétations de la réalité québécoise, plurielle et ambivalente. Ce récit ne pose pas l'alternative d'être ou de ne pas être québécois. Jean Beaudry se déclare d'ailleurs en même temps québécois et non québécois, nord-américain, etc. Les personnages de ce nouveau récit sont aussi plus comiques, ce qui est fondamental dans l'imaginaire collectif d'un peuple, car le personnage comique montre bien son pouvoir d'adaptation aux situations sans issue. C'est un individu en décalage par rapport au monde, mais qui s'y adapte tant bien que mal (d'où, justement, le comique). Il passe ainsi de la figure du anti-héros à celle du héros, sans avoir à épouser celle des héros hollywoodiens. Charlie Chaplin illustre très bien cela, de même que les personnages de Gilles Carle et d'André Forcier. Surtout, ces personnages du récit de l'enchantement d'être font quelque chose pour s'en sortir. Au contraire, dans la lignée d'Aurore, les individus du récit hégémonique de l'éclatement acceptent leur sort sans broncher.

Même si ces deux grandes trames narratives et identitaires se manifestent à différents moments durant les périodes étudiées et sous des formes pouvant varier considérablement (notamment, un même cinéaste peut aborder les deux récits), il demeure qu'il y a une extension très nette du champ du dire filmique pour ce qui est de l'identité : l'ambivalence et la complexité caractéristiques du sujet québécois sont de plus en plus assumées dans leurs dimensions positives. En somme, la carte identitaire actuelle du cinéma québécois pourrait se décliner comme suit : un récit de l'empêchement divisé en trois

territoires [la fusion de soi à soi et le repli sur soi, au risque d'oublier l'Autre (*Le chat dans le sac*); l'oubli de soi et la fusion dans l'Autre (*Elvis Gratton*); et l'éclatement et l'errance perpétuelle dans le non-être (*Un 32 août sur terre*)] et un récit de l'enchantement ou de l'accomplissement (au sens actif de s'accomplir et non d'un état d'achèvement) qui tente d'atteindre un équilibre entre la mémoire et le changement par la rencontre avec l'Autre (*La position de l'escargot*).

Si notre recherche a révélé la présence de deux récits principaux au sein de l'imaginaire filmique, elle doit aussi conclure à l'inexistence de la nation québécoise (au sens essentialiste), laquelle est soit en devenir (dans le récit du manque), soit de plus en plus liée à une multiplicité de représentations s'articulant à une identité complexe et changeante. En outre, les cinéastes appréhendent la question de l'identité québécoise sous l'angle de la crise identitaire. Ce faisant, ils projettent sur l'écran leurs propres tourments qui correspondent, selon eux, aux préoccupations collectives. Or, il n'est pas du tout certain que la population québécoise vive une telle crise. Elle se questionne, sans doute, puisque l'individu moderne doit obligatoirement s'interpréter et se définir constamment par lui-même. Mais, cela ne veut pas dire qu'elle vive mal ce processus. La vie quotidienne des Québécois est au contraire ponctuée d'innombrables moments de bonheur et de partage, et rien ne nous permet d'affirmer que le public endosse aujourd'hui la conception du destin que lui propose le récit hégémonique. Nous détenons peut-être ici une clé d'interprétation nous permettant de comprendre pourquoi le cinéma québécois a longtemps éprouvé beaucoup de difficultés à rejoindre un public.

### Une spécificité québécoise ?

Nous avons ancré nos analyses dans une approche herméneutique puisant largement aux apports de Paul Ricoeur. Nous avons vu que le philosophe proposait le concept de l'identité narrative, marquée par une tension constante entre la permanence et le changement, entre l'enracinement et l'exploration de référents pluriels. De plus, l'herméneutique et notre conception de l'identité nous ont montré ce passage d'une identité substantialiste à une identité constructiviste. Nous avons vu, par ailleurs, que l'imaginaire filmique québécois est traversé par ces questions identitaires, ce qui suggère une autre question essentielle à nos yeux : le Québec est-il si spécifique ? Les tourments qui hantent l'imaginaire collectif sont-ils particuliers ? Le cinéma québécois cristallise en quelque sorte un ensemble complexe de tensions, de questionnements et d'incertitudes

liés à l'identité. Cela n'est cependant ni nouveau ni, surtout, propre au Québec. Durant les années 1960, Jean-Luc Godard montre que l'Autre n'entre pas du tout dans le processus de communication. Il y a un besoin des autres, mais c'est la solitude qui domine largement. Michelangelo Antonioni filme, quant à lui, l'incommunicabilité entre les êtres. C'est tout l'Occident qui fait face à cette peur du vide, à cette mélancolie, à ce désespoir des êtres. Le besoin de soumettre plusieurs territoires imaginaires à des analyses comparées est aujourd'hui criant.

De plus, comme nous le soulignons plus haut, les écrits d'Alain Ehrenberg sur les reconfigurations de la subjectivité moderne s'appliquent parfaitement au cas québécois. Le chercheur y décrit un sujet moderne qui cherche à être lui-même, comme le Québécois. Le sujet moderne est sa propre souffrance, il peut souffrir sans savoir trop exactement de quoi, tout comme les personnages d'*Eldorado*. L'individu névrosé ou dépressif aimerait clarifier son environnement une bonne fois pour toutes, être en adéquation parfaite avec lui-même et plier la réalité aux représentations qu'il s'en fait. A. Ehrenberg décrit toutes les conséquences de cette situation mélancolique : incapacité d'amorcer une action et de faire des projets, refus du passé, fatigue, état d'enfance ou d'adolescence prolongé, instabilité, etc. Quelle différence y aurait-il alors entre le sujet présenté par Ehrenberg et le sujet québécois ? Leur quête nous semble être la même, bien qu'elle s'exprime parfois dans des contenus différents. Ainsi, le cinéma québécois apparaît comme un témoin particulièrement éclairant des recompositions du social (et notamment des rapports entre les sphères privée et publique) et de la nouvelle subjectivité qui émerge durant les années 1980-1990. Chacun a la possibilité de créer par lui-même sa propre histoire et le devoir d'assumer son propre récit. L'individu doit désormais se fabriquer seul, loin des traditions (dans le cas du Québec, la religion) et des grandes utopies (dans le cas du Québec, l'indépendance et le socialisme). Cette immense liberté peut alors devenir un terrible fardeau. La frontière est poreuse et fine entre le récit du manque et de l'empêchement d'être (la volonté d'adéquation entre la réalité et sa représentation) et celui de la pluralité et de l'indétermination pleinement assumées. Les films montrent par ailleurs que l'individualisme ne se réduit pas à la privatisation de l'existence, mais qu'il faut toujours, même dans la société occidentale, qu'il y ait un monde public et commun, comme dans les films d'André Forcier.



Il est donc important de conserver à l'esprit ces questions, afin de relativiser des signes que l'on aurait parfois tendance à trop amplifier. Notre ambition, dans ce travail, était également de montrer que les récits québécois de l'identité sont porteurs de questionnements comparables à ceux de l'ensemble du monde occidental moderne.

## LE RÔLE POLITIQUE DU CINÉMA AU SEIN DE LA SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE

Nous pouvons maintenant conclure ce livre en revenant sur les principaux éléments qui ont orienté notre recherche. Nous allons donc revoir deux aspects qui nous ont semblé au cœur de la question identitaire : le rapport au passé et le rapport au réel. Nous tenterons par le fait même de conceptualiser le rôle politique du cinéma dans la société.

### Devoir de mémoire et oubli du passé

Le cinéma québécois apparaît être à la fois en continuité et en rupture avec un certain nombre de tendances et de phénomènes traversant la société québécoise. Il nous semble ainsi qu'il y a un problème de positionnement des Québécois face à leur passé, et notamment un problème de mémoire.

La revue *Cap-aux-Diamants* titrait récemment : « Le Québec se souvient-il<sup>4</sup> ? » Une des raisons d'être des *Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, fondés en 1994, est de « se confronter à un certain refus du passé rencontré fréquemment au Québec depuis quelques décennies<sup>5</sup> ». L'éditorial de la revue titrait de façon plus urgente dans le numéro suivant : « Un Québec malade de sa mémoire<sup>6</sup> ». Paul Ricœur insiste beaucoup sur le risque que cette attitude ne défasse la mémoire et l'histoire des prédécesseurs, et ne dissolve ainsi leur identité. Les ancêtres avaient, certes, des réponses qui ne sont plus applicables pour les contemporains, mais la prise en compte de leurs questionnements est indispensable pour se sortir d'une représentation du passé à la fois empêtrée (se souvenir d'un passé douloureux) et refoulée (oublier sans effectuer un travail de

---

4. *Cap-aux-Diamants*, n° 50, été 1997.

5. Jean ÉTHIER-BLAIS, « Raison d'être des Cahiers », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 1, hiver 1994, p. 7.

6. *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 2, été 1994.

mémoire et de deuil). Prenant son essor au cœur de la Révolution tranquille et porté par des individus appartenant à la génération du *baby-boom*, le cinéma québécois offre une représentation tragique de l'histoire qui rejoint la vision dominante véhiculée et transmise par la mémoire collective québécoise.

D'autres films indiquent cependant toutes les limites d'un récit centré principalement sur une intrigue tragique de la trame mémorielle collective. Le nouveau récit de l'identité expose notamment une pluralité de points de vue sur le passé et explore des intrigues différentes pour la narration du destin collectif. Gilles Carle présente des univers distincts communiquant minimalement entre eux avec des temporalités, des logiques d'action, des utopies et des projets variés. Son cinéma présente un Québec constitué de groupes réunis parfois, mais pas tout le temps, par des passerelles entre eux. Chacun de ces groupes a sa mémoire particulière, ses projets ne rejoignant pas toujours l'espace plus englobant de la communauté politique, de la nation. Les ancrages y sont pluriels et assumés dans leur diversité ; ils composent une culture populaire très riche et hétérogène.

Les films font bien voir que les représentations de l'identité québécoise se construisent avec un certain aménagement de la mémoire collective. Le cinéma – pointant, ici, son rôle politique – peut ainsi contribuer à se sortir d'un imaginaire de sinistré, à souligner les bons coups qu'ont réalisés les Québécois et à faire en sorte que le rapport au passé de la collectivité en soit un, affirme J. Létourneau, à la fois de reconnaissance et de distance<sup>7</sup>.

## Le statut du réel et de la fiction

Nous avons pu observer qu'il était plus intéressant, pour conceptualiser le cinéma québécois, de dépasser la dichotomie entre la fiction et le documentaire, et de considérer que ce cinéma est structuré selon le rapport au réel et à l'imaginaire. Cela nous est apparu plus pertinent pour dresser une carte du paysage filmique québécois. Le problème fondamental du récit hégémonique nous semble être qu'il croit possible d'abandonner tout filtre interprétatif et de révéler la réalité dans son essence même. Nous avons vu que cette opération

---

7. Jocelyn LÉTOURNEAU, «Se souvenir d'où l'on s'en va. L'histoire et la mémoire comme reconnaissance et distance», *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000, p. 37.

de suspension épistémologique était liée à une représentation essentialiste de l'identité. Son corollaire est un puissant refus de la fiction, associée spontanément à l'imaginaire américain, ce qui entraîne la conséquence suivante : présenter des personnages positifs qui changent leur vie et leur situation est associé à l'imaginaire américain. L'hégémonie du récit du manque et de l'empêchement d'être nous semble être une clé pour comprendre la présence massive des crises identitaires, suicides, exils, etc. qui marquent de façon particulièrement vive l'imaginaire filmique québécois.

