

À l'ouest

Je me souviens. Film d'André Forcier, 1 h 28, Québec, 2009

Guillaume Lafleur

Number 230, January–February 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/61780ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lafleur, G. (2010). Review of [À l'ouest / *Je me souviens*. Film d'André Forcier, 1 h 28, Québec, 2009]. *Spirale*, (230), 10–11.

PAR GUILLAUME LAFLEUR

JE ME SOUVIENS. Film d'André Forcier
1 h 28, Québec, 2009.

Un cinéaste aussi singulier qu'André Forcier est attendu au tournant, à l'heure où le cinéma québécois normatif peine à proposer autre chose qu'une extension télévisée gonflée en 35 millimètres. Survivant des aventureuses années 1970, où le cinéma nord-américain prenait l'eau et lorgnait plus que jamais vers l'Europe, Forcier créait alors une geste qui doit autant à Cassavetes et Fellini qu'à son inventivité propre. Si l'horizon industriel du cinéma s'est transformé depuis, au profit de l'audiovisuel en général (téléphonie, internet, etc.), Forcier a essayé de maintenir le cap, revendiquant avec constance sa liberté de ton, son refus des modes. De fait, il gagne sur la durée car son effort le plus récent, *Je me souviens*, a quelque chose d'inespéré, dans l'ennui programmé où se succèdent les sorties de films.

Ce qui frappe l'esprit, ce sont les ruptures de ton qu'on y trouve. Dans un premier temps, la trame correspond aux faits d'armes de l'histoire syndicale au Québec, toile de fond sur laquelle se projette la relation entre un père ouvrier, leader syndical, Robert Sincennes (Pierre-Luc Brillant) et son fils, Louis Sincennes, le héros qui est aussi le narrateur principal (Charles-Olivier Pelletier l'incarne, enfant, et Renaud Pinet-Forcier, adolescent). La voix hors champ, rétrospective et littéraire, est assurée par André Forcier, ce qui confère à l'ensemble du récit une dimension autofictionnelle, comme on le verra. Le cinéaste déploie un tableau sociopolitique attendu, campé dans l'Abitibi des années 1950, marquées par l'exploitation ouvrière et dont la grève d'Asbestos est la manifestation la plus célèbre. Mais Forcier met un ver dans le fruit des manifestations solidaires, en montrant la com-

pétitivité des rapports entre ouvriers, les plus performants ouvrant des paris, avec comme cagnotte la prime bonifiée du travailleur exemplaire.

HÉROÏNES

Là où les valeurs liées au travail semblent s'effriter s'affirme pourtant un contre-pouvoir, incarné d'abord par Robert Sincennes, pressenti à la tête du syndicat de la Sullidor Mining. Ce contexte appelle la reproduction d'un triangle conflictuel connu entre le clergé, l'organisation patronale et une force ouvrière qui se cherche. Cependant, comme toujours chez Forcier, le récit ne tarde pas à décoller ailleurs, en offrant le portrait de figures féminines à la limite du réalisme. Contrairement à un cinéaste comme Carle, qui campait ses personnages féminins dans des postures archétypales (muse-mère-putain; parfois les trois en même temps), ou Arcand, qui montrait des héroïnes qui s'arrangent avec leurs statuts de femmes-objets, combattives ou victimes (*Gina*; *Réjeanne Padovani*), Forcier les présente ici comme un double de fiction, affabulatrices cherchant à accorder le monde à leurs désirs, souvent seules contre tous. Il est aisé de pressentir la jubilation et l'identification qui se met en place entre le cinéaste et ses héroïnes, avec lesquelles un vent de désordre souffle sur la réalité balisée, ancrée dans l'histoire politique et sociale de la modernité québécoise.

Une telle duplicité complice sert au fond une démonstration : l'inadéquation des protagonistes masculins, en lutte avec le conservatisme au pouvoir. C'est ainsi que les principaux actants du parti progressiste en devenir (Sincennes et son ami Roch Devos), seront vite fuyants ou



déchus. Répudiés par leurs femmes pour leur activisme extra-conjugal, ils vont quitter l'Abitibi pour s'engager dans la légion étrangère. De manière équivoque, le père suggère au narrateur-héros qu'il va y retrouver Simon, le personnage de livres d'enfants dont il lui faisait la lecture en amorce du film. Le point de vue est alors clair, les projets de grandeur de la figure paternelle sont ramenés à des bobards quelque peu infantiles, quoique charmants. Le départ brusque de Sincennes met plutôt un terme à l'innocence. À cette fin de règne répond un nouveau mouvement social, la création d'une force iconoclaste où les pouvoirs de la fiction brillent enfin de tous leurs feux. Les trajectoires des personnages féminins illustrent cela à merveille. La mère du narrateur, Anita (Hélène Bourgeois-Leclerc), standardiste, enregistre les conversations téléphoniques entre Monseigneur Madore, homme fort du clergé local (Rémy Girard) et Maurice Duplessis; la belle blonde, Marguerite Karsh (Julie Du Page), cocufiée par son premier mari, proche de Sincennes (Mario St-Amant), se fiance avec le patron de la Sullidor Mining puis le convainc de soutenir les artistes « automatiques », pour reprendre l'expression de Duplessis lors d'une conversation avec Madore; et Martha Taylor (France Castel), sœur du

patron, s'avère une libertine qui se défie de son frère, s'entiche de jeunes Canadiens français transis...

