

Cartes postales des États-Unis

Pierre Barrette

Numéro 105, hiver 2001

Le cinéma québécois aux rayons X

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24042ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Barrette, P. (2001). Cartes postales des États-Unis. *24 images*, (105), 15–16.

L'universalisme

Est-ce le fait d'avoir été longtemps accusé d'être empêtré dans le folklore, fasciné par la «quétainerie» et prisonnier de la campagne ou de la cuisine? Toujours est-il que le cinéma québécois tente désespérément de s'inscrire dans le monde depuis la fin des années 80 (ou plus précisément depuis le triomphe du *Déclin...* et les mirages que son succès planétaire fit naître); que l'on pense aux «trips» esthético-philosophiques de Robert Lepage (qui a juxtaposé Québec et Berlin dans *Le polygraphe*, puis Montréal et Osaka dans *Nô*) ou encore aux intrigues transcontinentales de François Girard (les cinq pays que parcourt *Le violon rouge*) et de Denys Arcand (les six que traverse l'héroïne de *Stardom*). Pierre Falardeau fustige d'ailleurs cette tendance avec humour dans *Miracle à Memphis*, lorsqu'une surimpression nous apprend que le «World Show» d'Elvis Gratton triomphe de Las Vegas à Moscou, et de Paris à Tokyo, en passant par... Verdun! Car même en comédie, les Québécois ne sont jamais plus eux-mêmes que lorsqu'ils sont ailleurs: des États-Unis de *La Florida* à la France des *Boys II*. Pourquoi? Parce que pour être universels, les cinéastes québécois semblent désormais estimer qu'ils doivent aller ailleurs — n'importe où, mais ailleurs... Là où les personnages des années 80 angoissaient dans leurs lofts (version espéranto de la cuisine), ceux des années 90 vont invariablement se chercher à l'étranger (comme on partait pour la campagne dans les films des années 70); qu'ils aillent concevoir un enfant dans le désert américain de *Un 32 août sur Terre*, ou qu'ils partent jeter les cendres d'un improbable père norvégien dans les mers glacées de *Maelström*. *Cosmos*, film phare d'une certaine relève, annonce d'ailleurs dès son titre cette volonté d'universalité commune à tant de films, de *2 secondes* (qui s'ouvre en Californie) à *Zigraïl* (qui nous amène jusqu'en Turquie). Du reste, cette volonté n'est pas propre à la relève, puisqu'on la retrouve aussi chez des cinéastes aussi divers qu'André Forcier (de *Kalamazoo* à *La comtesse de Baton Rouge*), Richard Ciupka (dont *Le dernier souffle* nous offre un Arizona made in Québec) et Jacques Leduc (dont l'héroïne de *L'âge de braise* est une Canadienne d'origine française — Annie Girardot! —, qui a eu une fille avec un mari britannique et une autre avec un révolutionnaire congolais). Cette tendance est sans doute imputable à plusieurs facteurs: tentative légitime (mais ô combien naïve!) de «s'ouvrir sur le monde»; désir de régler d'un seul coup le double problème de l'exportabilité et de la coproduction; mais aussi (et peut-être même surtout) abandon de la notion même de pays, vue comme passiste, réactionnaire ou non avenue, après deux échecs référendaires. Quelles qu'en soient les raisons, cette tendance contribue toutefois largement à faire du cinéma québécois ce qu'il est fréquemment aujourd'hui: un cinéma de partout et de nulle part, qui voudrait parler de tout, mais qui parle souvent de rien... ■

GEORGES PRIVET

paradoxalement d'ailleurs, en compétition. Une anecdote peut servir à illustrer cela: il y a deux ans, les producteurs locaux se pétaient littéralement les bretelles parce qu'un petit film d'ici (c'était *Les boys*, on s'en souvient) tenait tête sur nos écrans au gigantesque *Titanic*, et cela constituait paraît-il une situation si unique (à l'échelle mondiale) que des observateurs d'Hollywood s'étaient enquis auprès d'eux des raisons qui pouvaient l'expliquer. Personnellement, je ne vois pas là de grands motifs de réjouissance. Le succès de productions comme *Les boys*, *Liste noire* ou *La vie après l'amour*, dans la mesure où il repose sur un contenu québécois (des figures, des lieux, des acteurs auxquels il est facile pour le public de s'identifier)



Intrigues transcontinentales du *Violon rouge* de François Girard.



Aller se chercher à l'étranger. *La comtesse de Baton Rouge* d'André Forcier.