Ainsi, la perspective critique – car il est essentiel de critiquer la société et ses représentations – est rarement associée, dans le champ du dicible filmique québécois, à une représentation tout de même optimiste des possibilités d'action et de transformation des personnages. Or, ce sont souvent les films mêlant critique et optimisme qui sont le mieux reçus par les spectateurs. Durant les années 1960, le cinéma québécois fut un cinéma de la parole et de la destruction de l'image, car l'imaginaire semblait monopolisé par Hollywood. L'étape du cinéma direct était, à cet égard, nécessaire et essentielle. Toutefois, plusieurs cinéastes semblent encore de nos jours être restés à cette première critique ; ils n'investissent pas, à leur tour, la forme fictive susceptible de construire les bases d'une représentation positive des Québécois ou alors, lorsque la fiction sera explorée, ce sera pour proposer une représentation mélancolique et avortée<sup>8</sup> de l'être québécois.

Tout cela nous semble étroitement lié à la coupure dans la représentation que la Révolution tranquille a occasionnée et dont les cinéastes du récit du manque se sont faits les promoteurs, dès les années 1960. La fin des métarécits au Québec, c'est-à-dire la fin des mythes du passé qui ont formé une « fausse conscience » se situerait dans les années 1960-1970. Ensuite, les Québécois se seraient enfin plongés, tête première, dans la réalité. Ce type de raisonnement provoque deux conséquences. D'abord, on présuppose qu'auparavant la société québécoise n'était pas dans le réel. Ensuite et surtout, on

8. Le terme « avorté » traduit bien une tendance dominante du récit filmique hégémonique. Il se traduit symboliquement en une quantité impressionnante d'avortements effectués par les personnages québécois. Un film récent comme *Maelström* de Denis Villeneuve en est une bonne illustration, car il combine un avortement, plusieurs tentatives de suicide, un décès et un exil. Le récit hégémonique est ainsi reproduit par certains représentants de la nouvelle génération de cinéastes, au Québec.

confond la forme et le fond : on en déduit que, puisqu'il faut se débarasser de la religion et de la mauvaise influence anglophone, il faut rejeter en bloc les ressources de l'imaginaire et de la fiction. Or, une société a besoin de récit pour vivre et créer ses propres histoires. Les enfants s'inventent des mondes imaginaires et les adultes en ont besoin eux aussi. Il faut un imaginaire constructif pour l'estime de soi et l'estime d'autrui (ce n'est pas du narcissisme – un repli égoïste sur soi – que d'être joyeux, que d'être heureux). C'est une nécessité de la vie en société. Les personnages des films composant la nouvelle trame du cinéma québécois ont la caractéristique d'être ni victimes ni héros-révolutionnaires : ce sont plutôt des rebelles du quotidien qui cherchent à rétablir un rapport de force plutôt que de se résigner ou de vouloir changer fondamentalement le système. Ils exercent ainsi une sagesse populaire et quotidienne qui est tout le contraire de l'hésitation.

Le direct est primordial, il permet une certaine intimité entre les individus présentés et le public. Mais il faut aussi d'autres films qui proposent de l'identification, de la fiction et aussi de la distanciation. Les ressources de l'imaginaire, comme nous l'avons vu avec Paul Ricœur, permettent justement d'appivoiser le temps, de le rendre « humain » et d'y inscrire ses actions. Le récit construit sur soi et sur la collectivité permet de mettre en mouvement, d'amorcer de l'action et non de subir l'Histoire. Le récit, affirme Gilbert Durand, permet de se représenter le temps sous son visage ténébreux et tragique, tout en ouvrant la possibilité de le contrôler et d'en maîtriser positivement le devenir<sup>9</sup>.

Par exemple, représenter la mort – ou tout ce qui fait peur à une société ou à des individus – permet de se hisser symboliquement au-dessus d'elle dans un geste, une action, un travail, non pas d'occultation ou d'évitement, mais de reconnaissance permettant un dépassement serein. Mais il faut, justement, s'élever, ne pas rester au niveau de la représentation négative<sup>10</sup>. Il en va de même pour le passé.

---

9. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 (1969), p. 323.

10. Le cinéma est un formidable outil d'appivoisement de la mort. Tout le cinéma fantastique et d'horreur en a fait son terrain privilégié. Or, cette thématique des apparitions, des revenants et des morts est l'une des caractéristiques majeures du cinéma mondial de ces dernières années, qu'il soit d'auteur ou à grand spectacle. Au Québec, les films dans la mouvance du nouveau récit explorent aussi ce thème pour tenter de le transcender et d'agir sur lui (*Post Mortem*, mais aussi *Karmina* de Gabriel Pelletier).



Cette importance de la fiction, de la métaphore et du récit se manifeste également en raison de l'absence d'« une » réalité stabilisée une fois pour toutes. L'adéquation entre le réel et sa représentation est toujours reportée : l'admettre constitue un point de départ pour une construction plus positive de soi-même et des autres. Olivier Abel le souligne fort justement :

Si nous avons ainsi besoin de fiction, ayant rompu avec la référentialité du langage ordinaire, n'est-ce pas justement parce que la réalité est bien autre chose que cette référence encodée dans nos usages ? N'est-ce pas justement parce que la fiction ouvre un autre rapport au réel, et qu'elle travaille notre langage sur les deux bords, pour qu'il puisse exprimer davantage l'intime, le *singulier*, et davantage ce qui est plus vaste et plus *universel*<sup>11</sup> ?

Nous rejoignons ici le thème central de Paul Ricoeur : l'identité est une narration, laquelle est un programme de transformation. Il y a intrigue puisqu'il y a plusieurs programmes narratifs possibles, plusieurs manières de rapporter sa vie. L'identité oscille constamment entre la mêmété (être identique à soi-même) et l'ipséité (intégrer la nouveauté). Recouvrir la question « qui suis-je ? », c'est s'enfermer, se couper de la rencontre avec autrui. Il faut donc accepter d'ouvrir le questionnement, ne pas constamment chercher à le fermer.

Le cinéma apparaît alors comme une mise à distance de la réalité, une exploration des territoires imaginaires et des mondes permet de se poser les mêmes questions et de proposer des réponses différentes. Le cinéma peut ainsi enrichir la communauté, dans la mesure où l'on conçoit celle-ci sous un angle herméneutique, que résume bien Olivier Abel :

La *communauté* aurait donc avantage à être définie comme l'ensemble de ceux qui partagent la ou les mêmes questions. Une telle communauté peut apporter à cette question des réponses différentes, éventuellement exclusives. Ces diverses réponses sont intelligibles entre elles, dès lors qu'elles reviennent à la commune question. Ce qui est placé au centre de la communauté ce n'est pas une réponse, ni une synthèse de réponses, c'est la question. Et une communauté peut être rassemblée par une interrogation vive et neuve. C'est elle qui nous rend *contemporains*. C'est par elle que nous nous trouvons les uns les autres animés de la même problématique, dans un partage qui, si partiel soit-il, n'en est pas moins la base du vivre-ensemble. On s'aperçoit ainsi rassurés que le dialogue ne se perd pas toujours dans

11. Olivier ABEL, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, Presses universitaires de France, Coll. « L'interrogation philosophique », 2000, p. 207.

l'infini des malentendus, que l'on peut faire le tour d'une question, et qu'au bout d'un certain temps le travail de l'interrogation repasse sur les mêmes endroits; que sur cette lisière nul ne précède vraiment. Et on comprend alors que des personnes par des chemins si différents puissent soudain découvrir, étonnées, qu'elles avaient en même temps la même question<sup>12</sup>.

Le Québec peut ainsi être considéré comme une question n'appelant pas de réponse unique. La communauté québécoise est alors perçue comme un espace d'appartenances multiples à réinterpréter collectivement. Ce qui nous semble faire toute la richesse du cinéma québécois est justement cette tension entre les deux récits, aussi nécessaires l'un que l'autre à l'enrichissement de l'identité québécoise.

Nous sommes ainsi renvoyés à la fonction politique du cinéma. Le politique, contrairement à ce qu'on pourrait croire, n'a pas disparu de l'imaginaire filmique contemporain. Car, changer le regard sur le réel, n'est-ce pas, en définitive, ce qu'a toujours voulu faire le cinéma et qu'il continue de faire aujourd'hui? Nous retrouvons là, sur le plan politique, l'intention première du cinéma et le lieu de toutes ses propositions de sens. Le cinéma est un outil d'exploration des frontières établies entre le soi, le « nous » et les Autres. Il permet ainsi, en confrontant le récit de l'éclatement et de l'empêchement identitaires au nouveau récit de l'enchantement et de l'accomplissement, d'ouvrir sur d'autres aspects du réel et d'agir sur le monde. Voilà une des fonctions principales du cinéma et ce que nous voulions illustrer dans notre réflexion sur la question identitaire québécoise.

---

12. *Ibid.*, p. 238-239.





# Bibliographie

## 1. CINÉMA

- ABEL, Marie-Christine, André GIGUÈRE et Luc PERREAULT, *Le cinéma québécois à l'heure internationale*, Montréal, Les Éditions Stanké, 1990.
- AQUIN, Hubert, *Journal 1948-1971*, édition critique établie par Bernard Beugnot, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1992.
- L'Archiviste*, n° 110, 1995.
- BÉRUBÉ, Renald et Yvan PATRY (dir.), *Jean Pierre Lefebvre*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1971.
- BONNEVILLE, Léo, *Le ciné-club. Méthodologie et portée sociale*, Ottawa/Montréal/Paris, Fides, 1968.
- BONNEVILLE, Léo, *Le cinéma québécois par ceux qui le font*, Montréal, Éditions Paulines et ADE, 1979.
- BOUCHARD, René, *Filmographie d'Albert Tessier*, Montréal, Boréal Express, coll. « Documents filmiques du Québec », 1973.
- BOUVIER, Michel, Michel LAROUCHE et Lucie ROY (dir.), *Cinéma : acte et présence*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.
- BRASSARD, André et Michel TREMBLAY, *Il était une fois dans l'Est*, Montréal, Les Éditions L'Aurore, coll. « Les grandes vues », 1974.
- BROSSEAU, Louis, *Le cinéma d'une guerre oubliée*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Études québécoises », 1998.
- BRÛLE, Michel, *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1974.
- BRÛLE, Michel, « L'imaginaire catalyseur. Deux films pernicioseux : Un homme et son péché, Séraphin », *Sociologie et sociétés*, n° 228, 1976, p. 117-143.
- Cap-aux-Diamants*, « À l'affiche. Cent ans de cinéma au Québec », n° 38, été 1994.
- CARRIÈRE, Louise (dir.), *Femmes et cinéma québécois*, Montréal, Boréal Express, 1983.

## 290 Le cinéma québécois – 1. L'imaginaire filmique

- CARRIÈRE, Louise, *La série de films Société nouvelle dans un Québec en changement (1969-1979)*, mémoire présenté à l'Université du Québec à Montréal comme exigence partielle de la maîtrise en sociologie, août 1983.
- CHABOT, Claude, Michel LAROUCHE, Denise PÉRUSSE et Pierre PÉRUSSE (dir.), *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1989.
- CHABOT, Jean, Isabelle HÉBERT, Jean-Daniel LAFOND et André PAQUÈT (dir.), *Un cinéma sous influence. La revue Lumières 1987-1992. Une anthologie*, Montréal, Les livres Isabelle Hébert, 1992.
- Champ Libre* (1971-1973).
- CHAREST, Rémy, *Robert Lepage. Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même/Ex Machina, 1995.
- Ciné-Bulles* (1982-2000).
- Ciné-Orientations* (1954-1956).
- Cinéma Québec* (1971-1978).
- CINÉMA VERDI, *La semaine politique*, 10 au 16 février 1968.
- CINÉMACTION, *Aujourd'hui le cinéma québécois*, Paris, Éditions Cerf/OFQJ.
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, *Annuaire du cinéma québécois*.
- LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA, *Rétrospective Jutra*, mars 1973.
- LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA, *Jean Pierre Lefebvre. Rétrospective*, novembre 1973.
- LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA, *Gilles Carle. Rétrospective*, mars-avril 1976.
- LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA, *Bernard Gosselin. Rétrospective*, avril-mai 1977.
- LA CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE/MUSÉE DU CINÉMA, *Le cinéma : théorie et discours*, Actes du colloque de l'Association québécoise des études cinématographiques, Montréal, Les dossiers de la Cinémathèque, n° 12, 1984.
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, Dossier « Maurice Proulx ».
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, Dossier « Jean-Marie Poitevin ».
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, Dossier « Le Père Chopin ».
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, Dossier « La Forteresse ».
- CINÉMATHEQUE QUÉBÉCOISE, Dossier « Un homme et son péché ».
- COMITÉ D'ACTION CINÉMATOGRAPHIQUE, *Rencontres internationales pour un nouveau cinéma*, 3 cahiers, Montréal, 1975.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Gilles Groulx, Cinéastes du Québec 1*, décembre 1969.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Jean Pierre Lefebvre, Cinéastes du Québec 3*, 1970.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Gilles Carle, Cinéastes du Québec 2*, 1976 (réédition).
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Arthur Lamothe, Cinéastes du Québec 6*, mars 1971.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Jean-Claude Labrecque, Cinéastes du Québec 7*, 1971.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Denys Arcand, Cinéastes du Québec 8*, octobre 1971.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Jacques Godbout, Cinéastes du Québec 9*, mars 1972.

- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Fernand Dansereau*, Cinéastes du Québec 10, 1972.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Michel Brault*, Cinéastes du Québec 11, 1972.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Jacques Leduc*, Cinéastes du Québec 12, 1974.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Cinéma québécois. Petit guide (1)*, Montréal.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Un cinéma pour qui? Copie Zéro* (n° 1 à n° 37).
- COULOMBE, Michel et Marcel JEAN (dir.), *Le dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999 (1991).
- COULOMBE, Michel, *Denys Arcand. La vraie nature du cinéaste. Entretiens*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1993.
- COULOMBE, Michel, *Entretiens avec Gilles Carle. Le chemin secret du cinéma*, Montréal, Éditions Liber, 1995.
- Le courrier du cinéma* (1935-1936).
- DAUDELIN, Robert, *Vingt ans de cinéma au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, coll. « Art, Vie et Sciences au Canada français », 1967.
- Découpages*. Cahiers d'éducation cinématographique (1950-1955).
- DENAULT, Jocelyne, *Dans l'ombre des projecteurs. Les Québécoises et le cinéma*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, coll. « Communication, culture et société », 1996.
- DIRECTION GÉNÉRALE DU CINÉMA ET DE L'AUDIOVISUEL, *Collection Maurice Proulx. Catalogue*, Éditeur officiel du Québec, La Documentation québécoise, 1978.
- DONOHUE Jr., Joseph I. (dir.), *Essays on Quebec Cinema*, East Lansing, Michigan State University Press, 1991.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993.
- ELDER, R. Bruce, *Image and Identity. Reflections on Canadian Film and Culture*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989.
- EVANS, Gary, *In the National Interest. A Chronicle of the National Film Board of Canada From 1949 to 1989*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
- FAUCHER, Carol (dir.), *La production française à l'ONF. 25 ans en perspectives*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque n° 14, 1984.
- FOURNIER-RENAUD, Madeleine et Pierre VÉRONNEAU, *Écrits sur le cinéma (bibliographie québécoise 1911-1981)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque n° 9, 1982.
- GAGNON, Renée, *L'influence des événements politiques sur le contenu et la forme du cinéma québécois de la décennie 1980*, mémoire présenté pour l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.), Université Laval, 1992.
- GROULX, Gilles, *Propos sur la scénarisation (octobre 1975)*, Montréal, Collège Montmorency/Cinémathèque québécoise, janvier 1986.
- HANDLING, Piers et Pierre VÉRONNEAU (dir.), *Self Portrait: Essays on the Canadian and Quebec Cinema*, Ottawa, Canadian Film Institute, 1980.
- HARCOURT, Peter, *Jean Pierre Lefebvre*, Ottawa, Institut canadien du film, Canadian Film Series, 1981.
- HOULE, Michel et Alain JULIEN, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Éditions Fides, 1978.

## 292 Le cinéma québécois – 1. L'imaginaire filmique

*Images* (1955-1956).

INSTITUT SOCIAL POPULAIRE, *Influence de la presse, du cinéma, de la radio et de la télévision*, Semaines sociales du Canada, Montréal, 1957.

JEAN, Marcel, *Le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Boréal, coll. «Boréal Express», 1991.

JONES, D.B., *Movies and Memoranda. An Interpretative History of the National Film Board of Canada*, Ottawa, Canadian Film Institute/Institut canadien du film, 1981.

LACROIX, Jean-Guy, *Septième art et discrimination. Le cas des réalisatrices*, Montréal, VLB Éditeur, 1992.

LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve ou Il était une fois Pierre Perrault, cinéaste, poète et Québécois*, Montréal, L'Hexagone, coll. «Essai», 1988.

LAFRANCE, André et Gilles MARSOLAIS, *Cinéma d'ici*, Ottawa, Leméac, coll. «Les Beaux-Arts», 1973.

LEACH, Jim, *Claude Jutra*, Montréal, Filmmaker et Kingston, McGill-Queen's University Press, 1999.

LEBOUTTE, Patrick (dir.), *Cinéma du Québec. Au fil du direct*, Éditions Yellow Now, 1986.

LEVER, Yves, *Histoire du cinéma au Québec*, Ministère de l'Éducation, Direction générale de l'enseignement collégial, 1983.

LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 1995.

LEVER, Yves, *Les 100 films québécois qu'il faut voir*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1995.

LEVER, Yves et Pierre PAGEAU, *Cinéma canadien et québécois. Notes historiques*, Collège Ahuntsic, 1977.

*Liberté*, «Cinéma si...», vol. 8, nos 2-3, mars-juin 1966.

LOCKERBIE, Ian (dir.), *Image and Identity. Theatre and Cinema in Scotland and Quebec*, The John Grierson Archive, University of Stirling, Occasional Papers n° 2, 1988.

*Lumières* (vol. 1, n° 1 à n° 28).

MAJOR, Ginette, *Le cinéma québécois à la recherche d'un public. Bilan d'une décennie : 1970-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1982.

*La Manivelle* (1985-1987).

MARSOLAIS, Gilles, *Le cinéma canadien*, Montréal, Éditions du Jour, 1968.

MARSOLAIS, Gilles (dossier établi par), *Les ordres*, Montréal, Les Éditions de L'Aurore, coll. «Le cinématographe», 1975.

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, coll. «Cinéma», 1997.

MORRIS, Peter, *Canadian Feature Films, 1913-1940*, Ottawa, Canadian Film Institute, 1970.

MORRIS, Peter, *Embattled Shadows. A History of Canadian Cinema 1895-1939*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 1978.

NOGUEZ, Dominique, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

*Objectif* (1960-1967).

PAGÉ, Benoît, *Critiques cinématographiques et institution du cinéma québécois (1950 – 1962)*, Laboratoire de recherches sociologiques, Département de sociologie, Université Laval, coll. «Rapports de recherche», n° 34, 1993.

- PALLISTER, Janis L., *The Cinema of Quebec. Masters in Their Own House*, London, Associated University Press, 1995.
- PATRY, Yvan (dir.), *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, Montréal, Les Éditions Sainte-Marie, 1968.
- PERRAULT, Pierre, *De la parole aux actes. Essais*, Montréal, L'Hexagone, 1985.
- PERRAULT, Pierre, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Entretiens », 1996.
- PÉRUSSE, Denise, *La mise en espace-temps des femmes dans le cinéma québécois de 1976 à 1986*, thèse de doctorat, Université Laval, avril 1989.
- POIRIER, Christian, « Time representations in Quebec Cinema. The projections of an uncertain political identity », *British Journal of Canadian Studies*, vol. 13, n° 2, 1998, p. 327-336.
- POIRIER, Christian, « Références temporelles et construction de l'identité politique : l'exemple du cinéma québécois », dans Claude Sorbets et Jean-Pierre Augustin (dir.), *Valeurs de sociétés. Préférences politiques et références culturelles au Canada*, Sainte-Foy/Talence, Les Presses de l'Université Laval/Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001, p. 229-258.
- SAUVÉ, Mathieu-Robert, *Léo-Ernest Ouimet. L'homme aux grandes vues*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Les grandes figures », 1996.
- Séquences* (1955-2000).
- SMITH, Donald, *Jacques Godbout : du roman au cinéma. Voyage dans l'imaginaire québécois*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Littérature d'Amérique », 1995.
- Sociologie et Sociétés*, « Pour une sociologie du cinéma », vol. VIII, n° 1, avril 1976.
- TADROS, Jean-Pierre, Marcia COUELLE et Connie TADROS, *Le cinéma au Québec : bilan d'une industrie*, Montréal, Éditions Cinéma/Québec, 1975.
- TREMBLAY-DAVIAULT, Christiane, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec/Amérique, 1981.
- VÉRONNEAU, Pierre (dir.), *Les cinémas canadiens*, Montréal/Paris, La Cinémathèque québécoise/Pierre Lherminier Éditeur, coll. « Cinéma permanent », Série Le cinéma des nations, 1978.
- VÉRONNEAU, Pierre, *Le succès est au film parlant français (Histoire du cinéma au Québec I)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque n° 3, 1979.
- VÉRONNEAU, Pierre, *L'Office National du Film l'enfant martyr*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque n° 5, 1979.
- VÉRONNEAU, Pierre, *Cinéma de l'époque duplessiste (Histoire du cinéma au Québec II)*, Montréal, La Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, Les dossiers de la Cinémathèque n° 7, 1979.
- VÉRONNEAU, Pierre, Michael DORLAND et Seth FELDMAN (dir.), *Dialogue. Cinéma canadien et québécois*, Montréal, Mediatexte Publications/La Cinémathèque québécoise, Études cinématographiques canadiennes, 1987.
- VÉRONNEAU, Pierre, *Montréal. Ville de cinéma*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1992.
- WEINMANN, Heinz, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La Petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Essai », 1990.
- 24 images* (1979-2001).



## 2. AUTRES RÉFÉRENCES

- ABEL, Olivier, *L'éthique interrogative. Herméneutique et problématique de notre condition langagière*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2000.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 1991.
- ARCAND, Denys, *Le déclin de l'empire américain*, Montréal, Éditions du Boréal, 1986.
- ARENDET, Hannah, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Agora, Presses Pocket, 1988.
- AUGUSTIN, Jean-Pierre et Christian POIRIER, « Les territoires symboliques du sport : le hockey comme élément identitaire du Québec », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 9, n° 1, automne 2000, p. 104-127.
- AUSTIN, John L., *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1970.
- BEAUCHEMIN, Jacques, Gilles BOURQUE et Jules DUCHASTEL, *La société libérale duplessiste*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1995.
- BELLEFLEUR, Michel, *L'Église et le loisir au Québec avant la Révolution tranquille*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1986.
- BERTHET, Thierry et Christian POIRIER, « Politiques locales d'intégration et immigrants aisés : une comparaison France-Québec », *Politique et Sociétés*, vol. 19, n° 2-3, 2000, p. 181-213.
- BOUCHARD, Gérard (dir.), *La construction d'une culture. Le Québec et l'Amérique française*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1993.
- BOUCHARD, Gérard, « La réécriture de l'histoire nationale au Québec. Quelle histoire ? Quelle nation ? », dans Robert Comeau et Bernard Dionne (dir.), *À propos de l'histoire nationale*, Sillery, Septentrion, 1998, p. 115-141.
- BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000.
- BOUCHARD, Gérard, « Le Québec comme collectivité neuve. Le refus de l'américanité dans le discours de la survivance », dans Gérard Bouchard et Yvan Lamonde (dir.), *Québécois et Américains. La culture québécoise aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Fides, 1995, p. 15-60.
- BOURQUE, Gilles et Jules DUCHASTEL, *Restons traditionnels et progressifs. Pour une nouvelle analyse du discours politique. Le cas du régime Duplessis au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal, 1988.
- Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 2, été 1994.
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989.
- CAMILLERI, Carmel et al., *Stratégies identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Psychologie d'aujourd'hui », 1990.
- CANTIN, Serge, *Ce pays comme un enfant. Essais sur le Québec (1988-1996)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « La ligne du risque ». 1997.
- Cap-aux-Diamants, Le Québec se souvient-il ? Conserver la mémoire, la tradition, le geste*, n° 50, été 1997.
- CARANI, Marie (dir.), *Des lieux de mémoire. Identité et culture modernes au Québec 1930-1960*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- CARITEY, Christophe, « La formation de la mémoire historique », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 3, hiver 1995.

