

LE « RENOUVEAU » DU CINÉMA QUÉBÉCOIS

Christian Poirier

P.U.F. | *Cités*

**2005/3 - n° 23
pages 165 à 182**

ISSN 1299-5495

Article disponible en ligne à l'adresse:

<http://www.cairn.info/revue-cites-2005-3-page-165.htm>

Pour citer cet article :

Poirier Christian, « Le « renouveau » du cinéma québécois »,
Cités, 2005/3 n° 23, p. 165-182. DOI : 10.3917/cite.023.0165

Distribution électronique Cairn.info pour P.U.F..

© P.U.F.. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le « renouveau » du cinéma québécois

CHRISTIAN POIRIER

On parle beaucoup du cinéma québécois depuis quelque temps. Des productions récentes telles que *Séraphin*, de Charles Binamé, *La grande séduction*, de Jean-François Pouliot, *Gaz bar blues*, de Louis Bélanger, ou *Les invasions barbares*, de Denys Arcand ont connu, tant au Québec qu'à l'étranger, un vif succès auprès du public et de la critique. On sait cependant peu de chose sur le contenu proprement dit des films. Quelles sont, globalement et historiquement, les images de la société québécoise qui sont véhiculées par le cinéma? Dans cet article, nous proposons d'examiner les représentations de l'identité au sein de l'imaginaire filmique québécois¹. Il s'agit de voir comment la question identitaire est posée ou s'exprime. Il s'agit de voir aussi comment cette question devient un problème formulé par des locuteurs qui, dans leurs dialogues ou réflexions, retravaillent l'identité québécoise.

Sur le plan théorique, nous mobilisons les principaux outils d'une analyse herméneutique développée par Paul Ricoeur grâce à ses notions centrales d'identité narrative et de récit². L'identité est ainsi conceptualisée comme une mise en récit au sein de laquelle la société élabore sa mémoire

1. Pour une analyse plus détaillée, on consultera Christian Poirier, *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité?*, t. 1 : *L'imaginaire filmique* ; t. 2 : *Les politiques cinématographiques*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004. Notre recherche a bénéficié du soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSHC).

2. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 1 : *L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983 ; *Temps et récit*, t. 2 : *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1985 ; *Temps et récit*, t. 3 : *Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.

Cités 23, Paris, PUF, 2005

collective, articule ses thématiques majeures au sein d'un certain nombre d'horizons discursifs et construit ses projets d'avenir. La dimension narrative de l'identité fait ici référence à deux éléments centraux : la continuité temporelle (ce que nous sommes aujourd'hui dépend en partie de ce que nous avons été et de ce que nous projetons d'être) et la capacité de se raconter, de faire récit.

Nous avons, dans notre corpus filmique, cerné la présence de deux récits identitaires principaux : un récit de l'« empêchement d'être », soit un récit du manque et du vide, un récit tragique où l'essence identitaire est recherchée par une fermeture à la question ouverte posée par l'identité ; et un récit alternatif, celui de l'« enchantement d'être », sorte de récit de l'accomplissement et de l'ambivalence positivement assumée et permettant d'articuler une figure diversifiée de l'identité intégrant de multiples références ainsi qu'une représentation plus positive du passé. Ce deuxième récit se pose en rupture par rapport au premier. Au cours des dernières années, il a gagné en importance sur le récit mélancolique, mais sans le remplacer ni le marginaliser. C'est ainsi que l'on peut constater, parfois chez un même cinéaste, un va-et-vient constant entre une identité conçue comme une essence associée à un récit nostalgique, avorté ou menacé du destin collectif, et une identité découvrant une valeur positive à l'ambiguïté fondamentale et à la multiplicité des appartenances des Québécois. Il semble en fait que la richesse et l'originalité du cinéma québécois tiennent précisément à la tension qui existe entre ces deux trames narratives parcourant la cinématographie québécoise.

LE RÉCIT DE L'EMPÊCHEMENT D'ÊTRE

Certains des traits majeurs de l'imaginaire filmique québécois sont déjà présents dès les débuts du cinéma québécois. Dans *Un homme et son péché*, de Paul Gury (1948), et dans *Tit-Coq*, de René Delacroix et Gratien Gélinas (1952), on retrouve des individus qui, animés d'une volonté de révolte et d'indépendance, subissent l'histoire au lieu de la faire et sont totalement coupés du passé, sans filiation. L'orphelin Tit-Coq est à cet égard exemplaire. Les figures d'autorité ne sont pas des adjutants à l'accomplissement des personnages, que ce soit la religion, la politique ou tout autre référent. De façon générale, les films présentent une société en dissolution. C'est particulièrement le cas dans *La petite Aurore l'enfant*

martyre, de Jean-Yves Bigras (1951), alors qu'Aurore, victime par excellence, est martyrisée et brutalisée à mort par la nouvelle femme de son père. Aurore est à la recherche d'une identité. Son passé a disparu avec sa mère assassinée et aucun modèle ne peut lui venir en aide. Elle voudrait prendre la parole, mais on lui interdit de le faire.

