

## LE PAYS LITTÉRAIRE ET SON IMAGE CINÉMATOGRAPHIQUE

Gilles Thérien

Parler du cinéma sans en montrer est une de ces absurdités qui ne peut être vaincue que par un prétexte. Ici, celui de l'impossibilité matérielle d'accompagner chaque mot, chaque phrase de toutes les images qui les suscitent. 20 ans de cinéma en 20 minutes, c'est un peu *Guerre et paix*, la *Révolution d'octobre* ou *Earthquake* réduits à quelques mètres du pellicule. Ce prétexte n'est ni bon ni mauvais; il veut seulement justifier une démarche qui, comme le cinéma, se voudra allusive, elliptique, interrompue par des fondus ou contemplant une image figée . . . Ce qui suit devrait être un court métrage de mots, propre à engendrer la réflexion.

### Générique de début

Le titre "voyageries à 24 images/secondes" apparaît sur trois fonds successifs, ceux de la géographie, de l'archéologie et de l'anthropologie. Chaque point du vue, comme dans *L'année dernière à Marienbad* joue sur des renversements de couleurs. La géographie est physique bien sûr mais elle est aussi morale, ne serait-ce que dans le choix de son espace. L'archéologie reconstitue le passé à partir des vestiges, s'intéresse à l'outil mais aussi tente une archéologie des sentiments. L'anthropologie parle de ce curieux *Homo quebecensis* qu'elle tâche de décrire dans ses divers comportements, mais surtout elle le montre à la recherche de sa propre identité, comme si cette dernière se présentait vide . . . de tout contenu.

Fondu au noir . . .

Le paysage est blanc, c'est celui de l'hiver. Sous la neige, se confondent villes et villages. L'hiver, c'est tout à la fois la misère et la pureté. La neige blanche, immaculée, est le linceul qui donne une apparence de dignité à ce qui, au fond, s'annonce comme corruption, tant celle de l'esprit que celle du corps.

C'est du corps perdu dans la neige qu'il est question dans *Mon oncle Antoine*, corps-cadavre perdu quelque part entre la pauvreté et

l'alcoolisme. C'est l'esprit québécois aliéné par le capitalisme américain que recouvre pudiquement la neige qui tombe dans le dernier plan de *Q-bec my love* pendant que le discours-sermon du réalisateur-moralisateur prêche la conversion et la fin du cinéma. Dans *Kamouraska* ou dans *Le Grand Rock*, le sang répandu souille la neige. La violence vainc l'obstacle de l'hiver. Le mal a raison de cette saison bénie entre toutes, marquée du signe de l'intériorité.

La neige a une valeur morale dont l'extension semble bien coïncider avec celle de l'espace du pays. Pourtant ce pays tout identique sous cet aspect devient singulièrement restreint au soleil. Les régions rurales sont grandement exploitées, des Laurentides à la Gaspésie, de l'Abitibi à l'Île-aux-Coudres. . . . Le pays prend nom: Thedford, Ste-Adèle, la Baie James, Rouyn, Percé, le lac Saint-Jean. . . . Québec, la ville, est plutôt absente. D'ailleurs, elle est la capitale de quoi? Qui connaît ce tissu urbain croché au fonctionnaire par millimètre carré? Quel pouvoir s'exerce dans cette ville qui n'a de l'extérieur qu'un pouvoir d'attrait touristique. La meilleure utilisation cinématographique de Québec au plan de nos deux géographies, physique et morale, demeure celle de Hitchcock dans *I confess*. Et que dire de Montréal? Sauf en de rares exceptions, et certainement pas parmi les plus heureuses, *Valérie*, *L'initiation*, *Bingo*, *Eclair au chocolat* . . . , nous ne retrouvons pas l'ouest de la ville. Pour la majorité des cinéastes, la ville n'existe qu'à l'est et la géographie morale coïncide avec la géographie physique. Les films d'André Forcier sont certainement les plus représentatifs de cette caractéristique. L'ouest de la ville baigne malheureusement dans la gadoue morale. Sous le signe de l'anglophone, de l'argent, de l'aliénation culturelle, le secteur ouest demeure un tabou visuel. Les cinéastes n'ont pas encore trouvé, sur pellicule, le chemin de Gomorrhe, même s'ils y habitent, ou refusent simplement de rendre compte de la petite (ou parfois grande) bourgeoisie québécoise dont ils sont membres.