- CHAUCHAT, Hélène et Annick DURAND-DELVIGNE (dir.), *De l'identité du sujet au lien social. L'étude des processus identitaires*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1999.
- CHEBEL, Malek, *La formation de l'identité politique*, Paris, Éditions Payot et Rivages, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 1998.
- CHEVALLIER, Jacques et al., *L'identité politique*, Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- COLLIER, Mary Jane (dir.), *Constituting Cultural Difference Through Discourse*, Thousand Oaks/Londres/New Delhi, SAGE Publications, 2000.
- CONSTANT, Fred, *Le multiculturalisme*, Paris, Flammarion, coll. « Dominos », 2000.
- DUMONT, Fernand, *Le lieu de l'homme. La culture comme distance et mémoire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. « Constantes », 1971 (1968).
- DUMONT, Fernand, *Les idéologies*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.
- DUMONT, Fernand, *L'anthropologie en l'absence de l'homme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1981.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal, 1993.
- DUMONT, Fernand, *L'avenir de la mémoire*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Les conférences publiques de la CEFAN », 1995.
- DUMONT, Fernand, « Essor et déclin du Canada français », *Recherches sociographiques*, vol. XXXVIII, n° 3, 1997, p. 419-467.
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.) *Idéologies au Canada français 1930-1939*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire et sociologie de la culture ». 1978.
- DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.), *Idéologies au Canada français 1940-1976, Tome 1 La presse – La littérature*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Histoire et Sociologie de la culture », n° 12, 1981.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1992 (1969).
- EHRENBERG, Alain, *Le culte de la performance*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, rééd. Hachette-Pluriel, 1996.
- EHRENBERG, Alain, *L'individu incertain*, Paris, Calmann-Lévy, 1995, rééd. Hachette-Pluriel, 1996.
- EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi. Dépression et société*, Paris, Éditions Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2000 (1998).
- ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Raison d'être des Cahiers », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 1, hiver 1994, p. 7.
- FORTIN, Andrée (dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2000.
- FOURNIER, Marcel, *L'entrée dans la modernité. Science, culture et société*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986.
- GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996 (1960).
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1973.
- GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1991 (1974).

- GAGNON, Alain-G. et Michel SARRA-BOURNET (dir.), *Duplessis. Entre la grande noirceur et la société libérale*, Montréal, Québec-Amérique, 1997.
- GRAND'MAISON, Jacques (dir.), *Vers un nouveau conflit de générations. Profils sociaux et religieux des 20-35 ans*, Montréal, Éditions Fides, Cahiers d'étude pastorale III, 1992.
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1952 (1925).
- HALBWACHS, Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- HALL, Stuart, David HELD et Tony MCGREW (dir.), *Modernity and its Futures*, Cambridge, Polity Press, 1992.
- HALL, Stuart et Paul DU GAY (dir.), *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE Publications, 1996.
- HALL, Stuart (dir.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, SAGE Publications, The Open University Press, 1997.
- HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Passages », 2000.
- HUTTON, Patrick H., *History as an Art of Memory*, Hanover/London, University Press of New England, 1993.
- JACQUES, Daniel, « Histoire du désenchantement de la société québécoise », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 3, hiver 1995.
- JEWSIEWICKI, Bogumil et Jocelyn LÉTOURNEAU (dir.), *L'histoire en partage. Usages et mises en discours du passé*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- LACROIX, Benoît et Stéphane STAPINSKY, « Un Québec malade de sa mémoire », *Les Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, n° 2, été 1994.
- LAMONDE, Yvan, *Territoires de la culture québécoise*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- LANTHIER, Pierre et Guildo ROUSSEAU (dir.), *La culture inventée. Les stratégies culturelles aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Institut québécois de recherche sur la culture, 1992.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, « La production historique courante portant sur le Québec et ses rapports avec la construction des figures identitaires d'une communauté communicationnelle », *Recherches sociographiques*, vol. XXXVI, n° 1, 1995, p. 9-45.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions du Boréal, 2000.
- LEVASSEUR, Roger, *Loisir et culture au Québec*, Montréal, Boréal Express, 1982.
- MACLURE, Jocelyn, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, coll. « Débats », 2000.
- MATHIEU, Jacques et Jacques LACOURCIÈRE, *Les mémoires québécoises*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1991.
- MATHIEU, Jacques (dir.), *La mémoire dans la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1995.
- MATHIEU, Jacques (dir.), *Expressions de mémoire. Travaux de séminaire*, CEFAN, Université Laval, 1995.
- MARTIN, Denis-Constant, « Introduction. Le choix de l'identité », *Revue française de science politique*, « Des identités en politique 1 », vol. 42, n° 4, août 1992, p. 582-593.

- MARTIN, Denis-Constant (dir.), *Cartes d'identité. Comment dit-on « nous » en politique ?* Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1994.
- MELANÇON, Joseph (dir.), *Les métaphores de la culture*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 1992.
- MERCURE, Daniel, *Les temporalités sociales*, Paris, Éditions L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1995.
- MONGIN, Olivier, *Paul Ricœur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1998.
- MONGIN, Olivier, « Une mémoire sans histoire ? Vers une autre relation à l'histoire », *Esprit*, n° 190, mars-avril 1993, p. 102-113.
- POIRIER, Christian, « Mémoire collective, identité et politique. La société québécoise et sa relation problématique avec le passé », dans Ines Molinaro et Christopher Rolfe (dir.), *Focus on Quebec II. Further Essays on Quebecois Society & Culture*, Edinburgh, Le GRECF, 2000, p. 73-87.
- POIRIER, Christian. « Références temporelles et construction de l'identité politique : l'exemple du cinéma québécois », dans Claude Serbets et Jean-Pierre Augustin (dir.), *Valeurs de sociétés. Préférences politiques et références culturelles au Canada*, Sainte-Foy/Talence, Les Presses de l'Université Laval/Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2001, p. 229-258.
- Polittix*, Revue des sciences sociales du politique, *Se référer au passé*, n° 39, 1997.
- PRONOVOST, Gilles, « The Sociology of Time », *La sociologie contemporaine*, vol. 37, n° 3, hiver 1989, p. 1-125.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1975.
- RICŒUR, Paul, « Introduction », dans UNESCO, *Le temps et les philosophies*, Paris, Payot, 1978, p. 11-29.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. T.1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1983.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. T.2 La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1985.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. T.3. Le temps raconté*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1985.
- RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris Éditions du Seuil, 1986.
- RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- RICŒUR, Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1997.
- RICŒUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2000.
- RICŒUR, Paul, « Le parcours de la reconnaissance », conférence prononcée à l'Université Michel-de-Montaigne Bordeaux III, 6 février 2001.
- RINAUDO, Christian, *L'ethnicité dans la cité. Jeux et enjeux de la catégorisation ethnique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 1999.
- RIOUX, Marcel, *La question du Québec*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Typo », 1987.
- ROCHER, Guy, *Le Québec en mutation*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1973.

- SEMPRINI, Andrea, *Le multiculturalisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997.
- Sociologie et Sociétés, La mémoire sociale*, vol. XXIX, n° 2, automne 1997.
- SUE, Roger, « Temps sociaux et éducation », *Information sur les sciences sociales*, vol. 33, n° 4, 1994, p. 709-729.
- TAP, Pierre (dir.), *Identités collectives et changements sociaux*, Toulouse, Privat, coll. « Sciences de l'homme », 1980.
- TAYLOR, Charles, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989 (traduction française : *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 1998).
- TAYLOR, Charles, *La liberté des modernes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Philosophie morale », 1997.
- TODOROV, Tzvetan, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1995.
- TROM, Danny, « Voir le paysage, enquêter sur le temps. Narration du temps historique, engagement dans l'action et rapport visuel au monde », *Politix*, n° 39, 1997, p. 86-108.
- VENNE, Michel (dir.), *Penser la nation québécoise*, Montréal, Éditions Québec-Amérique, coll. « Débats », 2000.
- WHITEBROOK, Maureen, *Identity, Narrative and Politics*, Londres/New York, Routledge, 2000.



# Annexe

## Films soumis à l'analyse (1934-2000) (classés par année de production)

Titre	Réalisateur	Année
<i>En pays neufs</i>	Maurice Proulx	1934-1937
<i>Un homme et son péché</i>	Paul Gury	1948
<i>La petite Aurore l'enfant martyr</i>	Jean-Yves Bigras	1951
<i>Tit-Coq</i>	René Delacroix et Gratien Gélinas	1952
<i>Les brûlés</i>	Bernard Devlin	1959
<i>Pour la suite du monde</i>	Pierre Perrault et Michel Brault	1963
<i>À tout prendre</i>	Claude Jutra	1963
<i>Le chat dans le sac</i>	Gilles Groulx	1964
<i>Jeunesse année 0</i>	Louis Portugais	1964
<i>La vie heureuse de Léopold Z</i>	Gilles Carle	1965
<i>Le révolutionnaire</i>	Jean Pierre Lefebvre	1965
<i>La corde au cou</i>	Pierre Patry	1965

## 300 Le cinéma québécois – 1. L'imaginaire filmique

Titre	Réalisateur	Année
<i>Le règne du jour</i>	<i>Pierre Perrault</i>	1966
<i>Mon amie Pierrette</i>	<i>Jean Pierre Lefebvre</i>	1967
<i>Le grand Rock</i>	<i>Raymond Garceau</i>	1967
<i>Entre la mer et l'eau douce</i>	<i>Michel Brault</i>	1967
<i>Valérie</i>	<i>Denis Héroux</i>	1968
<i>Le viol d'une jeune fille douce</i>	<i>Gilles Carle</i>	1968
<i>Jusqu'au cœur</i>	<i>Jean Pierre Lefebvre</i>	1968
<i>Entre tu et vous</i>	<i>Gilles Groulx</i>	1969
<i>Où êtes-vous donc ?</i>	<i>Gilles Groulx</i>	1969
<i>WOW</i>	<i>Claude Jutra</i>	1969
<i>St-Denis dans le temps</i>	<i>Marcel Carrière</i>	1969
<i>Deux femmes en or</i>	<i>Claude Fournier</i>	1970
<i>Les mâles</i>	<i>Gilles Carle</i>	1970
<i>Le mépris n'aura qu'un temps</i>	<i>Arthur Lamothe</i>	1970
<i>Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!</i>	<i>Pierre Perrault</i>	1970
<i>On est loin du soleil</i>	<i>Jacques Leduc</i>	1970
<i>RED</i>	<i>Gilles Carle</i>	1970
<i>Mon oncle Antoine</i>	<i>Claude Jutra</i>	1971
<i>On est au coton</i>	<i>Denys Arcand</i>	1971
<i>La maudite galette</i>	<i>Denys Arcand</i>	1971
<i>Tiens-toi bien après les oreilles à papa...</i>	<i>Jean Bissonnette</i>	1971
<i>24 heures ou plus</i>	<i>Gilles Groulx</i>	1972
<i>Québec: Duplessis et après...</i>	<i>Denys Arcand</i>	1972
<i>Réjeanne Padovani</i>	<i>Denys Arcand</i>	1972
<i>Les colombes</i>	<i>Jean-Claude Lord</i>	1972
<i>Quelques arpents de neige</i>	<i>Denis Héroux</i>	1972
<i>Chez nous c'est chez nous</i>	<i>Marcel Carrière</i>	1972
<i>La vraie nature de Bernadette</i>	<i>Gilles Carle</i>	1972
<i>Tranquillement, pas vite</i>	<i>Guy L. Côté</i>	1972
<i>Le temps d'une chasse</i>	<i>Francis Mankiewicz</i>	1972
<i>O.K. Laliberté</i>	<i>Marcel Carrière</i>	1973
<i>Richesse des autres</i>	<i>Maurice Bulbulian et Michel Gauthier</i>	1973
<i>La mort d'un bûcheron</i>	<i>Gilles Carle</i>	1973
<i>Taureau</i>	<i>Clément Perron</i>	1973
<i>Kamouraska</i>	<i>Claude Jutra</i>	1973
<i>Il était une fois dans l'est</i>	<i>André Brassard</i>	1973

