

Le théâtre dans « Jésus de Montréal »

Patricia Belzil

Number 52, 1989

Vous avez dit expérimental?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26700ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Belzil, P. (1989). Le théâtre dans « Jésus de Montréal ». *Jeu*, (52), 160–163.



le théâtre dans «jésus de montréal»

Jésus de Montréal. Scénario et réalisation : Denys Arcand. Directeur photo : Guy Dufaux; montage : Isabelle Dedieu; directeur artistique : François Séguin; musique : Yves Laferrière; costumes : Louise Jobin. Avec Lothaire Bluteau (Daniel Coulombe, acteur), Johanne-Marie Tremblay (Constance Lazure, actrice), Rémy Girard (Martin Durocher, acteur), Robert Lepage (René Sylvestre, acteur), Catherine Wilkening (Mireille Fontaine, actrice), Gilles Pelletier (Raymond Leclerc, religieux), Yves Jacques (Richard Cardinal, avocat) dans les rôles principaux. Production : Max Films Productions Inc.; coproduction : Gérard Mital Productions Inc. et Office national du film du Canada; produit par Roger Frappier et Pierre Gendron. Montréal, 1989.

Il est énormément question de théâtre dans *Jésus de Montréal*. Un jeune comédien, Daniel Coulombe, récrit, met en scène et interprète *le Chemin de la croix* sur le mont Royal, à la demande d'un prêtre du Sanctuaire, le père Leclerc, qui a lui-même monté ce spectacle chaque année depuis trente-cinq ans. On apprendra que celui-ci était fou du théâtre dans sa jeunesse, mais qu'étant pauvre, il a dû choisir la prêtrise, comme un pis-aller à son désir de jouer. Entre le prêtre et l'acteur, la marge est donc mince; de nos jours, d'ailleurs, les «acteurs sont omniprésents¹», tel que l'explique à Daniel le peu scrupuleux avocat Cardinal pour lui signifier que son talent serait un excellent produit à commercialiser, pouvant le mener loin s'il savait le monnayer.

Denys Arcand a choisi le théâtre pour illustrer l'impasse où se trouve l'artiste qui doit concilier ses propres convictions artistiques et morales avec la dévalorisation systématique de ces

1. «Il y a une manière de dire des insignifiances qui est extrêmement populaire. Pensez à Ronald Reagan. [...] Dans tous les pays maintenant, les acteurs sont omniprésents. La télévision, la radio, les magazines. Il y a que des acteurs, partout.»



Photos : Gros D'Aillon.

convictions dans le système social ou, ce qui n'est guère mieux, leur récupération dans le système de la mode. En fait, ce constat désespéré aurait pu être sensiblement le même pour les autres secteurs culturels² : c'est la place (dérisoire) que la société actuelle fait à l'artiste — et non pas seulement à l'acteur — que montre *Jésus de Montréal*, et le rôle (ingrat) qu'il est appelé à tenir dans un spectacle — la vie réelle — dont il ne contrôle pas le déroulement.

Néanmoins, l'image du théâtre qu'on y trouve est intéressante à observer sous deux aspects particuliers (et, je dirais, à cause d'eux) : d'abord son articulation, par une série d'oppositions, sur une échelle de valeurs (théâtre institutionnel/théâtre expérimental ou *underground*, comme il est désigné dans le film); ensuite son rapport avec les phénomènes de mode, avec la société du porter-jeter où nous évoluons, et où le pouvoir médiatique joue un rôle majeur (d'ailleurs largement décrit par le film, sans en être pourtant la seule manifestation, le seul symptôme).

le vrai théâtre / le théâtre du vrai

L'idée de fond du film d'Arcand, c'est que l'authenticité, en art comme à peu près partout, non seulement n'est pas valorisée, mais apparaît comme une forme d'héroïsme plus ou moins suicidaire : c'est d'ailleurs en jouant *le Chemin de la croix* malgré son interdiction par les autorités ecclésiastiques que Daniel reçoit son coup fatal. Et cette authenticité — l'intégrité, le souci de toucher au vrai, aux choses essentielles — il semble, dans *Jésus de Montréal*, qu'elle ne puisse être atteinte que dans les créations marginales, en dehors des modes, dans ce que le film présente comme étant un théâtre de recherche, un lieu d'expérience, par opposition aux formes théâtrales plus convenues.