A un niveau encore plus restreint, au plan spatial, c'est la maison qui devient le paragon de l'espace-moralité. Or, si la maison est, comme le veut Bachelard, à l'image de celui qui l'habite, il faut convenir qu'ici les escargots sont mal dans leur coquille. Mieux, on a souvent l'impression d'un Bernard-L'Hermite. Ou bien, le logis reflète et ce, de façon caricaturale, une misère, une "kétennerie" disproportionnée, produit du phantasme-réalisateur, ou bien il se veut une illustration à peu près parfaite d'un décor québécois de

style... la maison-musée. Il convient de dire ici que la représentation du décor ne permet pas toujours, et même pas souvent, au comédien de se sentir bien dans sa peau et de projeter l'image d'une vie en symbiose avec son habitat.

Parmi les films les plus représentatifs de ces choix, notons *L'eau chaude*, *l'eau frette*, *Patricia et Jean-Baptiste*, *Le chat dans le sac*, *Kamouraska*, *Ok la liberté*, *la tête de Normande Saint-Onge*. Géographie physique, géographie morale, le pays est représenté, amputé de ce qui en fait la force vive, l'économie. Malicieusement, nous pourrions citer ici en guise d'exception *Un homme et son péché*. Il est vrai que c'était avant les années 60, c'est-à-dire avant la révolution tranquille. Le propos est aussi orienté presque exclusivement vers un milieu qui n'est pas celui des cinéastes de façon générale. Le manichéisme traditionnel de la littérature d'avant les années 60 (surtout) se trouve ici renforcé par une insistance sur les valeurs de la vie rurale opposées à celles de la vie urbaine; mentionnons pour exemples *La piastre*, *La vraie nature de Bernadette*, *La dernière neige*. Pendant que la littérature s'insinue dans la vie urbaine, dans ses moeurs, le cinéma québécois retourne à la campagne dans la foulée du retour aux valeurs de la nature du cinéma américain et du retour à la terre prôné par Duplessis. La campagne est un choix moral, et, en cela, il reflète assez bien une longue tradition québécoise. Mais là où la littérature fait avancer les idées, le cinéma semble se contenter de cette représentation plus ou moins fidèle d'un monde qui correspond assez peu à ce que l'on pourrait appeler un projet collectif.

La prise en main du pays, la conquête des images de ce qu'il est, demeure encore très loin de la réalité qui anime rues et rangs. L'espace est quadrillé d'obstacles qui nous renvoient à notre histoire, à cette dimension "temps" qui semble peser si lourd dans le discours cinématographique québécois. Non, mon pays, ce n'est pas un pays, c'est une terre recouverte d'un voile qu'il faut bien, semble-t-il, tenter de soulever.

### Fondu enchaîné

Une partie importante des cinéastes québécois depuis 20 ans s'est employée à rechercher dans les vestiges de notre passé des images prégnantes de notre évolution actuelle. L'entreprise est très intéressante si on la compare à la naissance de tous les cinémas nationaux qui ont connu leur période "épique." L'exemple

d'Eisenstein est d'autant plus intéressant que, dans une certaine mesure, ses épopées cinématographiques se sont transformées en histoire. Il est normal que des cinéastes cherchent à cerner non seulement les lieux, le territoire mais aussi les événements reliés à la construction sociale sur ce même territoire.