Titre	Réalisateur	Année
<i>Les dernières fiançailles</i>	Jean Pierre Lefebvre	1973
<i>Bar salon</i>	André Forcier	1974
<i>Les aventures d'une jeune veuve</i>	Roger Fournier	1974
<i>On a raison de se révolter</i>	Collectif	1974
<i>Les ordres</i>	Michel Brault	1974
<i>Bingo</i>	Jean-Claude Lord	1974
<i>Bulldozer</i>	Pierre Harel	1974
<i>Gina</i>	Denys Arcand	1975
<i>Mustang</i>	Marcel Lefebvre	1975
<i>Ti-cul Tougas</i> (ou le bout de la vie)	Jean-Guy Noël	1976
<i>Le soleil se lève en retard</i>	André Brassard	1976
<i>Ti-Mine, Bernie pis la gang</i>	Marcel Carrière	1976
<i>L'eau chaude l'eau frette</i>	André Forcier	1976
<i>J.A. Martin, photographe</i>	Jean Beaudin	1976
<i>Panique</i>	Jean-Claude Lord	1977
<i>La cuisine rouge</i>	Paule Baillargeon et Frédérique Collin	1979
<i>Mourir à tue-tête</i>	Anne Claire Poirier	1979
<i>L'hiver bleu</i>	André Blanchard	1979
<i>Mémoire d'Octobre</i>	Jean-Pierre Boyer	1979
<i>Cordélia</i>	Jean Beaudin	1979
<i>Vie d'ange</i>	Pierre Harel	1979
<i>Ça peut pas être l'hiver,</i> <i>on n'a même pas eu d'été</i>	Louise Carré	1980
<i>Les bons débarras</i>	Francis Mankiewicz	1980
<i>Le confort et l'indifférence</i>	Denys Arcand	1981
<i>Les Plouffe</i>	Gilles Carle	1981
<i>Au clair de la lune</i>	André Forcier	1982
<i>Au pays de ZOM</i>	Gilles Groulx	1982
<i>La bête lumineuse</i>	Pierre Perrault	1982
<i>La quarantaine</i>	Anne Claire Poirier	1982
<i>Les beaux souvenirs</i>	Francis Mankiewicz	1982
<i>Larose, Pierrot et la Luce</i>	Claude Gagnon	1982
<i>La mémoire battante</i>	Arthur Lamothe	1983
<i>Sonatine</i>	Micheline Lanctôt	1983
<i>Lucien Brouillard</i>	Bruno Carrière	1983
<i>Bonheur d'occasion</i>	Claude Fournier	1983



Titre	Réalisateur	Année
<i>Jacques et Novembre</i>	Jean Beaudry et François Bouvier	1984
<i>La guerre des tuques</i>	André Melançon	1984
<i>Le dernier glacier</i>	Jacques Leduc et Roger Frappier	1984
<i>La femme de l'hôtel</i>	Léa Pool	1984
<i>Les années de rêve</i>	Jean-Claude Labrecque	1984
<i>Mario</i>	Jean Beaudin	1984
<i>Le jour "S..."</i>	Jean Pierre Lefebvre	1984
<i>Le matou</i>	Jean Beaudin	1984
<i>Elvis Gratton</i>	Pierre Falardeau et Julien Poulin	1985
<i>Passiflora</i>	Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz Teufel	1985
<i>Visage Pâle</i>	Claude Gagnon	1985
<i>Caffè Italia, Montréal</i>	Paul Tana	1985
<i>Le déclin de l'empire américain</i>	Denys Arcand	1986
<i>Pouvoir intime</i>	Yves Simoneau	1986
<i>Qui a tiré sur nos histoires d'amour ?</i>	Louise Carré	1986
<i>Équinoxe</i>	Arthur Lamothe	1986
<i>Bach et Bottine</i>	André Melançon	1986
<i>L'homme renversé</i>	Yves Dion	1986
<i>Un zoo la nuit</i>	Jean-Claude Lauzon	1987
<i>Voyage en Amérique avec un cheval emprunté</i>	Jean Chabot	1987
<i>Charade chinoise</i>	Jacques Leduc	1987
<i>La ligne de chaleur</i>	Hubert-Yves Rose	1987
<i>Gaspard et fil\$</i>	François Labonté	1988
<i>Les portes tournantes</i>	Francis Mankiewicz	1988
<i>Chronique d'un temps flou</i>	Sylvie Groulx	1988
<i>Trois pommes à côté du sommeil</i>	Jacques Leduc	1988
<i>À corps perdu</i>	Léa Pool	1988
<i>Les matins infidèles</i>	Jean Beaudry et François Bouvier	1989
<i>Portion d'éternité</i>	Robert Favreau	1989
<i>Jésus de Montréal</i>	Denys Arcand	1989
<i>Dans le ventre du dragon</i>	Yves Simoneau	1989
<i>Cruising Bar</i>	Robert Ménard	1989

Titre	Réalisateur	Année
<i>Il y a longtemps que je t'aime</i>	Anne Claire Poirier et Dominique Sicotte	1989
<i>La liberté d'une statue</i>	Olivier Asselin	1990
<i>Pas de répit pour Mélanie</i>	Jean Beaudry	1990
<i>Une histoire inventée</i>	André Forcier	1990
<i>Ding et Dong, le film</i>	Alain Chartrand	1990
<i>Rafales</i>	André Melançon	1990
<i>Au chic resto pop</i>	Tahani Rached	1990
<i>Love-Moi</i>	Marcel Simard	1990
<i>Le mouton noir</i>	Jacques Godbout	1991
<i>Un autre homme</i>	Charles Binamé	1991
<i>L'assassin jouait du trombone</i>	Roger Cantin	1991
<i>Xénofolies</i>	Michel Moreau	1991
<i>Léolo</i>	Jean-Claude Lauzon	1992
<i>La Sarrasine</i>	Paul Tana	1992
<i>La vie fantôme</i>	Jacques Leduc	1992
<i>Requiem pour un beau sans-cœur</i>	Robert Morin	1992
<i>Deux actrices</i>	Micheline Lanctôt	1993
<i>La Florida</i>	George Mihalka	1993
<i>Le temps des bouffons</i>	Pierre Falardeau	1985-1993
<i>Cap Tourmente</i>	Michel Langlois	1993
<i>Octobre</i>	Pierre Falardeau	1994
<i>Louis 19, le roi des ondes</i>	Michel Poulette	1994
<i>Rang 5</i>	Richard Lavoie	1994
<i>Windigo</i>	Robert Morin	1994
<i>Le vent du Wyoming</i>	André Forcier	1994
<i>La liberté en colère</i>	Jean-Daniel Lafond	1994
<i>L'enfant d'eau</i>	Robert Ménard	1994
<i>J'aime, j'aime pas</i>	Sylvie Groulx	1995
<i>Zigrail</i>	André Turpin	1995
<i>Le confessionnal</i>	Robert Lepage	1995
<i>Eldorado</i>	Charles Binamé	1995
<i>Yes sir! oui madame...</i>	Robert Morin	1995
<i>Sans raison apparente</i>	Jean Chabot	1995
<i>Matusalem</i>	Roger Cantin	1995
<i>Liste noire</i>	Jean-Marc Vallée	1995
<i>Le sphinx</i>	Louis Saïa	1995

Titre	Réalisateur	Année
<i>Le cri de la nuit</i>	Jean Beaudry	1996
<i>Cosmos</i>	Collectif	1996
<i>Sous-sol</i>	Pierre Gang	1996
<i>Référendum, prise 2</i>	Stéphane Drolet	1996
<i>Le siège de l'âme</i>	Olivier Asselin	1996
<i>Pudding chômeur</i>	Gilles Carle	1996
<i>Le polygraphe</i>	Robert Lepage	1996
<i>Le sort de l'Amérique</i>	Jacques Godbout	1996
<i>L'homme idéal</i>	George Mihalka	1996
<i>Le temps qu'il fait</i>	Sylvain L'Espérance	1997
<i>Rosaire et la Petite-Nation</i>	Benoît Pilon	1997
<i>Le grand silence</i>	Gilles Blais	1997
<i>Les boys</i>	Louis Saïa	1997
<i>Les boys II</i>	Louis Saïa	1998
<i>Un 32 août sur terre</i>	Denis Villeneuve	1998
<i>Aujourd'hui ou jamais</i>	Jean Pierre Lefebvre	1998
<i>Quiconque meurt, meurt à douleur</i>	Robert Morin	1998
<i>2 secondes</i>	Manon Briand	1998
<i>Le cœur au poing</i>	Charles Binamé	1998
<i>La déroute</i>	Paul Tana	1998
<i>La position de l'escargot</i>	Michka Saäl	1998
<i>L'âge de braise</i>	Jacques Leduc	1998
<i>Nô</i>	Robert Lepage	1998
<i>C't'à ton tour, Laura Cadieux</i>	Denise Filiatrault	1998
<i>Les enfants de Refus global</i>	Manon Barbeau	1998
<i>Le temps et lieu</i>	Bernard Émond	1999
<i>Le reel du mégaphone</i>	Serge Giguère	1999
<i>Elvis Gratton II. Miracle à Memphis</i>	Pierre Falardeau	1999
<i>L'armée de l'ombre</i>	Manon Barbeau	1999
<i>Quand je serai parti... vous vivrez encore</i>	Michel Brault	1999
<i>L'erreur boréale</i>	Richard Desjardins et Robert Monderie	1999
<i>Souvenirs intimes</i>	Jean Beaudin	1999
<i>Matroni et moi</i>	Jean-Philippe Duval	1999
<i>Post Mortem</i>	Louis Bélanger	1999
<i>La vie après l'amour</i>	Gabriel Pelletier	2000