De tels développements permettent de constater que le récit chez Forcier est difficile à circonscrire, se faisant un point d'honneur à défier tout « psychologisme ». Ses personnages se transforment, construisant parfois leurs parcours dans le déni de ce qu'ils ont déjà été. Inutile de rationaliser les nombreux retournements, cela mènerait simplement à la révélation d'incohérences dans les caractères, d'abord au service de la liberté de ton mis en place. Les repères historiques en amorce servent simplement de conventions pour susciter l'intérêt du spectateur ; la suite s'applique à les défaire. *Je me souviens* est en cela synchrone avec une tendance du cinéma contemporain qui refuse net la notion de destin, au profit d'un transfor-

(les personnages de Guy Édoin parlent peu ou mal), soit parce qu'ils se murent dans un silence mortifère, dénotant l'influence des Frères Dardenne, où la représentation détaillée des gestes et l'enchaînement des actions comptent souvent davantage que les échanges verbaux. Ce faisant, c'est toute une dimension politique de la parole vernaculaire, trait autrefois distinctif du cinéma québécois, qui est mis de côté. Le film *Nos vies privées* de Denis Côté incarne cela à merveille, première œuvre en langue bulgare tournée dans la campagne québécoise, avec de jeunes acteurs du théâtre national de Sofia. Sans doute en vain, le réalisateur s'évertue à dire qu'il est inutile d'y chercher un discours politique.

Dans *Je me souviens*, au contraire, la question identitaire liée à la langue est au cœur de l'intrigue. Ceci tend à confirmer l'endurance du réalisateur, con-

capable, jusqu'au jour où Liam, affrontant Mathilde, la bouche encore écumante d'une fellation, lui adresse des injures en gaélique, injures que répète impeccablement Némésis. Liam se décide alors à lui apprendre correctement la langue irlandaise et à parfaire son éducation.

Le film montre l'idée consommée des figures d'émancipation connues auxquelles s'opposerait le plan de vengeance de Némésis, une position autarcique radicale visant clairement le legs culturel de notre temps, au Québec et au-delà. Comme le montre l'internement suivant l'avènement d'une parole inédite d'enfant, la vengeance passe par un usage de la langue qui révèle la complaisance dans l'ignorance de sa communauté. Némésis est un révélateur négatif et, en ce sens, les figures du grand récit sont rejetées en bloc, passant le balai dans le cours rassurant des choses, dont se sont gorgés platement les producteurs avisés des dernières années.

Le film montre l'idée consommée des figures d'émancipation connues auxquelles s'opposerait le plan de vengeance de Némésis, une position autarcique radicale visant clairement le legs culturel de notre temps, au Québec et au-delà.

misme des personnages, comme on le voit déjà dans quelques films de Nanni Moretti, sans compter l'incontournable référence fellinienne, dont le parcours des personnages était difficile à cerner dès *La Dolce Vita* (1960).

HORS CADRE

Cette donne, qui accompagne chacune des créations de Forcier, au moins depuis *Une histoire inventée*, constitue sans contredit un sérieux capital de risque. Il pourrait pourtant sembler aller de soi que cette approche devienne une référence pour les cinéastes de fiction au Québec. Mais rien n'est moins sûr. Depuis quelque temps, autant sur le plan narratif et stylistique qu'au niveau de la langue, le cinéma de fiction qui fait preuve d'audace au Québec se situe ailleurs. Des cinéastes montants, comme Maxime Giroux, Guy Édoin ou encore Mathieu Denis, privilégient l'impasse du langage, soit à un niveau sociologique

fronté aux problèmes culturels qui dépassent le cinéma. Ainsi, dans la dernière demi-heure apparaît Liam (Roy Dupuis), propriétaire de la Sullidor Mining, Irlandais autonomiste parlant le plus souvent gaélique. Il va se lier avec Mathilde Bombardier (Céline Bonnier), veuve d'un ouvrier ouvertement allié aux patrons de la Sullidor. Elle est la mère de Némésis, qu'elle désigne comme l'objet de sa vengeance. Aux abois, elle vise alors les ennemis de son mari, mort un soir d'ivresse, la gorge tranchée par des tessons de bouteille. En concentrant le récit sur la figure de Némésis, Forcier s'éloigne un peu plus de son espace historique ordonné par les figures d'autorité légitimes, proposant une voie d'émancipation qui ne doit plus rien aux binarismes dominant/dominé.

Némésis ne prononce rien d'intelligible avant ses neuf ans. Mathilde n'hésite pas à traiter cette enfant d'idiote, d'in-

Némésis incarne le refus de produire un film rassembleur et nostalgique qui reconduirait un grand récit, où se refléterait une impasse culturelle dont les représentations plus ou moins conscientes abondent au début de ce siècle. Le cinéaste démontre alors que pour prendre une position claire face au cinéma dominant, culturellement insipide mais insidieux, il faut un minimum d'idées politiques afin de ne pas être refoulé par le courant. Les films au goût du jour n'ont pas à faire pareil effort, ce qui permet dès lors une concentration sur l'aptitude technique, chose que le cinéma a su souvent mener à bien au long de son histoire. Étrangement (ou pas), dans les années 1970, alors que Forcier accomplissait ses premières œuvres, cette importance de la technique était en baisse !

Enfin, les dernières séquences se concentrent sur une ultime transformation, selon un pas de deux qui nous ramène aux conventions de l'amorce. Le narrateur est maintenant en Irlande avec sa demi-sœur, il descend la pente d'une rive et contemple la côte. Cette image, nous l'avons déjà vue mille fois au cinéma et c'est peut-être parce qu'elle est si connue qu'elle peut enfin signifier ceci : regarder à l'ouest, au loin, peut être une façon posée de cheminer vers soi.