Avec la Révolution tranquille, moment de renouveau culturel, économique et politique au Québec, on aurait pu s'attendre à une régénération des topiques identitaires présents dans les films. Loin s'en faut. Le corpus filmique montre plutôt une société qui hésite à se lancer de façon décidée vers l'avenir. L'idée de stagnation individuelle et collective est sans cesse brassée. Dans *À tout prendre* (Claude Jutra, 1963), Claude, 28 ans, a plusieurs personnages en lui dont il voudrait se débarrasser. Cela dit, il ne sait par où commencer et ignore tout autant comment se (re)définir. Claude est blasé : « Je suis seul et je ne fais rien d'important » ; « Je suis un mort-vivant ». Le personnage du film est présenté comme n'ayant pas de passé et comme étant sans désir d'avenir. Il a des rapports distanciés avec sa mère et n'entretient aucune relation avec son père. « Notre prison ne nous quitte pas, dit-il, elle se déplace autour de nous ». L'incertitude de son identité sociale et de son identité sexuelle provoque des échecs dans ses relations avec les femmes. La politique n'est pas non plus une solution. Il s'exile finalement en Afrique.

Le besoin de changement en profondeur des structures sociales et l'incapacité à identifier les chemins adéquats pour provoquer ce changement sont également illustrés dans *Le chat dans le sac*, de Gilles Groulx (1964). Pour Claude, l'incertitude sentimentale reflète l'indécision collective : « Je m'appelle Claude et j'ai 23 ans. Je suis Canadien français, donc je me cherche. » Son amie Barbara lui dit : « Toi tu n'existes pas, tu es comme un mort-vivant. » Au rédacteur d'un journal qui lui affirme que c'est plutôt l'action qui donne les idées et fournit la compréhension, Claude signe et persiste dans son pessimisme : « On est condamné, nous les Québécois, à vivre en deçà de nous-mêmes. » Le film montre tout ce que des individus voudraient exprimer mais qu'ils taisent. Aurore l'enfant martyre n'est pas loin. Claude se pose en fait comme une victime : « Tu peux difficilement exister quand les moyens d'agir ne te sont pas offerts ou quand t'es obligé de les créer toi-même. » Les propos de Gilles Groulx nous permettent de mieux comprendre ses choix narratifs : « Pour la mise en scène des situations, j'ai particulièrement recherché la platitude du quotidien que je considère comme étant

un état généralisé des francophones du Québec, une vie sans issue, minable, qui tourne en rond. »¹

La même représentation mélancolique est repérable dans *Le révolutionnaire*, de Jean-Pierre Lefebvre (1965). Un sentiment de culpabilité et de honte face à l'histoire de la collectivité québécoise est exprimé par de jeunes intellectuels : « Mais hélas notre histoire est bien courte et aussi peu variée que notre cuisine. » Le film *Entre la mer et l'eau douce*, de Michel Brault (1967), résume dans son titre même les hésitations de cette génération. Les films de cette période montrent bien que la société québécoise se situe entre le vide laissé derrière – la Révolution tranquille a, en effet, prestement dilapidé l'héritage qui la précédait, celui-ci étant associé à l'idée d'une « grande noirceur » collective – et l'angoisse du premier pas vers l'avenir socialiste et indépendantiste. De plus, c'est comme si la dialectique entre soi-même et l'autre² était ramenée au soi – bref, à l'île se posant à distance des autres terres, sorte de paradis originel dans son essence à retrouver par les voix(es) de la caméra. Le sentiment de victime devient en conséquence prépondérant. Oublier sa condition de victime signifie se donner une fausse conscience de soi. Comme si, en dehors de la souffrance – qui correspond à la « vraie » réalité des Québécois –, ceux-ci cessaient d'exister. Dans ces films appartenant résolument à l'imaginaire tragique, le contrat social québécois est basé sur le partage de souffrances. Cette victimisation est étroitement associée à une représentation mélancolique et nostalgique de la nation et de l'essence identitaire québécoise.