2. La dernière image du film montre deux jeunes chanteuses talentueuses condamnées à se produire dans le métro. Lors d'une audition pour une publicité, l'une d'elles avait offert en vain d'interpréter la chanson avec sa propre voix : on lui avait alors répondu qu'il était préférable qu'elle «mise sur son bikini» (costume de l'audition), «plutôt que sur sa voix».

«L'idée de fond du film d'Arcand, c'est que l'authenticité en art comme à peu près partout, non seulement n'est pas valorisée, mais apparaît comme une forme d'héroïsme plus ou moins suicidaire: c'est d'ailleurs en jouant *le Chemin de la croix* malgré son interdiction par les autorités ecclésiastiques que Daniel reçoit son coup fatal.»

Le film ouvre sur une représentation, dans un grand théâtre, des *Frères Karamazov* de Dostoïevski, dans laquelle joue un ami de Daniel. Il s'agit d'une mise en scène naturaliste: le décor est chargé, la neige entre par rafales quand la porte s'ouvre, on entend le vent siffler, les loups hurler. Toute cette scène est filmée dans les limites du décor du spectacle, de sorte qu'il est impossible de savoir immédiatement qu'il s'agit de théâtre; en outre, le générique n'étant pas encore apparu, ce pourrait être la bande-annonce d'un film médiocrement interprété³.

En comparaison, le spectacle créé par Daniel témoigne d'une certaine recherche⁴: il est joué à l'extérieur, les spectateurs déambulent d'un lieu scénique à un autre, quelques effets spéciaux et du matériel technologique sont mis à contribution (explosion de fumée pour l'apparition d'un magicien, système de câbles pour simuler une envolée, présence d'un ordinateur).

Or, bien que le spectacle remporte un franc succès⁵, cette manière théâtrale est perçue comme étant de second ordre: par la psychologue qui cherche à déceler chez Daniel un sentiment d'insatisfaction à l'égard de son travail⁶; par la chroniqueuse artistique qui, apprenant que les comédiens du *Chemin de la croix* ont oeuvré dans l'*underground*, ont fait «un petit peu de recherche», «des choses alternatives», s'exclame: «Mais sortez-en! Avec le talent que vous avez!»

le sacré et le théâtral

Daniel: «On manque de bonheur. C'est pour ça. C'est la cause... Les grands événements, même le théâtre, tout ça se fait par manque de bonheur.»
Jésus de Montréal

Le film d'Arcand montre avec acuité les enjeux qui s'offrent au théâtre — et à l'art en général. On parle, en cette fin de siècle, d'un retour du spirituel, du religieux, que l'on convoque soudain à la suite de la formidable évacuation des valeurs — pas seulement spirituelles, mais familiales, politiques, collectives. Or, derrière cette recherche de spiritualité, ce qui se lit, c'est un souci tout individuel de bien-être, un culte du soi⁷. Le spectacle de Daniel, en effectuant un retour sur certains préceptes chrétiens, tels la compassion, le don de soi, apparaît singulièrement à contre-courant.

3. De toute évidence, Arcand a voulu faire en sorte que ce spectacle sonne faux, fasse exagérément théâtral, pour contraster avec celui du *Chemin de la croix*, qui révèle un jeu plus subtil. Or, l'outrance du premier n'est pas totalement caricaturale: elle n'est guère éloignée de celle qu'on a pu voir dans la production de certains classiques sur nos scènes.

