

Une communauté en quête de représentations

Marie-Claude Loiselle

Numéro 116-117, été 2004

Le grand malentendu : le point sur le cinéma québécois

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/754ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M.-C. (2004). Une communauté en quête de représentations. *24 images*, (116-117), 12–14.

Une communauté en quête de représentations

par Marie-Claude Loisel

André Forcier a déjà dit qu'au cinéma, la caméra nous permet d'avancer dans la réalité comme on le ferait avec une lampe de poche dans l'obscurité. Il s'agit là d'une très belle profession de foi d'un artiste à l'égard de son art, et qui témoigne d'une conscience du pouvoir de ce que peut révéler l'instrument qu'il a entre les mains en éveillant le regard du spectateur. Partant de ce principe, on peut alors se demander quelle part de la réalité du Québec d'aujourd'hui mettent en lumière les films de cette année et demie si particulière, que l'on a célébrée par une surenchère de superlatifs comme un point marquant de notre cinématographie. Si elle est apparue si importante, elle demande d'autant plus que nous nous attardions à cette production récente, à ce qu'elle dit et montre de nous et de l'espace collectif québécois.

Combien de fois ces dernières années avons-nous déploré à *24 images* le fait que notre cinéma soit devenu un cinéma sans amarre, voguant dans un lieu abstrait, sans identité précise, sinon urbaine et occidentale, et qu'ainsi privé de repères ce cinéma ne pouvait qu'engendrer des récits fondés sur un désir d'exil vers d'autres lieux, sans plus de visage réel et tous interchangeables? Tel a été le cas (à des degrés

différents) de celui des Villeneuve, Briand, Turpin, Demers, Binamé, Lepage par exemple, dont les films témoignaient tous d'un mal-être profond chez les personnages lié à une incapacité à s'inscrire dans un lieu, en l'occurrence le Québec contemporain, et à y trouver des repères pouvant donner un sens à leur vie. Bref, bon nombre de ces films auraient pu se passer n'importe où ailleurs qu'ici et donnaient, par conséquent, l'impression de se dérouler nulle part.

Si du coup le film d'Arcand apparaît moins arrogant, il n'en demeure pas moins prétentieux dans sa façon de jouer le donneur de leçons, pontifiant, mine de rien, sur le sort des générations, le tout habilement marié à une impertinence racoleuse [...]

Pur hasard ou signe que quelque chose pourrait être en train de changer, les films qui ont le plus marqué la dernière année comme *La grande séduction*, *Les invasions barbares* ou *Gaz Bar blues* et d'autres encore, nonobstant leurs qualités ou leurs défauts, s'inscrivent tous dans la réalité du Québec actuel. Est-ce là, en partie du moins, ce qui pourrait expliquer l'intérêt soudain du public québécois pour son cinéma? Un film comme *La grande séduction* de Jean-François Pouliot est fondé sur un amarrage profond au territoire, à un coin de pays, la basse Côte-Nord. Les personnages qu'il nous montre aiment leur village et refu-

sent de le quitter, de rompre avec ce groupe d'appartenance sans lequel ils ne seraient plus que des individus atomisés, privés de plaisirs et de combats communs. Le bonheur des personnages d'habiter ce lieu est communicatif et fait d'autant plus regretter la façon de les représenter (souvent simpliste et frôlant la condescendance, car à part Germain, sa femme et la jolie postière, ils sont tous un peu dadais!) que quelque chose de tendre parvient à percer dans l'attention du cinéaste à l'égard de certains d'entre eux qui dégagent une sorte d'assurance tranquille dans leur détermination de sauver le village. Comment concilier la sincérité du regard (le scénariste, Ken Scott, est originaire d'un village côtier) avec des choix, de réalisation sans doute, opportunistes et convenus, comme celui d'utiliser pour la énième fois Benoît Brière dans le rôle du pitre de service (Monsieur B en gérant de banque minable)? En dépit de toutes ces œillades et coups de coude portés aux flancs du spectateur, il faut bien admettre que *La grande séduction* propose bel et bien une représentation de la communauté comme notre cinéma populaire ne l'avait pas fait depuis longtemps.