Dans *On est loin du soleil*, de Jacques Leduc (1970), une famille est réunie par la mort de la plus jeune enfant (il n'y a, dans l'histoire de ce film, pas d'avenir possible, ni pour l'individu ni pour la collectivité). Idéalement, le réalisateur aurait d'ailleurs souhaité « filmer vingt-quatre heures de la vie d'un homme à qui il n'arrive rien. »³ Pour Leduc, si cette société n'a pas d'histoire à raconter (puisque son Histoire reste à faire), la forme cinématographique doit en être le reflet. *La maudite galette*, de Denys Arcand (1971), présente une autre remise en question radicale de la communauté alors que les membres de la famille Soucy s'entretuent. De nombreux autres films se situent dans le même horizon sémiotique – pensons à *Réjeanne Padovani*, de Denys Arcand (1972), à *Les colombes*,

1. Gilles Groulx, *Objectif*, 35, mai-juin 1966, p. 12.

2. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Le Seuil, 1990.

3. Jacques Camerlain, « Entretien avec Jacques Leduc », *Séquences*, 73, juillet 1973, p. 6.

de Jean-Claude Lord (1972), à *O.K. La liberté*, de Marcel Carrière (1973), et à *Taureau*, de Clément Perron (1973).

Les cinéastes ont affirmé, au moment de la Révolution tranquille, que les Québécois pourraient enfin explorer et développer leur propre imaginaire et leur propre mythologie, loin des « emprunts » français, américains ou religieux. Or cet imaginaire que l'on élabore effectivement est celui du manque, du vide, du désarroi et de l'échec. *Il était une fois dans l'est*, film d'André Brassard réalisé en 1973 à partir d'un scénario de Michel Tremblay, est une vive illustration de cette tendance. Le film raconte l'histoire d'un monde où l'horizon commun de signification est pratiquement inexistant. Les propos suivants de Tremblay illustrent bien l'idée derrière le scénario : « Je voulais donner une image du cinéma québécois comme mon père en avait une du cinéma français, quand j'étais petit. Mon père disait : "Ah ! c'est une vue française, donc on va voir une femme en brassière !" L'équivalent de la femme en brassière, pour nous, c'est le salon mortuaire. »¹ Dans cette vision mélancolique des pratiques populaires, perçues à travers le paradigme de l'aliénation et du complexe du colonisé, se trouve l'une des clés de compréhension de l'abîme qui a souvent séparé les cinéastes de la population québécoise. Les premiers postulent en effet que la multiplicité des ancrages identitaires des Québécois – qui nourrissent une façon très ambivalente de se représenter – sont des masques qui cachent la véritable nature de l'identité québécoise et que ces ancrages multiples ne sont nullement l'expression, pour le groupement, d'une manière positive d'être.

Le film de Pierre Perrault, *Un pays sans bon sens ou wake up, mes bons amis !!!* (1970), se veut rien de moins qu'une injonction faite au peuple québécois pour la quête de son essence... perdue dans l'aliénation historique de soi. Le titre du film est très révélateur des intentions du cinéaste. Dans la lunette de Perrault, le Québec n'a, en effet, littéralement pas de sens, c'est-à-dire qu'il n'a pas qu'« un » sens (en termes d'identité) et qu'il ne chemine pas davantage vers « une » direction (l'indépendance) conforme à ses fondements originels. Perrault fait le constat – négatif pour lui – de l'hétérogénéité intrinsèque de la collectivité québécoise : à la fois québécoise, canadienne, nord-américaine, britannique et française, simultanément nationaliste et fédéraliste, en même temps sociale-

1. Léo Bonneville, « Entretien avec André Brassard et Michel Tremblay », *Séquences*, 88, avril 1977, p. 14.

démocrate et capitaliste, et l'on en passe. On ne peut, selon le cinéaste, être attaché à son village natal ou soutenir l'idée de la souveraineté du Québec tout en consommant, par exemple, des produits culturels américains. Perrault incite en conséquence ses concitoyens à sortir de leur torpeur et de leur fausse conscience aliénante. Ce faisant, et paradoxalement, il reproduit le même type d'opération que celui auquel se livrent les fédéralistes purs et durs qui, plein de bonnes intentions, bien sûr, veulent apporter une réponse tranchée à la « question québécoise » en emmenant le groupement du côté de l'idéal canadien. Pour Perrault comme pour ces fédéralistes, l'ambivalence ou la polyvalence identitaires sont d'emblée posées comme problématiques.