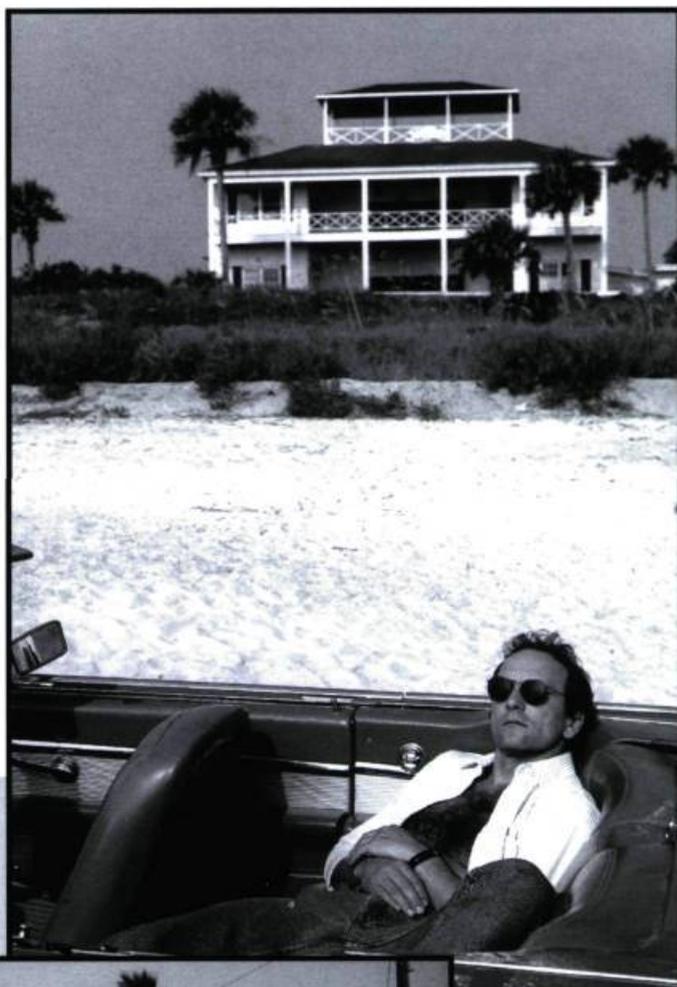
Cartes postales des États-Unis

C'est un cliché que de dire du cinéma québécois qu'il s'américanise. Ce que l'on sous-entend par là, j'imagine, c'est que notre cinématographie paraît de plus en plus commerciale, se distingue de moins en moins des films hollywoodiens avec lesquels elle serait, un peu

qu'on enrobe à l'américaine (des scénarios «punchés», le recours à de grosses vedettes, un marketing et une mise en marché énergique), relève davantage de notre petite schizophrénie nationale, dont on sait par ailleurs de quelles grandes choses elle est capable...

Mais, de plus en plus, le rapport paradoxal qu'entretient le cinéma québécois avec les États-Unis prend la forme non pas d'une vague familiarité générique, comme c'est le cas de ces quelques gros succès, mais d'une thématisation ouverte de ce rapport, où on peut lire en filigrane la place considérable que prend l'imaginaire collectif de nos voisins du sud dans la définition de notre espace identitaire. On distinguera en ce sens deux tendances. La première, que l'on retrouve surtout présente dans le documentaire, tend à situer le Québec dans le paysage nord-américain, à jauger ce qu'il est commun maintenant de nommer notre américanité: des films comme *Alias Will James*, de Jacques Godbout, *La ligne de chaleur* d'Hubert-Yves Rose, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* de Jean Chabot ou même *Elvis Gratton* de Pierre Falardeau développent chacun à sa façon un point de vue critique et placent au centre de leurs préoccupations la question même de la proximité du Québec avec le géant américain. On pourrait dire autrement de ces œuvres qu'elles interrogent les clichés de l'américanité qui circulent et nous habitent du fait de notre appartenance à l'espace continental, d'où la mise à distance qu'elles instaurent.

C'est toutefois la seconde tendance, qui ne remet pas véritablement en question les modèles qu'elle tente de reproduire, qui me paraît se répandre depuis quelques années. Des films de valeur inégale et par ailleurs très divers comme *Moody Beach*, *Un 32 août sur Terre*, *La Florida*, *Le grand serpent du monde* ou encore *Le dernier souffle* intègrent dans la trame même du récit qu'ils développent des paysages, des thèmes, des motifs qui proviennent directement de l'imaginaire américain (entendu au sens d'états-unien, bien sûr), sans pour autant que cette intégration ne semble soulever de problèmes — exactement comme si les éléments en question appartenaient à une sorte de réserve commune qu'il s'agissait désormais d'annexer. Il est assez étonnant de voir, par exemple, les paysages de la Floride traités dans *Moody Beach* et *La Florida* comme de simples extensions du Québec, habités par les personnages de ce film comme le serait le bord d'un lac en Mauricie, sans plus de distance. Le grand désert de sel près de Salt Lake City, au Utah, dans *Un 32 août sur Terre*, ou les paysages déséchés de l'Arizona dans *Le dernier souffle* subissent un traitement encore plus anonyme; ils sont présentés comme des endroits où l'on se rend en balade, ou encore mieux, où l'on va pour tourner parce que cela permet de faire de belles images, des images qui ont déjà une sorte d'aura intrinsèque, une valeur ajoutée *a priori*. Mais de quelle nature est cette aura? Ne serait-ce pas l'aura du mythe américain? Et le choix de ces réalisateurs le résultat de l'omnipotence de cet imaginaire à l'échelle planétaire? Ce que l'on constate, en fait, c'est que les clichés ne connaissent désormais plus de frontières. ■



Dans *Moody Beach* de Richard Roy, les paysages de la Floride sont traités comme des extensions du Québec.



Avec *La ligne de chaleur*, Hubert-Yves Rose interroge les clichés de l'américanité.

PIERRE BARRETTE