Il existe une archéologie du regard dans le cinéma québécois. Réapprendre à voir, à se voir, alors que les films étrangers inondent les écrans. La vie du marin, la vie de l'agriculteur, la vie de l'ouvrier nouvellement intégré au monde industriel sont autant de sujets qui vont constituer les principales mailles du réseau archéologique. *St-Jérôme* relate la naissance, la dynamique du syndicalisme. *Le mépris n'aura qu'un temps* et *On est au coton* poursuivront la même entreprise. L'ensemble de l'oeuvre de Pierre Perrault nous conduit tout droit au coeur de l'archéologie du geste, la pêche au marsouin, la vie quotidienne, la construction des goélettes, la chasse aux caribous. Les images cherchent à reconstituer ce geste qui d'ancêtre à ancêtre est venu jusqu'à nous. Et, au delà du geste, c'est aussi l'outil qui est repris, examiné de façon plus documentaire que fictive, l'outil à façonner le bois, à construire, à assurer la survivance. Il faudrait ici ouvrir une parenthèse important sur tout ce cinéma qui découvre et, en même temps, conserve les vestiges d'un passé révolu, annulé par le progrès technique. On pense ici à des cinéastes issus d'un même horizon idéologique que Perrault, Brault et ses films d'artisans, Gosselin, ses raquettes, son canot d'écorce. Le travail d'archivage est important. Il s'étend maintenant au geste de la fête, à la musique issue du milieu, musique que l'on peut retracer sur tout le territoire de l'ancienne Nouvelle-France.

Aux outils que la fresque documentaire ressuscite, aux comportements sociaux qu'elle rend si bien, il faut ajouter une autre archéologie qui tente désespérément de tirer l'histoire de l'épopée. Les films de Marcel Carrière sur St-Denis, la bataille de Chateauguay, les Zouaves, le film de Denis Héroux sur la bataille de St-Eustache, la conscription vue par Perron, *Les Ordres* et *Bingo*, tous deux reliés à octobre 70 voilà autant de tentatives de renouer avec la tradition épique. Mais les résultats sont dérisoires. L'outil est inefficace, un vieux fusil, un canon rouillé, quelques boulets produits d'une coutellerie de fer-blanc. Des batailles qui sont gagnées par défaut comme à St-Denis, des guerres perdues, les seules vraies, des guerres qui ne font pas de morts comme l'envoi des Zouaves au 19<sup>ième</sup> siècle, une situation explosive qui n'arrive pas à être

révolutionnaire la névrose de 70, voilà l'épopée famélique qui nous renvoie impitoyablement à ces plaines d'Abraham qui ont vu la fin d'un monde encore bien inconnu et la naissance d'un autre dont on perçoit très mal l'identité tératologique de la multiplication de ses langues.

De l'agriculture à la culture, le fusil devient curieusement l'un des outils qu'on retrouve le plus au cinéma québécois. Il tue pour la patrie, il tire pour défendre un territoire comme dans *Les Smattes*, il règle des comptes entre Blancs et Métis comme dans *Red*; puis il devient accessoire obligatoire du petit gangster, du voyou à dix cents quand il n'est pas l'organe "silencieux" d'un IXE-13. L'arme délaisse la nation pour le "poignon." Elle change de mains. Nous sommes loin de l'activité du chasseur. Mais il ne faut pas oublier que la ville est devenue le rendez-vous de tous les nomades, de tous ceux qui ont quitté la misère pour faire fortune... à n'importe quel prix. La fiction a moins bien réussi que le documentaire à reproduire un certain passé, parfois muet dans sa représentation mais si expressif.

De la même façon, on a tenté de faire une archéologie des sentiments. De la victoire, on a voulu tirer une fierté, une passion du territoire à défendre. De la défaite, on a extrait toute l'amertume et le désir de se reprendre un jour. Ce n'est là que quelques sentiments qui viennent juger les reconstitutions historiques plus ou moins habiles. D'autres cinéastes ont voulu, eux, faire l'archéologie de leurs propres sentiments. C'est le cas du *Chat dans le sac*, de *La terre à boire*, de *La vie heureuse de Léopold Z.*, de *Taureau*, de *Réjeanne Padovani*, de *Pour le meilleur et pour le pire*, des *Demières fiançailles*, de *J. A. Martin, photographe*. Cette entreprise, souvent autobiographique, est particulièrement ardue, surtout si elle est menée à une vitesse qui supprime toute possibilité de distanciation. C'est l'art d'avancer en regardant dans le rétroviseur. Les personnages n'ont que rarement l'épaisseur, l'étoffe qu'il faut pour laisser les sentiments naître chez eux, s'épanouir et s'exprimer à leur guise. Peut-être est-ce la trop forte contamination du documentaire qui fait qu'on a cru pouvoir "observer" les émotions "in vitro" sans reconnaître chez elles les dynamismes, les illogismes normaux, à la fois prévisibles quant à leur occurrence et aléatoires quant à leurs formes.