Le récit du « manque identitaire » et de l'« empêchement d'être » atteint, entre 1975 et 1986, un degré particulièrement élevé d'intensité cinématographique. Les personnages sont seuls et ont des relations tendues, tordues ou nulles et non avenues avec leurs parents. Ces derniers sont d'ailleurs souvent séparés, ce qui fait que la communication entre les générations est difficile. Les couples n'ont pas de vie sociale, les hommes sont incompetents et les groupes sociaux ainsi que les politiques ne sont pas perçus comme des outils de transformation de la réalité. L'avenir est ailleurs, en Floride ou en Californie. Le cinéma qui s'impose alors orbite autour des topiques du présent et de la vie monotone et quotidienne qui est sans passé et n'a ni futur. L'absence du père, la présence de plusieurs orphelins, les suicides ou les exils démontrent, chez les cinéastes tout au moins, une crise identitaire aiguë qui est liée à une cassure de la continuité temporelle. Des films comme *Bulldozer*, de Pierre Harel (1974), ou encore *Gina*, de Denys Arcand (1975), sont particulièrement illustratifs de ce régime cinématographique dont l'orientation est ainsi justifiée par Jean-Pierre Lefebvre : « Nous sommes des Québécois, nous avons filmé des Québécois et le Québec. Et nous nous sommes rendu compte que, dans les rêves de notre peuple, il y avait beaucoup de cauchemars. Il est donc vrai, règle générale, que notre "dramaturgie" a toujours oscillé du côté de la tragédie. Notre Histoire en est une. »¹ Même son de cloche chez un critique qui, à propos du film *Un royaume vous attend*, de Pierre Perrault et Bernard Gosselin (1976), déclare : « Ce film, nous l'aimons dans la mesure où il

1. Jean-Pierre Lefebvre, « CECO (6) À moi, messieurs les députés, deux mots ! », *Cinéma Québec*, n° 45, mai 1976, p. 10.

dénonce notre histoire, dans la mesure où il est l'image du Québec. Image de l'échec. »¹

Le thème de la fin des rêves est également mis en scène dans *Le dernier glacier*, de Jacques Leduc et Roger Frappier (1984), tandis qu'un vide identitaire extrême est illustré dans *La femme de l'hôtel*, de Léa Pool (1984), film où les causes du malaise décrit sur la pellicule sont difficilement identifiables. Si bien qu'aucun travail sur soi ou deuil n'est possible. Dans *La cuisine rouge* (1979), Paule Baillargeon et Frédérique Collin exposent l'incommunicabilité et l'ignorance réciproque entre les univers masculin et féminin : les femmes sont condamnées à la cuisine et les hommes à la taverne. Les rapports hommes/femmes sont également très problématiques dans *Cruising Bar*, de Robert Ménard (1989), ou encore dans *Le sphinx*, de Louis Saïa (1995). Dans *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, de Jean Chabot (1987), le Québec est un pays qui s'enfonce tranquillement dans le silence, l'oubli et la rouille. La fluidité et la mouvance constante des repères identitaires provoquent, chez le cinéaste, un sentiment d'angoisse et de quasi-certitude de la disparition prochaine des Québécois. Une perte d'identité similaire, liée à l'échec du rêve indépendantiste, est repérable dans *Trois pommes à côté du sommeil*, de Jacques Leduc (1988).

La dislocation des temporalités et le vide identitaire sont au cœur du *Déclin de l'empire américain*, de Denys Arcand (1986). Que raconte le film québécois le plus connu à l'échelle internationale ? Rien d'autre que l'éclatement de la communauté. Ce film porte en effet sur le déclin de la société occidentale, mais surtout sur la déchéance des intellectuels québécois et de la génération du *baby-boom*. Dans l'histoire racontée par Arcand, le Québec apparaît sans avenir ni passé, centré sur un présent hédoniste et la seule certitude du court terme. Le film d'Arcand fait toutefois la démonstration de l'importance d'éviter deux attitudes identitaires opposées : d'une part, le retour perpétuel sur Soi dans la mise en valeur *ad nauseam* de ses traits distinctifs et particularisants ; d'autre part, la dissolution dans l'Autre ou dans le Tout, sorte d'exil identitaire vers le *Nowhere*. Pour Arcand, ces deux chemins identitaires représentent deux tentatives de fixer ou de dissoudre l'identité québécoise.