En regard de ce film, *Les invasions barbares*, l'autre grand succès de 2003, apparaît, il faut le dire, bien aigre et mesquin. Ici, la communauté est réduite à la dimension de la bande des copains, ultime refuge hors duquel le monde s'offre comme un vaste merdier, déshumanisé et corrompu. La vision d'Arcand n'est pas tant cynique, comme on l'a si souvent qualifiée (si au moins il tournait le dos aux conventions et aux lieux communs!), que sinistrement désabusée face au présent autant qu'à l'avenir. Comme si tout était déjà joué, que le ver était dans la pomme et le sens de toute chose irrémédiablement perdu. Comme si la « mort des idéaux » d'une génération avait scellé sans appel le sort de l'Occident.

Certainement il y a un peu plus d'humanité dans ce film que dans les autres d'Arcand, sans doute liée à une peur bien réelle de la vieillesse, de la maladie et de la mort, qui donne lieu à quelques moments d'une sincère profondeur. Arcand est ici revenu sur terre, aux côtés des êtres auxquels il donne vie et pour lesquels il manifeste, pour la première fois peut-être, une véritable tendresse. Malgré leurs travers, malgré leurs lâchetés, le cinéaste semble les aimer – bien que cette affection ne déborde jamais la limite du cercle des proches de Rémy. Si du coup Arcand



La grande séduction, un film fondé sur un amarrage profond au territoire.

Jusqu'ou faut-il remonter dans la petite histoire de notre cinéma pour trouver une telle vision d'une communauté? Bien sûr que La grande séduction repose aussi sur la représentation d'une communauté mais [...] là où dans le film de Pouliot le cinéma prime, dans [Gaz Bar blues] la vie est plus forte que tout.

Le nouveau bovarysme

Certes, on reconnaît dans de nombreux films récents un rapport mieux assumé au territoire d'appartenance. Dans la veine d'un cinéma qu'on peut considérer comme porté par « l'ère du vide » (la veine Briand, Villeneuve, Turpin), *Le bonheur c'est une chanson triste*, deuxième film de François Delisle (réalisateur du très beau *Ruth*, en 1994), projette le personnage d'une jeune femme dans la trentaine dans une sorte de voyage au cœur de sa ville, Montréal, qu'elle arpente sans relâche. Anne-Marie a quitté un travail lucratif mais insatisfaisant, vendu tous ses avoirs pour s'acquitter de ses dettes et se

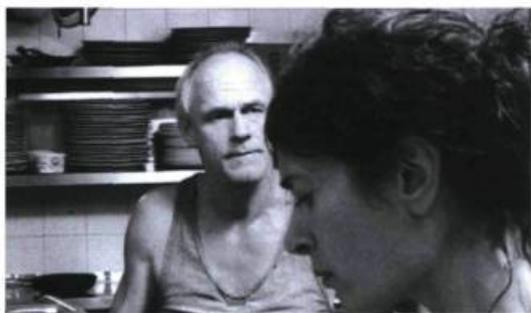
retrouve seule, désorientée, à la croisée de chemins incertains. Le film repose alors sur les errances urbaines de celle-ci, mini-dv au poing, instrument grâce auquel elle mène une enquête sur le bonheur qui la précipite dans les affres d'une remise en question du sens de la (sa) vie. Sorte d'Emma Bovary contemporaine, minée par l'ennui d'une vie qu'on devine vaine et monotone, Anne-Marie, plutôt que de s'évader dans le rêve et l'imagination, se grise d'épuisement en parcourant les rues de la ville, jusqu'à être coupée de la vie réelle et d'elle-même. Cette femme est hors de tout : hors de l'amour, de l'amitié, du travail, hors de toutes relations sociales ou humaines véritables. La petite caméra qui ne la quitte pas est censée représenter ce qui lui permettra de sortir de l'impasse où elle se trouve en la mettant à l'écoute des autres, mais cette astuce n'est qu'un leurre. Il n'y a pas vraiment d'« autres » dans ce film. Anne-Marie apparaît effroyablement seule et, quoi qu'il en soit, ne cesse de répéter à qui l'interroge que les images qu'elle enregistre n'ont aucun but précis, qu'elle les tourne uniquement « pour elle ». Le monde extérieur, que le film peine à révéler – tentant même toutes sortes

