

Du colon au bâtisseur La nature dans le cinéma québécois

Marcel Jean

Number 144, October–November 2009

États de la nature, états du cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25106ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jean, M. (2009). Du colon au bâtisseur : la nature dans le cinéma québécois. *24 images*, (144), 14–16.

Du colon au bâtisseur

LA NATURE DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

par Marcel Jean



Bûcherons de la Manouane d'Arthur Lamothe

Parmi les films pionniers du cinéma québécois, le plus célèbre est sans contredit *En pays neufs* (1937), long métrage documentaire de l'abbé Maurice Proulx. Il s'agit d'un film de propagande abordant la colonisation de l'Abitibi en prenant pour exemple la petite communauté de Sainte-Anne de Roquemaure. C'est avec ce film que commence à prendre forme le premier mythe identitaire de notre cinéma : le Québécois est ainsi défini comme un colon, un défricheur, capable de prendre possession d'une parcelle de territoire, d'y mettre de l'ordre, d'y domestiquer la nature et de voir ses efforts récompensés par des récoltes généreuses. Dans les nombreux films abordant le même sujet qui vont suivre – pensons notamment à *L'abatis* (1952) de Raymond Garceau et Bernard Devlin et aux *Brûlés* (1958) de Bernard Devlin – la vision de la nature est cependant moins idyllique. Celle-ci est en effet présentée comme hostile et sauvage et, à peine débarqués, les colons expriment leur colère face aux «écœurants» faisant partie des élites qui les ont poussés à monter vers le nord.

En fait, de nombreux films de la production de l'ONF, à partir de l'après-guerre, contribuent à accréditer ce portrait du Québécois en colon aux prises avec une nature hostile qu'il doit vaincre. C'est notamment le cas de *Saguenay* (Roger Blais, 1947) et de *La terre de Caïn* (Pierre Petel, 1949). Dans *Saguenay*, bel exemple du haut degré de scénarisation qui affectait la plupart des documentaires de l'époque, un personnage de vieux cultivateur sert de guide lors d'une visite des usines de papier et d'aluminium, des barrages hydroélectriques et du port. C'est tout le chemin parcouru entre l'arrivée des pionniers, un siècle plus tôt, et l'état actuel des choses qui est mesuré. De ce fait, le Saguenéen est montré comme celui qui a bâti ce pays en le défrichant et en domptant ses rivières. Empruntant son titre éloquent à une citation de Jacques Cartier (« Cette terre doit être celle que Dieu donna à Caïn »), *La terre de Caïn* est le récit illustré d'un voyage sur la Côte-Nord. Après que le titre eut encore une fois

imposé l'idée d'une nature rébarbative, l'habitant y est de nouveau montré comme un bâtisseur courageux et l'impact du progrès sur le développement de la région est souligné par le télégraphe, l'électrification et la construction d'un hôpital à Blanc-Sablon. Puis, le film s'achève sur les espoirs suscités par l'exploitation des richesses naturelles de l'Ungava.

UNE IDÉOLOGIE PROGRESSISTE

Bûcherons de la Manouane (Arthur Lamothe, 1962), classique du cinéma direct, présente lui aussi des hommes en pleine nature, astreints à un travail pénible. Là encore, il ne s'agit pas de vivre en communion avec la nature, mais de l'instrumentaliser. Au pire, la nature (c'est-à-dire le froid et la neige) est l'ennemi. Au mieux, elle est un réservoir de ressources naturelles. Le film suivant de Lamothe, intitulé *De Montréal à Manicouagan* (1963), est intéressant en ce qu'il condense une idéologie progressiste présente tant

chez Devlin et Blais que chez Petel. En effet, ce film foisonnant, à la fois brouillon et ambitieux, reflète les thèmes, les enjeux et l'esprit de la Révolution tranquille. S'amorçant à Montréal pendant le Festival du film, suivant le fleuve Saint-Laurent puis s'enfonçant dans les terres de la Côte-Nord pour se terminer au barrage Daniel-Johnson, alors en construction, le film actualise donc la figure du défricheur de terres qui devient ici bâtisseur de barrages. C'est le Québec moderne qui se profile, mais le rapport à la nature demeure le même. Le Québécois ne vit pas en harmonie avec la nature, il prend possession du territoire, il l'exploite. Figure emblématique de cette situation, dépositaire de l'identité mythique du Québécois, le colon se battra pour conserver ce rôle, que ce soit dans le documentaire (voir le personnage d'Hauris Lalancette dans le cycle abitibien de Pierre Perrault et Bernard Gosselin) ou dans la fiction (voir *Les smattes*, 1972, de Jean-Claude Labrecque, dans lequel deux Gaspésiens refusent de brader leur liberté en acceptant d'être démenagés lorsque le gouvernement décide de fermer leur village).