L'absence d'avenir est également au cœur de *Sonatine*, de Micheline Lanctôt (1983). Ici, deux adolescentes délaissées par leurs parents et par

1. Léo Bonneville, « Entretien avec Pierre Perrault », *Séquences*, 111, janvier 1983, p. 7.

la société se suicident dans l'indifférence générale. Dans *Eldorado*, de Charles Binamé (1995), on retrouve aussi le portrait de jeunes sans avenir de même que l'image d'un désarroi urbain marqué par l'absence de schémas communautaires et de repères sociaux. *Eldorado* est représentatif de cet état mélancolique qui frappe le sujet moderne québécois. L'impression de vide et un profond sentiment de fatigue sont des traits caractéristiques des personnages de ce film : « Je voudrais oublier mon nom, dit l'un d'eux, devenir comme une roche, ne plus avoir de nom. » Si la frustration des personnages des films québécois des années 1960-1970 était liée à l'absence de réalisation de l'indépendance et du socialisme, les causes du malaise identitaire sont, dans *Eldorado*, nettement plus difficiles à cerner. On est fatigué mais on ne sait pas pourquoi (Loulou : « Chus tannée » ; Marc : « Tannée de quoi ? » ; Loulou : « Je le sais pas »). Les personnages ne savent tout simplement plus vivre en société. Ces jeunes pensent régulièrement au suicide (un ami de Rita s'est suicidé et elle-même a tenté de le faire à plusieurs reprises) ou noient leur solitude dans l'euphorie de la drogue, de l'alcool et du sexe rapidement consommé.

Dans *Un 32 août sur Terre* (1998), Denis Villeneuve met en scène Simone Prévost, une jeune femme de 26 ans dont la mère et le père sont absents. Le titre même du film fait référence à un temps incertain et à la disparition des repères temporels traditionnels. Philippe, l'ami de Simone, a l'impression de se désintégrer. Le film met également l'accent sur des lieux anonymes (route, clinique, avion, hôtel, désert) qui « vident » littéralement les êtres de leur contenu. L'hésitation de Philippe provoque sa perte (il se fait attaquer dans le centre-ville de Montréal et sombre dans le coma). La chanson du générique conclut : « Quand je regarde loin, au fond de moi / Je ne comprends plus rien. » Nous sommes ici en présence de personnages littéralement avortés. Le terme « avorté » illustre bien une tendance dominante de ce récit filmique qui se traduit symboliquement par une quantité impressionnante d'avortements effectués par les personnages québécois. Un film récent comme *Maelström*, de Denis Villeneuve (2000), en est une bonne illustration qui combine, dans une ode particulièrement réussie à la tragédie de la vie, un avortement, plusieurs tentatives de suicide, un décès et un exil.

La vie heureuse de Léopold Z., du cinéaste Gilles Carle (1965), présente un contraste frappant avec le récit de l'éclatement identitaire négatif. On ne retrouve chez Carle aucune volonté de découvrir une quelconque « essence » identitaire québécoise. Au contraire, ses films sont tous des coups de projecteur portés sur plusieurs aspects d'une identité composite associée à des appartenances multiples. Le personnage principal, Léopold, ne renie pas sa filiation typiquement canadienne-française. Il parle un très bon français, reprend à son compte le rêve américain et montre fièrement ses influences britanniques. Le cinéaste constate que le regard qu'il porte sur la réalité populaire qui l'entoure lui apparaît en contradiction fondamentale avec la « fatigue culturelle » exprimée par certains interprètes de la société québécoise. Dans *La vraie nature de Bernadette*, du même cinéaste (1972), la multiplicité, l'hétérogénéité et l'ambivalence sont posées comme constituant le cœur de l'identité québécoise. Gilles Carle se prononce d'ailleurs sans ambiguïté (!) sur cette question : « Mais on pourrait aussi se demander ce qu'est la “vraie” nature de Thomas, la “vraie” nature de Roch. C'est qu'au fond elle n'existe pas, cette “vraie” nature, et tout ce que l'on peut saisir c'est le “cheminement vers” ; c'est le mouvement, la dynamique plutôt que la fixité. On parle toujours du juste milieu, mais le juste milieu n'existe pas, c'est une tension entre les choses. Et c'est au milieu de cette tension que j'aime me situer. »¹

Le film de Claude Jutra, *Mon oncle Antoine* (1971), constitue une véritable démonstration de l'absence de fondement à l'identité québécoise. Le sujet québécois y est présenté comme devenant adulte. Ne s'identifiant nullement aux modèles identitaires qui lui sont proposés, Benoît doit se composer une identité au sein d'un espace vidé d'intersubjectivité. Il entreprend de construire son identité grâce aux éléments et appartenances qu'il ira puiser où il voudra. Ici, nulle essence à retrouver ou à reconquérir. Un autre film, *Le temps d'une chasse*, de Francis Mankiewicz (1972), montre aussi le passage de l'enfance à l'âge adulte et illustre le constat de l'absence de fondements identitaires. *Les bons débarras*, du même cinéaste (1980), présente également l'accession à l'âge adulte de la petite Manon. Le film de Jean-Pierre Lefebvre, *Les dernières fiançailles* (1973), met en scène une réconciliation exemplaire avec le passé et