# Index

- 1461, 97  
*15 février 1839*, 214, 229  
*2 secondes*, 249  
*20 ans après...*, 188  
*24 heures ou plus*, 95, 97  
*24 images*, 11, 156, 162, 179, 181,  
182, 193, 203, 207, 215, 220,  
222, 223, 226, 227, 228, 229,  
234, 235, 236, 241, 251, 253,  
255, 265
- A**
- À corps perdu*, 206  
*À la croisée des chemins*, 49  
*À tout prendre*, 69, 71, 72, 75,  
240, 278  
Abbé Côté, 48  
Abbé Cyr, 47  
Abbé Imbeau, 48  
Abbé Maurice Proulx, 10, 15, 48,  
49, 52, 59, 60, 61, 64, 127, 146  
Abbé Rivard, 48  
Abbé Vachet, 43  
Abel, Olivier, 34, 35, 286  
Action catholique, 51  
Aellen, Werner, 102  
*Alias Will James*, 260, 264  
*Alisée*, 242  
Allaire, Francine, 157  
Allard, Jean, 84  
Allen, Woody, 255  
Allende, Salvador, 92, 93  
Althusser, Louis, 101  
Antonioni, Michelangelo, 281  
Aquin, Hubert, 83, 176  
Arcand, Denys, 15, 52, 77, 94, 95,  
96, 97, 98, 115, 116, 118, 138,  
139, 142, 143, 152, 154, 155,  
156, 160, 161, 162, 192, 219,  
261, 274, 275  
Arendt, Hannah, 153  
Asselin, Olivier, 16, 228, 242, 257  
Assemblée nationale du Québec,  
228  
Association générale de étudiants  
de l'Université de Montréal, 79  
*Au bout de mon âge*, 182  
*Au chic resto pop*, 268  
*Au clair de la lune*, 174, 175  
*Au pays de ZOM*, 162  
Audy, Michel, 194  
Augustin, Jean-Pierre, 39, 178  
*Aujourd'hui ou jamais*, 146, 235,  
236  
Austin, John. L., 72  
*Avant le jour*, 221  
*Avant le jour*, 251  
*Avoir 16 ans*, 159

**B**

- Bach et Bottine*, 185, 186, 235
- Baillargeon, Paule, 156, 194, 211
- Bakhtine, Mikhail, 33
- Balzac, Honoré de, 227
- Bar salon*, 169
- Barbeau, Manon, 198, 208, 209, 210, 254, 276
- Baudelaire, Charles, 230
- Beaudin, Jean, 107, 108, 144, 165, 174, 177, 186, 193, 204, 222, 255, 258
- Beaudry, Jean, 16, 142, 184, 193, 223, 228, 241, 257, 261, 262, 263, 277, 279
- Beaulieu, Janick, 66, 134
- Being at Home With Claude*, 204
- Bélanger, Fernand, 151, 159
- Bélanger, Louis, 258
- Bellefleur, Michel, 52
- Benoît, Jacques W., 263
- Benveniste, Emile, 90
- Bergeron, Guy, 102
- Berthet, Thierry, 187
- Beugnot, Bernard, 176
- Bigras, Jean-Yves, 15, 54
- Binamé, Charles, 204, 212, 276
- Bingo*, 112, 138
- Bissonnette, Jean, 110
- Bissonnette, Sophie, 252, 253, 264
- Black Panther Party, 99
- Blais, Gilles, 194, 254
- Blanchard, André, 157, 158
- Blanchard, André, 242
- Boissay, René, 102
- Boissonnault, Robert, 100, 135
- Bonheur d'occasion*, 59, 164, 165, 177
- Bonneville, Léo, 96, 98, 108, 113, 116, 117, 120, 124, 127, 133, 136, 138, 147, 148, 149, 150, 158, 159, 167, 170, 171, 177, 179, 181, 189, 192, 193
- Bouchard, Gérard, 19, 214
- Bouchard, René, 48, 59
- Bourassa, Robert, 94, 95, 97, 99, 119
- Boutet, Richard, 181, 207, 208, 255
- Bouvier, François, 142, 184, 257
- Boyer, Jean-Pierre, 160
- Brassard, André, 120, 122, 123, 171
- Braudel, Fernand, 154
- Braut, Michel, 15, 50, 51, 67, 77, 78, 112, 130, 214, 215
- Breaking the Waves*, 249
- Brecht, Bertolt, 230
- Briand, Manon, 16, 249, 257
- Brûlé, Michel, 55, 59, 131
- Bulbulian, Maurice, 92, 183, 263
- Bulldozer*, 142, 156
- Bureau d'aménagement de l'Est du Québec, 127
- Buruiana, Michel, 228
- C**
- Ça ne peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été*, 183
- Cadieux, Fernand, 47
- Caffè Italia, Montréal*, 187
- Cahiers d'histoire du Québec au XX<sup>e</sup> siècle*, 282
- Camerlain, Jacques, 109, 114, 118, 131, 137
- Camilleri, Carmel, 25, 26, 28
- Canadian Film Weekly*, 45
- Cantin, Roger, 237, 238
- Cap d'espoir* 95, 107
- Cap Tourmente*, 249
- Cap-Aux-Diamants*, 282
- Cardinal Léger, 49
- Cardinal Roy, 49
- Cardinal Villeneuve, 43, 49
- Cardinal, Jos, 40
- Carle, Gilles, 12, 15, 64, 81, 82, 83, 86, 88, 108, 109, 114, 123, 124, 125, 132, 137, 169, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 189, 193, 221, 222, 227, 234, 236, 237, 238, 253, 264, 277, 278, 279, 283
- Caron, André, 243
- Carré, Louise, 175, 183
- Carrière, Bruno, 163
- Carrière, Louise, 253, 263
- Carrière, Marcel, 15, 49, 106, 117, 119, 125, 127, 141, 144, 171
- Cassavetes, John, 234
- Castiel, Elie, 213
- Ce qu'il en reste*, 264
- Centre catholique du cinéma de Montréal, 49, 50, 51
- Cercle Universitaire de Montréal, 48
- Ceux qui ont le pas léger meurent sans laisser de traces*, 268
- Chabot, Jean, 16, 128, 194, 199, 200, 207, 264
- Champ Libre. Cahiers québécois de cinéma*, 11, 101, 102
- Chaplin, Charlie, 279
- Charest, Rémy, 248

- Charlebois, Robert, 104  
 Charles VI, 179  
 Chartrand, Alain, 258  
 Chartrand, Michel, 97, 213  
 Chauchat, Hélène, 25  
 Chebel, Malek, 28  
*Chère Amérique*, 264  
 Chevallier, Jacques, 28  
*Chez nous c'est chez nous*, 125, 127  
 Chiasson, Herménégilde, 264  
 Chrétien, Jean, 161, 217  
*Chronique d'un temps flou*, 207  
*Chronique de la vie quotidienne*, 141  
*Ciné-Bulles*, 11, 200, 209, 210, 215, 222, 228, 248, 249, 251, 253, 256, 263  
*Cinéma Québec*, 11, 48, 49, 59, 83, 90, 91, 95, 100, 101, 103, 105, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 123, 125, 128, 129, 131, 135, 136, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 176, 177, 183  
 Cinémathèque québécoise, 11  
*Ciné-Orientations*, 11, 50  
 Cloutier, Mario, 205, 263  
*Cœur de maman*, 47, 54  
 Colborne, James, 214  
 Collier, Mary Jane, 24  
 Collin, Frédérique, 156  
 Comeau, Robert, 213  
 Comité d'action politique des Iron Workers, 91  
 Comité d'information politique, 102  
 Comité d'information sur les prisonniers politiques, 160  
 Comité d'action cinématographique, 102  
*Comme en Californie*, 194  
*Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*, 263  
 Commission étudiante du cinéma, 50  
 Confédération des syndicats nationaux, 89  
 Conseil central des syndicats nationaux, 89  
 Constant, Fred, 19, 20  
*Copie Zéro*, 11  
*Cordélia*, 164, 165  
*Cosmos*, 208  
 Côté, Guy L., 125, 126, 127  
 Coulombe, Michel, 215, 222, 228, 248, 249  
 Course destination monde, 257  
 Cross, James, 88  
*Cruising Bar*, 211  
*C't'à ton tour, Laura Cadieux*, 259  
 Curzi, Pierre, 187
- D**  
 D'Apollonia, François, 181  
 Daigle, Marc, 102  
 Daigle, Marc, 136  
*Dancer in the Dark*, 249  
*Dans le ventre du dragon*, 258  
 Dansereau, Fernand, 84, 87, 102, 103, 136, 185, 192, 193  
 Dansereau, Mireille, 16, 111, 159, 188  
 Daudelin, Robert, 58  
 Daudelin, Robert, 85  
 Davis, Maurice M., 41  
 De Beauvoir, Simone, 82  
*Debouts sur leurs terres*, 183  
*Découpages. Cahiers d'éducation cinématographique*, 11, 50, 51  
 Delacroix, René, 57  
 De Lorimier, Chevalier, 215  
 Demers, Pierre, 49, 59, 147  
 Demers, Roch, 47  
*Des lumières dans la Grande Noirceur*, 252  
 DeSève, Joseph-Alexandre, 40, 41, 43, 44, 46  
 Desjardins, Richard, 228, 229  
*Deux actrices*, 201  
*Deux femmes en or*, 110  
 Devlin, Bernard, 64  
*Ding et Dong, le film*, 258  
 Dion, Yves, 151, 188, 194  
*Docteur Louise*, 44  
 DOGME 95, 249  
 Donohue, Joseph I., 60  
*Doux aveux*, 185  
 Drolet, Stéphane, 254, 261  
 Du Gay, Paul, 25  
 Dubé, Marcel, 77  
 Dubois, René-Daniel, 255  
 Ducharme, Réjean, 173  
 Dufaux, Georges, 144, 159, 182  
 Dufresne, Jean, 41  
 Duhamel, Roger, 44  
 Dumont, Fernand, 6, 29, 30, 33, 58, 131  
 Duplessis, Maurice, 44, 49, 60, 94, 95, 96, 126  
 Durand, Gilbert, 285  
 Durand-Delvigne, Annick, 25  
 Durham, Lord, 94  
 Duval, Jean, 162  
 Duval, Jean-Philippe, 259  
 Dylan, Bob, 167
- E**  
 Ehrenberg, Alain, 198, 205, 206, 207, 210, 275, 277, 278, 281  
*Eldorado*, 204, 205, 281  
*Elvis Gratton II. Miracle à Memphis*, 189, 216

*Elvis Gratton*, 142, 189, 216, 280

Émond, Bernard, 251, 268

*En pays neufs*, 10, 49, 52, 61, 64, 65, 146

*En pays pittoresques*, 49

*Enfants du Québec... et alvéoles familiales*, 159

*Entre la mer et l'eau douce*, 77, 185

*Entre tu et vous*, 103

Equinoxe, 183

Éthier-Blais, Jean, 282

## F

Falardeau, Pierre, 2, 142, 189, 190, 214, 215, 216, 217, 218, 223, 229, 254, 255

Falardeau, Philippe, 216, 255

*Famille et variations*, 159

Fassbinder, Rainer Maria, 234

Faucher, Carol, 102

*Faut aller parmi le monde pour le savoir*, 102

Favreau, Robert, 143, 257

Fédération des Sociétés Saint-Jean Baptiste, 102

Fédération des travailleurs et travailleuses du Québec, 89

Fédération libérale du Québec, 78

Fellini, Federico, 226

Festival des Films du Monde, 60

Feydeau, Georges, 247

Fiction 16/26, 268

Filiatrault, Denise, 259

*Films à l'écran*, 66

Forcier, André, 16, 86, 169, 172, 173, 174, 175, 189, 193, 198,

201, 202, 208, 221, 222, 227, 234, 265, 278, 279, 281

Ford, John, 114

Forest, Léonard, 50

Fortin, Claude, 207

Fournier, Claude, 110, 177, 255

Fournier, Claude, 165

Fournier, Roger, 110

*Franc jeu*, 182

France-Film, 40, 41

Franque, Léon, 42, 45, 46

Frappier, Roger, 16, 102, 136, 150, 208

Frère Adrien, 48

Frère André, 113, 114, 253

Frères Jackson, 151

Freud, Sigmund, 153

Front commun des syndicats québécois, 97

Front de libération du Québec, 88, 89, 97, 160, 167, 213, 223

## G

Gadamer, Hans-Georg, 33, 35

Gagnon, Charles, 213

Gagnon, Claude, 16, 183, 184, 277

Gajan, Philippe, 227, 228, 241, 265

Gang, Pierre, 208

Garand, Gilles, 252

Garant, Édouard, 41

Garceau, Raymond, 80

Garneau, Michelle, 236

Gary, Romain, 201

*Gaspard et fil \$*, 237

Gates, Bill, 209

Gathercole, Sandra, 102

Gauthier, Michel, 92

Gay, Richard, 136, 183

Gélinas, Gratien, 15, 46, 57

Gélinas, Pascal, 181

Gélinas, Yves, 176

Général de Gaulle, 167, 247

Germain, Jean-Claude, 193

Germain, René, 44

Giguère, Serge, 252

*Gina*, 143

Gingras, Madeleine, 50

Girard, François, 219, 257

Giroux, Roland, 44

Gladu, André, 182

Godard, Jean-Luc, 85, 281

Godbout, Claude, 102

Godbout, Jacques, 136, 194, 255, 256, 260, 264

Godin, Gérald, 77

Goffman, Erving, 26

Gosselin, Bernard, 67, 146, 151, 182

Grand'Maison, Jacques, 273

Grignon, Claude-Henri, 45

Groulx, Gilles, 1, 15, 64, 70, 73, 74, 75, 81, 82, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 110, 138, 162, 215, 220, 276