NOUVELLES DONNÉES

Réalisé par Gilles Carle en 1969, *Red* amène de nouvelles données dans l'équation. Le personnage principal, Réginald Mackenzie, est un métis voleur de voitures. Il entretient de bonnes relations avec les enfants « blancs » de son père, qui vivent dans une carrière (et qui exploitent donc la terre). Accusé de meurtre, il se réfugie dans une réserve indienne isolée, où il vit pendant un moment en harmonie avec ses racines et la nature. Désireux de prouver son innocence, il retourne toutefois en ville où il est abattu par ses demi-frères. L'introduction de la figure de l'Amérindien provoque donc un autre rapport à la nature. Carle en fera d'ailleurs l'un de ses thèmes de prédilection, l'existence en harmonie avec la nature étant montrée comme une utopie, alors que ceux qui exploitent la nature sont associés au mal. *La vraie nature de Bernadette* constitue d'ailleurs le point central d'une trilogie informelle sur l'opposition entre la nature et la culture complétée par *Les mâles* et *La mort d'un bûcheron*. Dans ce cycle, la violence et la sauvagerie consacrent l'échec de cette conception utopique du rapport entre l'homme et la nature. Dans *Fantastica* (1980), Carle montre Euclide Brown (Serge Reggiani), personnage ayant adopté plusieurs attributs des Amérindiens, défendant sa terre face aux sbires d'une multinationale du papier qui cherchent à l'évincer. Encore une fois, Carle oppose la civilisation et la nature, avec une sympathie marquée pour un mode de vie inspiré de celui des autochtones.



Les mâles (1970) de Gilles Carle

Réalisé par Claude Gagnon en 1985, *Visage pâle* s'inscrit dans la mouvance de *Red*. En fait, le film peut d'une certaine façon faire penser à *Deliverance*, classique de John Boorman. Il s'en distingue cependant sur le plan idéologique, car alors que Boorman opposait la civilisation à la sauvagerie primitive et plaçait les hommes civilisés devant la nécessité de régresser pour survivre, Gagnon introduit un troisième élément, l'Amérindien, individu capable d'évoluer harmonieusement avec la nature en canalisant sa violence et son agressivité. Ainsi, CH, le personnage principal du film, apparaît comme un séducteur fuyant les responsabilités qui, par son refus du modèle social dominant (la famille), se place en situation de vulnérabilité face à la sauvagerie qu'incarnent trois campagnards. Son expérience de la violence devient alors une sorte de traversée du désert, une expiation menant à la rencontre de l'Amérindienne Marie, figure féminine avec qui il peut apprendre à former une cellule sociale, en pleine nature. Mais, comme Réginald Mackenzie dans *Red*, CH réalise qu'il ne pourra toujours vivre caché.

Au fil des époques, l'ensemble de la cinématographie québécoise est donc marquée par ces deux conceptions opposées : d'un côté le Québécois défricheur (c'est ce qu'on retrouve, par exemple, dans *Le dernier glacier* de Roger Frappier et Jacques Leduc, dans *Le père de Gracile* de Lucie Lambert, dans *Les états nordiques* de Denis Côté, etc.), de l'autre l'autochtone vivant au diapason de la nature (voir, entre autres, *Le silence des fusils*



Entre la mer et l'eau douce

DE MICHEL BRAULT

Librement inspiré de la vie de Claude Gauthier, *Entre la mer et l'eau douce* (1967) raconte l'histoire d'un homme qui sacrifie son amour à son succès. Sur le plan thématique, le film se présente comme un moment de passage entre la tradition et la modernité, entre un Québec rural et un Québec urbain.

Ainsi, le parcours de Claude, qui débute chez les Amérindiens de la Côte-Nord pour se terminer à Montréal, est exemplaire d'un rapport au territoire en pleine transformation. En quittant la campagne pour la ville, en quittant sa petite amie amérindienne, Claude fait des choix qui révèlent ses valeurs profondes. Il ne le réalisera que bien plus tard.