1. Gilles Carle, « Un western religieux ? », *Cinéma Québec*, 1, 9, mai-juin 1972, p. 17 et 20.

l'action d'un véritable travail de deuil commun. Ce film présente des gens simples, heureux, qui amorcent des actions positives tout en opérant une gestion harmonieuse des références temporelles. Surtout, le passé assumé (le deuil du fils) permet non seulement de mieux envisager l'avenir, mais surtout de ne pas s'accrocher à la représentation nostalgique d'une identité non accomplie dans son essence.

Le sentiment d'impuissance et de résignation est compensé, dans le film *Bar salon*, d'André Forcier (1974), par la présence d'un bonheur partagé. On peut cerner une attention respectueuse pour tous ces « petits riens » qui composent une vie humaine et l'environnement populaire. Dans *Au clair de la lune*, du même cinéaste (1982), le recours à l'imaginaire permet aux personnages de gérer les références temporelles et de mieux aménager une réalité vécue difficilement. *Ti-Mine, Bernie pis la gang*, de Marcel Carrière (1976), fait pour sa part la démonstration que l'avenir est au Québec et non en Floride.

Jean Beaudin explore le passé (la fin du XIX^e siècle) dans *J. A. Martin, photographe* (1976). Rose-Aimée effectue une action constructive qui permettra au couple de recréer des liens solides et un nouvel horizon commun de signification. Un autre film dont l'action se situe dans le passé – *Les Plouffe*, de Gilles Carle (1981) – présente une exploration positive de références identitaires variées. Deux univers de sens sont en confrontation en ces années précédant la Seconde Guerre mondiale : d'une part, les valeurs traditionnelles canadiennes-françaises dominées par la crainte de ce qui provient de l'extérieur et menace la cohésion de la communauté ; d'autre part, l'appropriation positive d'une multiplicité de références. La variété des référents identitaires est un trait marquant du film : les influences catholique, française, canadienne-anglaise et américaine sont explorées. Surtout, l'américanité est clairement et positivement assumée. En témoigne cette remarque du pasteur Brown en visite dans la vieille capitale : « Vous savez, votre ville, Québec, a aussi son cachet français exceptionnel. Tout en restant une ville très nord-américaine. »¹ Ce film de Gilles Carle montre sans ambages le passage d'une conception « frileuse » de l'identité à une représentation active et volontariste de cette

1. Signe des temps (le Québec s'éloigne des références européennes, contexte du libre-échange nord-américain, etc.), deux séries de l'Office national du film portent explicitement sur le thème de l'américanité, à la fin des années 1980 : « L'américanité » et « Parler d'Amérique ». Il s'agit, pour plusieurs de ces films, de reconnaître l'américanité intrinsèque des Québécois sans en déduire une aliénation culturelle ou une dépossession de soi-même.

identité désormais orientée vers l'avenir à construire (« Nous autres les Plouffe, quand on veut, on peut. N'importe quoi »).

D'autres films sont animés du souci d'effectuer un travail d'inventaire du passé québécois. Ils ne proposent pas un retour à quelques racines collectives, mais, fidèles à la tradition herméneutique, considèrent les éléments de la tradition comme des questions ouvertes posées aux contemporains et susceptibles de contribuer – tout en conservant une perspective critique – à donner un sens aux figures identitaires du présent. C'est le cas, notamment, de *Pour la suite du monde*, de Pierre Perrault et Michel Brault (1963), de *Jean Carignan violoneux*, de Bernard Gosselin (1975), de *La veillée des veillées*, du même cinéaste (1976), de *Les servantes du bon Dieu*, de Diane Létourneau (1978), et de *La turlute des années dures*, de Richard Boutet et Pascal Gélinas (1983). La réconciliation nécessaire avec un passé qui bloque le présent et l'avenir est également au cœur du film de Francis Mankiewicz, *Les beaux souvenirs* (1982).