Groulx, Sylvie, 16, 157, 207

Grugeau, Gérard, 203, 251

Guattari, Félix, 189

Guilbault, Jean-Paul, 44

Gural, Anna, 179, 181

Gury, Paul, 55

Guy, Suzanne, 189

## H

Habermas, Jürgen, 246

Hall, Stuart, 25

Harel, Pierre, 142, 172

Held, David, 25

Héroux, Denis, 109, 111, 119, 120, 215

Hitchcock, Alfred, 185, 243, 244  
 Hollywood, 42, 44, 45, 51, 102, 263, 270, 284  
 Homier, J.-Arthur, 49  
 Honneth, Axel, 25  
 Horguelin, Thierry, 221, 222  
*Hotel Chronicles*, 264  
 Houde, Camillien, 43  
 Hume, David, 31

## I

*I Confess*, 186  
*Il était une fois dans l'est*, 120  
*Il ne faut pas mourir pour ça*, 146  
*Il y a longtemps que je t'aime*, 210  
*Images*, 11, 47  
 Institut national de l'audiovisuel, 264

## J

*J.A. Martin, photographe*, 177, 255  
*J'aime, j'aime pas*, 207  
*J'ai mon voyage!*, 111  
*Jacques et Novembre*, 142, 184, 194  
 Jacques, Marie-Claude, 234  
 Jasmin, Claude, 174  
*Jean Carignan violoneux*, 182  
 Jean, Marcel, 60, 207  
*Jésus de Montréal*, 261  
*Jeunesse année 0*, 78  
 Jeunesse étudiante catholique, 50  
*Jeux de la XXI<sup>e</sup> Olympiade*, 144  
*Jules le magnifique*, 189  
 Juneau, Pierre, 50  
 Jung, Carl Gustav, 153  
*Jusqu'au cœur*, 104

Jutra, Claude, 15, 64, 69, 70, 77, 81, 88, 105, 106, 118, 129, 131, 132, 135, 156, 240, 272, 278

## K

*Kamouraska*, 118  
*Karina*, 285  
 Karr, Jack, 45  
 Kastarsztein, Joseph, 28  
 Koselleck, Reinhart, 31  
 Kostman, Marie, 102

## L

*La bête lumineuse*, 149  
*L'Acadie, l'Acadie?!?*, 130  
*La corde au cou*, 80  
*La cuisine rouge*, 156  
*La demoiselle sauvage*, 206  
*La déroute*, 202, 203  
*La femme de l'hôtel*, 150  
*La fête des rois*, 268  
*La fiction nucléaire*, 194  
*La Florida*, 261  
*La Forteresse*, 44, 54  
*La guerre des tuques*, 186  
*La guerre oubliée*, 255  
*La leçon des mongoliens*, 189  
*La liberté d'une statue*, 242  
*La liberté en colère*, 213  
*La ligne de chaleur*, 234  
*La maudite galette*, 115, 152, 275  
*La mémoire battante*, 183  
*La mort d'un bûcheron*, 108, 176  
*L'amour blessé (Confidences de la nuit)*, 157  
*La petite Aurore l'enfant martyre*, 46, 54  
*La position de l'escargot*, 221, 239, 280  
*La postière*, 253  
*La poursuite du bonheur*, 264  
*La Presse*, 42, 45, 46, 58, 97  
*La quarantaine*, 168  
*L'arbre qui dort rêve à ses racines*, 241  
*La sablière*, 174  
*La tête de Normandie St-Onge*, 189  
*La turlute des années dures*, 181  
*La veillée des veillées*, 182  
*La vie après l'amour*, 10, 266  
*La vie fantôme*, 242  
*La vie heureuse de Léopold Z.*, 81, 82  
*La vie quotidienne*, 97  
*La vie rêvée*, 111  
*La vraie nature de Bernadette*, 123  
 Labonté, François, 237  
 Labrecque, Jean-Claude, 15, 128, 144, 163, 165, 166, 167, 253  
*L'absence*, 185  
*L'Action Nationale*, 48  
 Lafleur, Guy, 157  
 Lafond, Jean-Daniel, 213, 216, 264  
 Lambert, Lucie, 251  
 L'Américanité, 264  
 Lamonde, Yvan, 138  
 Lamothe, Arthur, 47, 88, 89, 102, 136, 162, 183  
 Lamothe, Willie, 113, 176  
*L'amour... à quel prix?*, 264  
 Lanctôt, Micheline, 158, 159, 201, 222, 223, 264  
 Langevin, André, 44  
 L'Anglais, Paul, 44, 45, 46



## 310 Le cinéma québécois – 1. L'imaginaire filmique

- Langlois, Michel, 249  
 Laporte, Pierre, 88  
*L'armée de l'ombre*, 208, 221, 276  
*Larose, Pierrot et la Luce*, 184  
*L'arrache-cœur*, 188  
*L'assassin jouait du trombone*, 237  
 Laurendeau, André, 51  
*L'Autorité*, 47  
 Lauzon, Jean-Claude, 16, 200, 228, 233, 234, 272  
 Lavoie, André, 200  
 Lavoie, Richard, 182, 250, 251  
*Le bonhomme*, 107  
*Le Canada*, 41, 44  
*Le chat dans le sac*, 70, 71, 75, 76, 215, 280  
*Le choix d'un peuple*, 162  
*Le confessionnal*, 2, 14, 242, 243, 244  
*Le confort et l'indifférence*, 97, 160  
*Le côté gauche du frigo*, 216  
*Le courrier du cinéma*, 11, 41, 42  
*Le cri de la nuit*, 223  
*Le cri de la nuit*, 241  
*Le crime d'Ovide Plouffe*, 59, 164  
*Le curé de village*, 46, 53, 54  
*Le déclin de l'empire américain*, 14, 116, 142, 152, 153, 156, 194, 245, 276  
*Le dernier glacier*, 150  
*Le Devoir*, 43, 51  
*Le diable d'Amérique*, 264  
*Le fabuleux voyage de l'ange*, 235  
*Le grand Jack*, 264  
*Le grand monde*, 268  
*Le grand remue-ménage*, 157  
*Le grand Rock*, 80  
*Le grand silence*, 254  
*Le Gros Bill*, 44  
*Le jour «S...»*, 175  
*Le Jour*, 60  
*Le matou*, 186  
*Le mépris n'aura qu'un temps*, 88, 90, 135  
*Le Nouvelliste*, 45, 46  
*Le Père Chopin*, 42, 53  
*Le polygraphe*, 206, 244  
*Le reel du mégaphone*, 252  
*Le reel du pendu*, 182  
*Le règne du jour*, 68, 132  
*Le révolutionnaire*, 2, 75, 76, 115, 215  
*Le rossignol et les cloches*, 46  
*Le siège de l'âme*, 242  
*Le Singe bleu*, 241  
*Le soleil a pas de chance*, 143  
*Le soleil se lève en retard*, 171  
*Le Soleil*, 44, 60  
*Le sort de l'Amérique*, 255, 256  
*Le spasme de vivre*, 207  
 L'Espérance, Sylvain, 216  
*Le sphinx*, 211  
*Le Survenant*, 45  
*Le temps des barbares*, 216  
*Le temps des bouffons*, 218  
*Le temps d'une chasse*, 88, 133, 156, 272  
*Le temps et lieu*, 251  
*Le temps qu'il fait*, 216  
*Le vent du Wyoming*, 201  
*Le vieux pays où Rimbaud est mort*, 132, 146  
*Le viol d'une jeune fille douce*, 82  
*Le voleur de caméra*, 207  
*Le voyage au bout de la route*, 264  
*L'eau chaude l'eau frette*, 172  
*L'Echo abitibien*, 60  
 Leduc, Jacques, 95, 113, 114, 139, 141, 150, 151, 198, 242  
 Lefebvre, Jean Pierre, 2, 3, 15, 51, 60, 61, 66, 73, 75, 76, 77, 82, 84, 85, 102, 104, 105, 132, 133, 134, 144, 145, 146, 157, 159, 175, 215, 235, 236, 253, 274, 276  
 Lefebvre, Marcel, 176  
 Léger, Raymond-Marie, 102  
*L'émotion dissonante*, 159  
*Léolo*, 200, 208  
 Lepage, Marquise, 264, 268  
 Lepage, Robert, 2, 16, 206, 219, 221, 222, 225, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 255, 257, 276, 279  
*L'erreur boréale*, 228  
*Les «Borges»*, 188  
*Les 90 jours*, 63  
*Les adeptes*, 194  
*Les années de rêve*, 163  
*Les années de rêve*, 165, 166  
*Les aventures d'une jeune veuve*, 110  
*Les beaux souvenirs*, 183  
*Les beaux souvenirs*, 60  
*Les belles histoires des pays d'en haut*, 45  
*Les bons débarras*, 14, 173  
*Les boys II*, 260  
*Les boys*, 219, 220, 221, 260  
*Les brûlés*, 64, 65  
*Les cerfs-volants*, 201  
*Les colombes*, 118  
*Les dernières fiançailles*, 133  
*Les enfants de Refus global*, 254  
*Les enfants des normes*, 159