– Marcel Jean

d'Arthur Lamothe et *Ce qu'il faut pour vivre* de Benoit Pilon). La persistance de ces conceptions montre bien leur ancrage profond dans la mythologie identitaire québécoise. C'est à travers elles que se fait le lien entre le colon et le Québécois moderne, la Révolution tranquille constituant somme toute, sur ce plan,

un changement d'échelle : du lopin de terre à défricher on passe à la Manicouagan sur laquelle il faut construire des barrages. Dans ce contexte, la figure de l'autochtone devient l'inspiration de ceux qui favorisent un rapport différent à la nature et qui, par conséquent, s'opposent à l'escalade du développement. ■

Aguirre, la colère de Dieu

DE WERNER HERZOG



En se lançant sur les traces des conquistadors à la conquête du mythique Eldorado vers 1560, Herzog embrasse la forêt amazonienne et magnifie autant sa luxuriance que sa sauvagerie. Après avoir quitté la cordillère des Andes pour s'enfoncer dans la forêt vierge, le film suit l'expédition d'une partie des hommes installés sur des radeaux. Cette expédition tourne très vite au fiasco pour ces soldats attaqués par les flèches des Indiens et touchés par la fièvre. Pour tenter de contrer une nature qui leur résiste, ces hommes, guidés par la fureur de leur chef Aguirre, nomment l'un des leurs empereur du Pérou et de l'Eldorado. Si la conquête ne peut s'opérer matériellement, elle se fera à coups de traités stériles où chacun s'adjuge sur papier la propriété des terres environnantes. *Aguirre, la colère de Dieu* (1972) met en exergue la folie de l'homme blanc tentant de percer l'épaisseur d'une forêt, réfractaire à toute invasion. Ici, la verticalité humaine s'oppose à l'infini de la forêt, l'austérité de la morale catholique à l'épanouissement sauvage de la nature. Devenue écriin mortuaire, la forêt finira littéralement par engloutir les aventuriers dans la dernière séquence où Aguirre, plus fou que vivant, sera le seul survivant d'un radeau rempli des cadavres de ses compagnons. Réduit à quelques rondins, l'unique territoire de ces hommes cédera à son tour à l'invasion d'une armée de singes, dignes représentants d'une nature grouillante et insaisissable. — Fabien Philippe

L'île nue DE KANETO SHINDÔ

Tourné en Cinémascope dans les splendeurs de l'archipel nippon, *L'île nue* (1960), film sans dialogue, repose entièrement sur les rapports qu'un couple de paysans et leurs enfants entretiennent avec la nature. Condamnés à se déplacer inlassablement entre deux îles pour rapporter sur leurs frêles épaules l'eau douce qui permet d'irriguer les champs étroits du rocher sur lequel ils ont élu domicile, les membres de la famille ne survivent que par un dur labeur. Ce drame minimaliste rythmé par les saisons n'en est pas moins une ode à la vie où la beauté du lieu n'a d'égale que son ingratitude. Écrasée de ciels immenses, l'île nue semble tenir à la fois de l'Éden harmonieux et du rocher de Sisyphe impitoyable qu'une humanité accablée doit constamment por-



ter, prisonnière du cycle tyrannique de l'éternel recommencement. Parties prenantes de cette nature sublime, les silhouettes humaines paraissent émaner de ce paysage qui leur ressemble. Fragiles incarnations à la fermeté douce, elles se découpent sur l'horizon infini de cette terre aride et de cette mer grandiose comme le couple de *L'angélus* de Millet ou quelques personnages sortis des films naturalistes de l'ère soviétique. Jouant des échelles de plan (plans rapprochés des visages et plans d'ensemble) et des cadres, la mise en scène d'une puissance poétique poignante célèbre l'unité du monde. Drapée dans un noir et blanc contrasté, la nature y est souveraine, révélant à travers gestes et rituels l'âme secrète d'une civilisation immémoriale. — Gérard Grugeau

Charisma DE KIYOSHI KUROSAWA

Il aura fallu à Kurosawa attendre le succès international de *Cure* pour que des producteurs acceptent enfin de financer le scénario de *Charisma* (1999), projet chéri pendant de nombreuses années et écrit au début de la décennie 1990. Bénéficiant d'une liberté créative complète, le réalisateur a ainsi pu mener à terme cette œuvre étrange, de loin le film le plus expérimental de toute son œuvre. Souffrant de dépression nerveuse, le policier Yabuike (interprété par Koji Yakusho, acteur fétiche du cinéaste) se perd au milieu d'une forêt décrépète. Il se retrouve malgré lui au cœur d'une lutte sans merci entre une femme botaniste, des écoterroristes et un groupe d'industriels à propos d'un arbre rare nommé Charisma. Selon certains, les racines de l'arbre contaminent la forêt environnante; pour d'autres, Charisma est au contraire source de vie. Kurosawa est réputé pour la forte teneur métaphorique de ses récits, souvent considérés comme des allégories de la société japonaise contemporaine. Or, si Charisma semble de prime abord poursuivre cette tendance, force est d'admettre que le film possède une incroyable force de suggestion énigmatique et qu'il apparaît impossible à catégoriser. À la fois fable écologique, allégorie politique, métaphore sur l'individualisme et le terrorisme et récit



apocalyptique, *Charisma* défie toute interprétation et plonge au cœur du rapport ambigu unissant l'homme et la nature. — Bruno Dequen