Les rapports au passé et à l'histoire sont aussi au centre des préoccupations de Robert Lepage. Ses deux premiers films : *Le confessionnal* (1995) et *Le polygraphe* (1996), en témoignent de façon éloquente. Au dire de Lepage, si le passé détermine en partie ce que sont les individus, ces derniers conservent une importante marge d'autonomie qui leur permet d'innover. L'important est de ne pas s'enfermer dans ce passé – c'est-à-dire dans une représentation tragique de la communauté – ni d'oublier complètement ce passé et ne plus savoir d'où l'on vient. *Le confessionnal* illustre ainsi le passage d'une identité relativement stabilisée dans ses référents et transmise de génération en génération (notamment dans un passé très moralisé et spiritualisé) à une identité qui est à construire (il faut dorénavant rechercher activement cette moralité et cette spiritualité). L'idée de passage identitaire est illustrée par le personnage de Pierre qui, en quête de repères existentiels, part pour l'étranger (Chine) puis revient au Québec. Son départ modifie sa vision des choses et change ses paramètres identitaires sans le diluer comme « être situé ». Pierre reste lui-même tout en intégrant le différent et la nouveauté. À l'opposé, son frère Marc se perd entre, d'une part, une fixation sur l'origine et la filiation, et, d'autre part, l'éclatement des modes de vie et des références. Chez Lepage, la pluralité des interprétations du « réel » est présentée comme un fait incontournable et positif du monde contemporain.

Les films de Lepage oscillent aussi constamment entre le particulier et l'universel, que ce soit sur le plan temporel comme dans *Le confessionnal*,

ou sur le plan géographique comme dans *Le polygraphe* ou dans *Nô* (1998). Le cinéaste montre ainsi l'interpénétration des différents niveaux de la réalité telle que vécue au Québec. La société québécoise n'évolue pas en vase clos et le croisement des références est une partie fondamentale de son identité. Le nationalisme québécois y est constamment présenté comme étant imbriqué dans une ouverture sur le monde. Selon Lepage, il est possible d'être favorable à l'indépendance du Québec sans avoir nécessairement une représentation essentialiste de l'identité. Notons que les films de Robert Morin – voir entre autres *Requiem pour un beau sans-cœur* (1992) et *Yes sir ! Oui madame...* (1995) – explorent également ces frontières changeantes de l'identité et postulent d'emblée une pluralité de points de vue sur la réalité. On pourrait également soutenir que, malgré ses propos souvent « essentialistes », le cinéaste Pierre Falardeau propose dans ses films une réflexion particulièrement intéressante sur de nombreux aspects identitaires des Québécois, souvent pour les ridiculiser – voir entre autres la série des *Elvis Gratton* (1985, 1999, 2004).

Le topique d'un passé positif présenté comme indispensable à la compréhension et à l'interprétation du présent est illustré dans un documentaire de Benoît Pilon, *Rosaire et la Petite-Nation* (1997). Le jeune cinéaste y filme son vieil oncle de 89 ans avec lequel il amorce un dialogue. Dans cette entreprise herméneutique, Pilon s'intéresse de près aux questions qui ont animé la vie de son oncle et qui sont susceptibles de l'aider dans sa propre quête identitaire. Les films *Avant le jour*, de Lucie Lambert (1999), *Le temps et lieu*, de Bernard Émond (1999), et *Le réel du mégaphone*, de Serge Giguère (1999), vont dans le même sens. Les besoins de continuité temporelle et de transmission de valeurs culturelles entre les générations sont illustrés dans *Les portes tournantes*, de Francis Mankiewicz (1988). Le jeune Antoine amène son père, Madrigal, à s'exprimer. Il enquête sur le passé de la mère de celui-ci et la rencontre à New York. Agissant ainsi, il fait littéralement pivoter les « portes tournantes » entre le passé et le présent afin de mieux cerner l'identité de son père, sa filiation et, par le fait même, sa propre identité.

Un autre récit alternatif, constitué par l'appropriation des références temporelles et le rapprochement intergénérationnel, est présent dans *Jacques et Novembre*, de Jean Beaudry et François Bouvier (1984). Jacques est à l'hôpital et il est sur le point de mourir d'une maladie incurable. Il commence alors à rechercher une temporalité qui lui est propre : il revient

sur son passé en remontant jusqu'à son enfance. Il réussit même à établir un dialogue avec son père. Le film présente enfin, dans la grande trame narrative québécoise, un personnage masculin qui exprime ses sentiments et son identité et se bat afin de laisser une trace pour les générations futures. La condition masculine est également abordée dans *L'homme renversé*, d'Yves Dion (1986). L'entraide mutuelle et le dialogue sont présentés comme des facteurs positifs d'action sur soi et sur son entourage. Une entraide similaire est repérable dans les films de Louis Bélanger, notamment *Post Mortem* (1999) et *Gaz bar blues* (2003). Dans ce dernier film, Bélanger explore également les relations entre un père et ses fils. L'homme québécois y est enfin présenté dans toute sa complexité. Il n'est ni un perdant ni un individu constamment dominé par les femmes qui l'entourent. Des liens rétablis entre continuité temporelle et communauté sont également présentés dans *Matroni et moi*, de Jean-Philippe Duval (1999). Dans le film *Les Boys*, de Louis Saïa (1997), c'est tout un groupe de coéquipiers qui se donnent la main.