apparaît moins arrogant, il n'en demeure pas moins prétentieux dans sa façon de jouer le donneur de leçons, pontifiant, mine de rien, sur le sort des générations, le tout habilement marié à une impertinence racoleuse qui avait déjà fait le succès du *Déclin de l'empire américain*. La formule est séduisante et lui permet à la fois de faire débiter à ses personnages les plus grossières généralités, sur lesquelles reposent d'ailleurs tout le propos du film (baby-boomers = jouisseurs, génération X = paumée), aussi subtiles et nuancées qu'un tableau de données statistiques (le monde comme concept théorique), et d'exploiter les préjugés démagogiques à la mode (chaos du système de santé et corruption des syndicats), tout cela avec le savoir-faire du prestidigitateur qui, tout en se payant un bon spectacle, donne l'impression d'avoir abordé de front les « vraies » questions. Partant d'une telle vision du monde et du Québec, quels liens sociaux, quelle solidarité peuvent-ils encore exister? Celle qui amène une jeune junkie à « geler » l'angoisse de la mort d'un homme qui pourrait être son père? Celle qui permet de rigoler encore un bon coup, entre amis, de son « insoutenable légèreté »? Et puis quoi?...



Gaz Bar blues, une représentation attentive et sensible de la vie d'un quartier de Montréal.

Photo : Véro Boncompagni



Le bonheur c'est une chanson triste.

d'artifices visuels –, demeure alors une vague abstraction, sans existence réelle. Montréal est là, on le reconnaît, mais comme dans tant d'autres films on ne saura de cette ville que le mal de vivre qu'elle semble engendrer. Un mal de vivre qui se réduit à l'addition d'une multitude d'insatisfactions individuelles.

Prenant pour objet une crise existentielle incomparablement plus violente (celle qui pousse une femme à tenter de se noyer avec ses deux enfants, mais qui survivra au drame), *Le piège d'Issoudun* de Micheline Lanctôt parvient, lui, à suggérer tout un arrière-plan social oppressant qui, telle une chape de plomb, pèse sur le personnage d'Esther et l'enserme inexorablement. Au-delà des passages théâtraux (inexplicitement maladroits) ainsi que de certains dialogues et du jeu de Sylvie Drapeau trop appuyés, ce film possède quelque chose de profondément troublant et perturbant qui sait traduire ce sentiment de vertige dépressif et d'« appel du gouffre » qui, dans nos sociétés occidentales et peut-être plus encore dans le Québec contemporain (où l'augmentation du nombre de *burn-out*, de dépressions et de suicides est alarmant), se dessine comme une sorte de trou noir terrifiant. Micheline Lanctôt parvient à transcender l'exposition d'une dérive intime et à dépouiller le drame qui se joue de tout caractère anecdotique pour lui conférer une portée tant collective qu'universelle (avec aussi au cœur du film la question intemporelle du rapport à la maternité) ; et cela soutenu par une mise en scène des parties non théâtrales extrêmement cohérente avec le sujet : dominance des gris métalliques et superbe jeu sur le grain de l'image, travail sur le cadre et les lieux venant cerner les personnages. Ainsi piégés, ceux-ci semblent pourtant toujours s'inscrire dans quelque chose de plus grand qu'eux, impression intensifiée par la façon d'utiliser les espaces dépouillés qui bordent l'autoroute sur laquelle Esther fuit, mais qui tient aussi à cette conscience de la cinéaste que chaque drame individuel porte en lui le monde entier et son histoire.



Le piège d'Issoudun.

Le monde existe hors de soi

Si les tourments du Gérard de *20 h 17, rue Darling* (Bernard Émond) nous touchent de façon si profonde, c'est justement parce qu'ils sont fondamentalement liés à une conscience sociale suraiguë, une attention à l'autre, à toutes les injustices. Lui aussi, comme tant d'autres personnages de notre cinéma, se bat avec un sentiment de non-sens de la vie, mais ce trouble nous projette dans une sphère tellement plus vaste que le personnage lui-même, rayonne vers une multitude de vies différentes, qui elles-mêmes révèlent chacune un fragment du tableau que le film dresse de la société québécoise actuelle, dans toute sa diversité, ses iniquités, son aveuglement et ses contradictions.