4. Plus exactement, on comprend que le film veuille créer ce contraste, sans que pourtant les scènes du spectacle que nous voyons ne nous semblent formidablement originales, audacieuses. Ce qui est plus clair, en revanche, c'est que Daniel s'investit véritablement dans son spectacle, sans rien concéder au *star-system* ou à la morale — la morale chrétienne de son employeur.

5. Les raisons de ce succès sont d'ailleurs obscures. Le film, sans doute, a voulu montrer l'arbitraire du succès et la récupération de n'importe quel objet culturel comme phénomène de mode. Bien que le chemin de la croix semble le sujet le moins à la mode qui soit, on fait tout un battage médiatique sur le spectacle, si bien qu'il devient, de manière ahurissante, le *must* de la saison.

6. «[Jouer le chemin de la croix] c'est un emploi un peu minable, non? [...] Vous êtes quand même un premier prix de conservatoire. Vous aimeriez pas faire une belle carrière? Jouer dans les grands théâtres?»

7. Cf. Gilles Lipovetsky, *l'Ère du vide*, Gallimard, 1983.



Jésus de Montréal suggère que cette perte vertigineuse de sens dans nos vies est comblée par une sorte de légèreté, d'insouciance confortable, de feinte qui est de bon ton partout: le concept publicitaire pour un parfum est celui de la «légèreté» de Kundera; la chroniqueuse artistique de la télévision s'improvise un masque tout en sourires; elle et ses collègues transportent leurs éloges d'un «objet» culturel à un autre avec un égal enthousiasme⁸. Toute la lutte de Daniel, sa persévérance à jouer (malgré l'interdiction du spectacle jugé non orthodoxe), vise à déjouer ces faux-semblants, à susciter une certaine élévation spirituelle, une sorte d'alternative au matérialisme, au «confort et à l'indifférence».

D'une certaine manière, l'art «vrai» — celui que prône Daniel — sert à combler le vide religieux, moral; aussi, cette idée de Jésus réincarné, de ce Daniel providentiel et transcendant, n'est-elle en fait qu'une métaphore de l'artiste engagé, pur, celui qui refuse de prêter son talent à la publicité et, à la rigueur, à des productions théâtrales éloignées de ses convictions profondes⁹.

Ce qu'il y a de sacré, dans *le Chemin de la croix*, dans l'art de Daniel, c'est davantage cette authenticité devenue denrée rare, quelque chose d'infiniment «précieux», comme le note avec émotion l'une des comédiennes. Plus que les préceptes chrétiens que Daniel — en Jésus — déclame en ayant l'air de les faire siens, c'est cette intégrité artistique (presque sainte, il est vrai) qui instaure une espèce d'attraction mystique des comédiens vers Daniel.

Le théâtre devient paradoxalement le lieu du vrai, de l'authenticité, de l'indéfectible, alors que tout le reste — la vie réelle — apparaît comme celui du faux-semblant, de l'éphémère.

patricia belzil



8. L'une d'entre eux s'exclame à deux reprises, d'abord au copain de Daniel qui joue *les Frères Karamazov*, ensuite à Daniel: «Vous êtes le plus grand acteur de votre génération! Je le pense!», éliminant ainsi toute possibilité de sincérité.

9. De fait, le théâtre «traditionnel et commercial», comme il est désigné ici, apparaît comme l'antichambre de la mort de l'artiste: c'est en y jouant que le copain de Daniel est sélectionné par la directrice publicitaire pour représenter une eau de Cologne. Tout se passe comme si la scène du théâtre institutionnel était une sorte de vitrine où les publicitaires recrutaient leurs comédiens. On ne s'étonne donc pas que les auditions pour une publicité de bière aient lieu sur cette même scène (on reconnaît le décor des *Frères Karamazov*). Le lieu de travail de l'acteur peut ainsi être perverti et devenir celui-là même où il est humilié, dégradé (ils sont traités de façon méprisante, obligés de s'exhiber à demi nus).