L'archéologie des sentiments suppose une syntaxe de l'écriture cinématographique en pleine possession de ses moyens. Elle ne peut qu'accompagner un scénario dont la dramaturgie atteint la maturité.

Il est alors normal que cette archéologie qui est nôtre n'en soit encore qu'aux premières strates, qu'à celles qui se nouent en surface mais dont les origines plongent profondément dans la dimension intérieure, celle qui réside au delà des masques, des caractères cinématographiques, là où le personnage peut esquisser un "Je suis" au lieu des innombrables et stériles "J'ai-J'ai pas" . . . Nous attendrons encore patiemment celui qui plongera dans l'âme québécoise à la recherche d'un "to be" fécond.

Fondu enchaîné . . .

Ce n'est pas que manque une recherche de ce qu'est "l'homo québécois" . . . Au contraire! Ici encore, parallèle étonnant, il existe un cinéma d'essai, si nous consentons à prendre ce mot dans son sens le plus littéraire.

Tous les films que nous avons nommés, ou presque, sans compter les autres, cherchent avec une minutie effarante à préciser les contours de cet homme québécois, à lui définir, quand cela est possible, une âme.

Anthropologie que l'oeuvre des Perrault, Brault, Jutra, Perron, Dufaux, Lefebvre, Forcier, Carle, Lamothe, Godbout . . . Elle porte sur la dimension intérieure, sur la verticalité de l'homme actuel. Elle compare les jeunes entre eux, les vieux, les Français et les Québécois, les Américains et nous. Et c'est à l'intérieur de cette recherche anthropologique que se cristallisent quelques grands thèmes qui définissent au moins dans notre imagination sinon dans notre imaginaire "l'homo québécois." La mère hospitalière, rude, généreuse mais inflexible comme un père; le père silencieux, "maternalisé" dans son comportement de pourvoyeur; la pureté de la campagne opposée au vice urbain; la rigueur morale et sa contre-partie, l'anarchie; l'amour-fidélité et la fidélité sans amour, par principe.

Il ne faut pas craindre de le dire: dans l'élaboration de son discours sur l'homme québécois, le cinéma est très en retard sur la littérature. Qu'on songe à Bessette, à Anne Hébert, à Langevin, à Marie-Claire Blais, à Aquin, à Jean-Jules Richard . . . etc. Il semble évident que l'entreprise littéraire a réussi à mieux cerner les caractéristiques du milieu que le cinéma qui oscille entre des modèles européens ou américains. Peut-être le cas de Jacques Godbout est-il ici le plus symptomatique par sa double pratique et par l'indéniable supériorité de son écriture romanesque.

Ce qui pourrait sembler un paradoxe, *montrer* ce qu'est un Québécois, ne l'est peut-être pas autant que nous pouvons le croire.

Il suffirait de comprendre que l'image identifie moins que le mot. Elle se contente de représenter, d'illustrer. Elle manque du mordant que possède l'expression verbale qui peut véritablement se déployer selon toutes les dimensions. Les mots distillent des images floues qui se superposent les unes aux autres; l'image, elle, fige, désamorce le mot dans son pouvoir d'évoquer. C'est au niveau du comportement que l'image peut parler de façon précise. Or, existe-t-il un comportement typiquement québécois?