C'est aussi cette même prise directe sur le réel que l'on retrouve dans *Gaz Bar blues*. Dans cette représentation attentionnée et sensible de la vie d'un quartier de Montréal qui ici se cristallise autour de la station-service du coin, lieu de ralliement de toute une petite communauté bigarrée et familière, Louis Bélanger nous offre un regard tendre sur la solidarité humaine.

Jusqu'où faut-il remonter dans la petite histoire de notre cinéma pour trouver une telle vision d'une communauté? Bien sûr que *La grande séduction* repose aussi sur la représentation d'une communauté, mais celle-ci s'y trouve essentiellement exploitée en tant qu'*idée* : là où dans le film de Pouliot le cinéma prime, dans celui de Bélanger la vie est plus forte que tout. Ainsi, sous des dehors de simple et sincère chronique familiale dans laquelle un père et ses trois fils triment dur pour sauvegarder le *gaz bar* dont ils ont la gérance, Bélanger aborde avec énormément d'acuité, et souvent de causticité, le passage d'une époque à une autre. Tout comme Benoit Pilon dans *Roger Toupin, épicier variété*, il parvient à saisir ce moment de basculement où soudainement *la suite du monde* devient beaucoup plus incertaine. Le panneau annonçant la fermeture définitive du commerce que l'on accroche à la porte ou de la station-service ou de l'épicerie de Roger Toupin marque un point de

non-retour symboliquement très chargé. Dans un film comme dans l'autre apparaît – presque imperceptiblement, mais par cela de façon plus perfidement implacable encore – que le monde environnant change de visage sous la pression des impératifs économiques. Benoit Pilon, lui, parvient à saisir l'étouffement des petites entreprises familiales par l'embourgeoisement progressif des anciens quartiers populaires qui étaient autant de villages implantés au cœur de la ville.

C'est également toute une micro-économie basée sur le crédit que l'on accordait aux habitués des petits commerces et sur la confiance mutuelle, l'entraide et la solidarité d'un groupe que les règles de la grande économie viennent faire voler en éclats. Et ce sur quoi la disparition des anciens modes d'organisation sociale débouche, nous le savons trop bien. Mais la grande force de *Gaz Bar blues* comme de *Roger Toupin* est de nous faire sentir de l'intérieur ce moment de transition, de glissement d'une époque à une autre. On sent dans le film de Bélanger comme dans celui de Benoit Pilon ce qu'il y a d'inéluctable dans ce qui est en train de se produire, et ce pourrait presque être de la résignation que manifestent ces personnages s'il n'y avait cette sérénité que les deux pères arrivent à afficher devant la somme de travail accomplie au fil des années et le sentiment du devoir assumé : face aux enfants chez le premier, face à la mère qui a tant légué chez le second.

Malgré tout le poids de la solitude engendrée par l'effritement du tissu social (particulièrement sensible dans *Roger Toupin*), il y a dans ces deux films une reconnaissance des liens filiaux et humains, celle-là même qui est si lourdement absente de tout le courant dominant du jeune (et moins jeune) cinéma québécois actuel, où, chacun ne vivant plus que pour soi-même, plus personne ne doit rien à qui que ce soit. Par l'expression de ce lien même, ces films se placent loin de toute nostalgie (que certains ont pourtant attribuée à *Roger Toupin*) et résolument du côté de la vie. Car aussi incertaine soit-elle, la vie continue... Et avec elle l'espoir qu'éveillent pour l'avenir de notre cinématographie – et pour nous tous collectivement – des œuvres empreintes d'autant d'humanité. Car un film peut être plus que du cinéma, il devient essentiel lorsqu'il offre une représentation symbolique qui nous permet de mieux appréhender, de mieux mesurer la place que chacun tient au cœur du monde. ◀