- Les grands enfants*, 159  
*Les idiots*, 249  
*Les jardins d'hiver*, 182  
*Les lumières de ma ville*, 44, 53  
*Les mâles*, 108  
*Les matins infidèles*, 256, 258  
*Les ordres*, 112, 138  
*Les Plouffe*, 59, 164, 176, 177, 181, 194  
*Les portes tournantes*, 241, 264, 272  
*Les sept branches de la rivière Ota*, 246  
*Les servantes du bon Dieu*, 182  
*Les smattes*, 128  
*Les tisserands du pouvoir*, 255  
*Les vautours*, 167  
*Les voleurs de jobs*, 188  
 Lesage, Jean, 63, 78  
*L'esprit du mal*, 47  
 Létourneau, Diane, 182  
 Létourneau, Jocelyn, 7, 9, 155, 191, 256, 283  
*L'Évangile selon saint Matthieu*, 49  
 Levasseur, Roger, 52  
 Lever, Yves, 60, 87  
 Lévesque, René, 45, 46, 47  
*L'hiver bleu*, 157  
*L'homme idéal*, 265, 266  
*L'homme renversé*, 188  
*L'indien et la mer*, 263  
 Lipiansky, Edmond Marc, 25  
*Liste noire*, 212  
 Loiselle, Marie-Claude, 203, 215, 222, 223, 236, 255, 265  
 Lord, Jean-Claude, 15, 112, 113, 118, 160  
*Love-Moi*, 207  
*Luc ou la part des choses*, 194  
*Lucien Brouillard*, 163, 252  
*Lumières*, 11, 263  
 Lyotard, Jean-François, 155
- M**  
 Machiavel, Niccolò, 160, 161, 162  
*Madeleine de Verchères*, 49  
*Maelström*, 284  
 Maheu, Pierre, 107  
 Mallet, Marilù, 188, 264  
 Mandolini, Carlo, 203  
 Mankiewicz, Francis, 15, 60, 88, 132, 133, 173, 174, 175, 183, 189, 227, 234, 235, 241, 264, 272, 277, 279  
 Marcorelles, Louis, 122, 123  
*Maria Chapdelaine*, 164  
 Marineau, Jean-Claude, 253  
 Mario, 174  
 Marsolais, Gilles, 58, 65, 207  
 Martorana, Vincent, 264  
 Marx, Karl, 153  
*Matroni et moi*, 259  
 McGrew, Tony, 25  
 Melançon, André, 185, 186, 193, 201, 257  
 Meloche, Vincent, 99  
*Mémoire d'Octobre*, 160  
 Ménard, Robert, 211  
 Merleau-Ponty, Maurice, 33  
 Meyer, Michel, 33  
 Mignault, Hugues, 162  
 Mihalka, George, 261, 265  
 Molinaro, Ines, 4  
*Mon amie Pierrette*, 76  
*Mon oncle Antoine*, 14, 88, 129, 131, 132, 133, 135, 156, 272, 277, 278  
 Monderie, Robert, 228  
 Monogram, 44  
 Monseigneur Bourgeois, 48  
 Monseigneur Charbonneau, 41  
 Monseigneur Saint-Arnault, 48
- Montréal-Matin*, 44  
 Moreau, Michel, 159, 189, 263  
 Morin, Robert, 198, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 249, 263, 279  
 Mottier, Véronique, 18  
*Mourir à tue-tête*, 157  
 Mouvement de libération populaire, 107  
 Mouvement laïc de langue française, 107  
*Mouvements du désir*, 206  
 Mulrone, Brian, 225  
*Mustang*, 176
- N**  
 Nardi, Tony, 187  
 Néo-réalisme italien, 75, 85, 114  
 Nietzsche, Friedrich, 31  
*Nô*, 225, 246, 255  
 Noël, Jean-Guy, 16, 141, 170  
*Notre Temps*, 44  
 Nouvelle Vague française, 75, 85
- O**  
*Objectif*, 11, 66, 73, 74, 75, 77, 82, 83, 84, 85  
*Octobre*, 254  
 Office d'aménagement de l'Est du Québec, 127  
 Office diocésain des Techniques de diffusion, 66  
 Office du cinéma de Montréal, 49  
 Office national du film, 15, 63, 66, 95, 100, 107, 111, 135, 143, 193, 199, 263, 268, 270  
*O.K. Laliberté*, 117  
*On a raison de se révolter*, 91, 102  
*On est au coton*, 95, 96, 107, 115, 143

*On est loin du soleil*, 113, 135  
*On n'est pas des anges*, 189  
 Organisation catholique du cinéma international de Rome, 49  
*Où êtes-vous donc?*, 104  
*Oumar 9-1-1*, 261

**P**

Pagnol, Marcel, 45  
*Panique*, 160  
 Pape Jean-Paul II, 151, 153  
 Pape Pie XI, 47  
 Pâquet, André, 102  
 Parent, Madeleine, 96  
 Parler d'Amérique, 264  
 Parti communiste, 91  
 Parti libéral du Québec, 78, 79, 94, 95, 119, 160  
*Parti pris*, 71, 107  
 Parti progressiste-conservateur, 225  
 Parti québécois, 93, 94, 144, 160, 181  
*Partis pour la gloire*, 176, 177  
*Pas de répit pour Mélanie*, 223, 261  
 Pasolini, Pier Paolo, 49, 234  
*Passiflora*, 151  
 Patar, Benoît, 162, 179, 181  
 Patenaude, Michel, 73, 74, 75, 85  
 Patry, Yvan, 58  
 Patry, Pierre, 80  
 Pellerin, Jean, 45, 46  
 Pelletier, Gabriel, 10, 266, 285  
 Pépin, Marcel, 89  
 Père Jean-Marie Poitevin, 48, 49  
 Père Lafleur, 48  
 Père Venance, 48

Perelman, Chaïm, 33  
 Perrault, Pierre, 2, 12, 15, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 82, 84, 85, 95, 104, 108, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 139, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 181, 185, 192, 200, 220, 221, 226, 237, 254, 274, 277, 278  
 Perron, Clément, 117, 118, 138, 176, 177  
 Petrowski, Minou, 182  
 Petrowski, Nathalie, 264  
 Phillipp, Charles, 42  
 Pie XII, 124  
 Pilon, Benoît, 250  
 Pink Floyd, 220  
*Plusieurs tombent en amour*, 189  
 Poirier, Anne-Claire, 15, 111, 157, 168, 193, 206, 210  
 Poirier, Christian, 4, 14, 39, 178, 187  
 Pool, Léa, 16, 150, 206, 219, 264  
*Portion d'éternité*, 257  
 Portugais, Louis, 63, 78  
*Post Mortem*, 258, 285  
 Poulin, Julien, 142, 189, 190  
*Pour aimer ton pays*, 48  
*Pour la suite du monde*, 2, 14, 67  
*Pour le meilleur et pour le pire*, 156  
*Pour Vous*, 44, 45  
*Pouvoir intime*, 163  
 Power Corporation, 95, 97  
 Prévost, Francine, 193  
 Privet, Georges, 226, 227, 229  
 Productions d'Amérique française, 264  
 Propp, Vladimir, 122  
 Provencher, Normand, 60  
*Pudding Chômeur*, 236

**Q**

*Quand je serai parti... vous vivrez encore*, 214  
*Quartier Latin*, 79  
*Québec, Duplessis et après...*, 94, 96, 115  
*Québec Presse*, 58  
 Québec Productions Corporation, 44  
 Québec Productions, 42, 46  
*Quelques arpents de neige*, 119, 215  
*Qui a tiré sur nos histoires d'amour?*, 175  
*Quiconque meurt, meurt à douleur*, 227  
 Quintal, Jean, 58

**R**

Rached, Tahani, 188, 268  
 Racine, Claude, 156, 215, 222, 223, 234, 235, 255  
 Radio-Canada, 46, 66, 246, 257  
*Rafales*, 201  
*Raison d'être*, 194  
*Rang 5*, 250, 251  
*RED*, 114  
 Reeves, Hubert, 199  
*Référendum, prise 2*, 254  
 Régnier, Michel, 85  
 Reine d'Angleterre, 179  
*Réjeanne Padovani*, 115, 116, 138, 163  
 Renaissance Films, 42, 43, 44  
*Requiem pour un beau sans-cœur*, 223  
*Revue des Arts et des Lettres*, 46  
 Richesse des autres, 92  
 Ricœur, Paul, 6, 13, 18, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 37, 73, 85, 125, 126, 129, 136, 148, 240, 244, 256, 276, 277, 280, 282, 285, 286

Rimbaud, Arthur, 230  
 Rinaudo, Christian, 35  
 Rioux, Marcel, 84  
 Roback, Léa, 252  
 Rolfe, Christopher, 4  
*Rosaire et la Petite-Nation*, 250, 251  
 Rose, Hubert-Yves, 234, 235  
 Rousseau, Yves, 256  
 Roy, André, 235  
 Roy, Gabrielle, 165  
 Ryan, Claude, 50

## S

Saäl, Michka, 239, 240, 241  
 Saïa, Louis, 211, 260  
 Sainte-Marie, Gilles, 50  
*Saint-Jérôme*, 87  
*Sans raison apparente*, 199  
 Sartre, Jean-Paul, 82  
 Sauriol, Brigitte, 185  
 Sauvageau, Florian, 194  
 Scorsese, Martin, 234  
 Semprini, Andrea, 21  
*Séquences*, 11, 50, 66, 83, 84, 96, 98, 108, 109, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 124, 127, 131, 133, 134, 136, 137, 138, 147, 148, 149, 150, 158, 159, 167, 170, 171, 177, 179, 181, 189, 192, 193, 203, 205, 213, 228, 237, 238, 241, 243, 263  
*Séraphin*, 46  
 Service d'éducation cinématographique, 66  
*Seul dans mon putain d'univers*, 210  
 Shakespeare, William, 156  
 Sicotte, Dominique, 210  
 Simard, Francis, 213  
 Simard, Marcel, 207, 268  
 Simon, Jacques, 188  
 Simoneau, Guy, 189

Simoneau, Yves, 16, 163, 258  
 Société de Colonisation, 49  
 Société d'histoire régionale de la Mauricie, 48  
 Société générale des industries culturelles, 268  
 Société nationale des Québécois, 102  
*Sociologie et sociétés*, 55, 59  
*Solo*, 211  
*Son copain*, 46  
 Sonatine, 158  
*Sonia*, 194  
 Sorbets, Claude, 39  
*Sous-sol*, 208  
*Souvenirs intimes*, 258  
 Spielberg, Steven, 185  
*St-Denis dans le temps*, 106  
*St-Denis dans le temps...*, 119  
 Stop, 107

## T

Tadros, Jean-Pierre, 60, 95, 116, 136, 144  
 Tana, Paul, 159, 187, 198, 202, 203  
 Tap, Pierre, 23  
 Taschereau, Louis-Alexandre, 41, 49  
*Taureau*, 117, 118  
 Taylor, Charles, 29, 30  
 Téléfilm Canada, 2, 268  
 Télé-Métropole, 44  
*Temps et lieu*, 221  
 Tessier, Albert, 15, 48, 59  
 Teufel, Dagmar Gueissaz, 151  
*The Montreal Daily Star*, 44, 45  
*The Promised Land*, 64  
*Ti-Cul Tougas (ou le bout de la vie)*, 141, 170

*Tiens-toi bien après les oreilles à papa...*, 110  
*Ti-Mine, Bernie pis la gang*, 141, 171  
*Tit-Coq*, 46, 47, 57, 61  
 Toynbee, Arnold, 154  
*Tranquillement, pas vite*, 125  
 Tremblay, Michel, 120, 121, 122, 123, 171, 236, 259  
 Tremblay-Daviault, Christiane, 52  
*Trois pommes à côté du sommeil*, 198  
 Trudeau, Pierre Elliott, 88, 95, 99, 110, 115, 129, 214  
*Tu as crié, «LET ME GO»*, 206  
*Tu brûles... tu brûles...*, 170  
*Two Solitudes*, 45

## U

*Un 32 août sur terre*, 208, 280  
*Un autre homme*, 212  
*Un cirque en Amérique*, 264  
*Un homme et son péché*, 45, 46, 53, 55, 56, 58, 61  
*Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis!!!*, 95, 128, 129  
*Un royaume vous attend*, 146, 194  
*Un zoo la nuit*, 228, 233, 234, 239, 242, 272  
*Une aventure américaine*, 264  
*Une histoire inventée*, 265  
*Une nuit en Amérique*, 207  
 Union nationale, 79  
 Université Concordia, 60  
*Urgence! Deuxième souffle*, 268

**V**

Vadeboncœur, Pierre, 90  
*Valérie*, 109  
Valiquette, Esther, 241  
Vallée, Jean-Marc, 212  
Vallières, Pierre, 116,  
213  
Van Brabant, Sylvie, 210  
Véronneau, Pierre, 40,  
41, 43, 45, 58, 59  
Vertov, Dziga, 138  
*Vie d'ange*, 172

Villeneuve, Denis, 16,  
208, 284  
*Visage Pâle*, 183  
Von Trier, Lars, 249  
*Voyage en Amérique avec  
un cheval emprunté*,  
199, 264

**W**

Wayne, John, 124  
Wera, Françoise, 251

*Windigo*, 263  
Wittgenstein, Ludwig, 34,  
153  
*WOW*, 105

**X-Y-Z**

*Xénofolies*, 263  
*Yes sir! oui madame...*,  
223, 225  
Zavattini, Cesare, 114