Dès les premiers longs métrages, notamment dans *Le chat dans le sac* de Gilles Groux, la quête de l'identité est posée tant sur le plan de la parole que sur le plan du comportement. Mais ce dernier ne parvient pas à traduire l'identité. Il expose seulement l'instabilité des personnages et des situations. L'identité devient la structure creuse de l'action dramatique. Cet état de fait persiste tout au long de la production cinématographique... Deux exceptions: les enfants et les vieillards. Melançon, Moreau, Dufaux, Perrault ont pu le constater: l'identité comme quête n'existe pas chez ceux qui sont trop jeunes pour l'avoir déjà entreprise et disparaît chez ceux dont la vieillesse a façonné le dernier masque. En ce sens, le regard anthropologique ne manque pas de justesse puisqu'il reproduit des comportements prévisibles dans une société normale. Le hiatus est créé dans la génération mitoyenne où la quête de l'identité s'accompagne généralement d'un manque d'identification au personnage. Il arrive souvent dans le cinéma québécois que le comédien doive se substituer à son personnage, le nourrir comme il peut de ses phantasmes du moment en espérant satisfaire le voyeurisme de l'auteur. La quête de l'identité est double dramatique au sens même de la dramaturgie, symbolique au plan du comportement. Les films québécois fourmillent de cas de folie, de suicides réussis ou avortés, d'engluement dans l'alcool ou tout simplement dans l'ennui. La misère devient décrépitude. L'identité tend vers un point zéro où elle ne peut se remettre en question puisqu'elle n'existe pas assez pour cela.

A la décharge du cinéma québécois, il faut mentionner que la crise d'identité a, ici, contrairement à la littérature, des incidences très particulières sur les coûts de production et les recettes de diffusion d'un film. Alors que le coût moyen actuel d'un film se situe autour du million, il n'est pas étonnant de voir les cinéastes chercher à répondre à un modèle qui garantit les investissements. Récemment encore, un cinéaste, dont le cheminement n'est pas des plus heureux, annonçait bravement avoir réalisé un film "international."

Une telle affirmation illustre bien ce que peut devenir la crise d'identité quand on veut, à tout prix, l'avoir déjà résolue. Le film "international" n'existe pas. Quoi de plus régional comme conception et comme facture que *The last Picture Show* de Bogdanovitch et pourtant son audience a été internationale parce que le niveau de son langage était universel. La littérature d'ici a mieux compris que le métier, l'espace du discours étaient les balises essentielles à toute universalité.

Sérieux de la crise ou crise du sérieux? Est-on pris à ce point par le problème de l'identité que l'humour n'ait plus sa place? Le cinéma québécois a, presque systématiquement, occulté des thèmes particulièrement révélateurs. L'humour en est un, auquel on pourrait ajouter la superstition, la religion, la rouerie, le gros bon sens, une certaine forme de grivoiserie. Il faut le dire: peu en littérature, rarement au cinéma, voyons-nous éclater le carnavalesque, celui que chacun a connu au niveau comportemental, à un moment ou l'autre de son existence . . . de québécois.<sup>1</sup>

L'anthropologie entreprise ici a toute la rigueur et la froideur de l'argument de *La chambre blanche* de Jean-Pierre Lefebvre. La métaphysique passe par le congélateur de l'hiver et les gestes souffrent d'une trop haute altitude de questionnement. Tout devient bi-dimensionnel et souvent simplification. L'identité québécoise repose, semble-t-il, sur un océan de tristesse.

Fondu au noir . . .

Serions-nous à faire, par les mots, un film en noir et blanc où le noir recevrait toute l'attention? On peut le croire. Le jugement du critique ici n'est pas différent de celui du grand public qui ne communique pas à ce qu'il ne ressent pas. Il nous faudrait peut-être condamner ce public déjà aliéné par le cinéma étranger. Mais la littérature nous montre qu'il est possible de se créer un public. Les créateurs doivent simplement mieux chercher leur véritable interlocuteur et surtout, ne parler que s'il y a quelque chose à dire.

Le jour où nous pourrions nous reconnaître dans le cinéma québécois, c'est le jour où nous accepterons de voir nos qualités et nos travers avec un bon sens critique et une bonne dose d'humour. Ce petit documentaire se termine par une image figée, — j'éviterai le mot "gelée," — sur un immense éclat de rire . . . muet.