Dans *Pudding chômeur* (1996), de Gilles Carle, c'est le père qui recherche son fils qu'il a abandonné. La communauté ici présentée – on se situe à l'échelle du quartier – s'entraide et croit aux petits miracles de la vie quotidienne. Cette entraide se nourrit en outre de l'apport des Néo-Québécois. La communauté voit, dans l'hétérogénéité des modes de vie et des façons de penser, une valeur positive. Dans *Bach et Bottine*, d'André Melançon (1986), c'est une enfant qui transforme le fatalisme du personnage adulte en confiance dans l'avenir et en affirmation de soi grâce à l'enrichissement des relations interpersonnelles. Déjà, dans *La guerre des tuques*, du même cinéaste (1984), les enfants réussissaient à recréer une communauté, et ce, malgré leurs divisions et l'absence des parents. Des projets en commun sont également centraux à l'histoire du film *Le matou*, de Jean Beaudin (1984), alors qu'on peut observer un couple heureux qui parvient à surmonter ses difficultés. Le film de Claude Gagnon, *Larose, Pierrot et la Luce* (1982), présente également une trame narrative qui s'ouvre sur une difficulté rencontrée, mais évolue vers la réalisation personnelle des personnages grâce à l'entraide intersubjective. Dans cette histoire, il y a dépassement d'un passé douloureux marqué par un sentiment d'échec.

Le cri de la nuit, de Jean Beaudry (1996), montre le rapprochement entre un homme (orphelin) de 43 ans qui ne veut pas d'enfant et un jeune homme de 18 ans (orphelin aussi) qui veut se suicider. L'un et

l'autre apprennent ensemble à communiquer et à donner un sens à leur vie. Dans *Deux secondes*, de Manon Briand (1998), c'est un immigrant italien, Lorenzo (50 ans), qui apprend à Laurie (28 ans) à retrouver une temporalité propre, plus en accord avec son mode de vie – sa « nouvelle » identité professionnelle et homosexuelle – et à vivre le temps présent lié à la découverte de l'amour. Dans cette construction d'un récit alternatif de l'identité au Québec, Jean Beaudin voit s'exprimer la fonction politique de l'artiste aujourd'hui : « L'artiste peut, justement, transcender la réalité, aller au-delà. Il y a des gens qui s'en sortent et c'est ce que je veux traduire. C'est fondamental. Si les artistes ne font pas cela, qui va le faire ? »¹

Ce qui est tout à fait original et nouveau, dans plusieurs films québécois récents, c'est la volonté manifestée par les personnages de s'en sortir et de se prendre en main. En témoignent le long-métrage d'André Turpin, *Un crabe dans la tête* (2001), et ceux d'Olivier Asselin, *La liberté d'une statue* (1990) et *Le siège de l'âme* (1996). Ces films, qui s'intéressent à l'« âme humaine » plutôt qu'à l'« essence québécoise », se situent dans l'horizon philosophique universel de l'être humain et de son expérience temporelle. C'est dire que, tranquillement, le sujet québécois est extirpé de son statut de victime. L'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes (André Melançon, Jean Beaudry et, plus récemment, Olivier Asselin, Manon Briand, Robert Lepage, François Girard, André Turpin, Louis Bélanger...) a d'ailleurs grandement contribué à ce renouvellement de la perspective identitaire. De façon générale, on constate une évolution des personnages – et non plus leur stagnation ou leur régression – entre le début et la fin des films.

Un zoo la nuit, de Jean-Claude Lauzon (1987), représente à ce titre l'une des premières véritables tentatives de l'histoire du cinéma québécois de restaurer la figure du père. « Chus ton père, pis t'es mon gars, dit Albert à son fils, Marcel. Pour moi, ça veut encore dire quelque chose. » Marcel est en outre ce que Lauzon qualifie de *winner amoral*, renversant ainsi l'image dominante de l'homme québécois au cinéma. Ce film marque en fait une étape dans l'imaginaire filmique québécois. Il est un signe majeur de la transformation des paramètres de l'équation identitaire québécoise traditionnelle. Le cinéaste n'hésite pas à reconceptualiser l'identité québécoise tout en demeurant à l'écoute des prédécesseurs : « Je

1. Michel Coulombe, « Entretien avec Jean Beaudin », *Ciné-Bulles*, 18, 1, été 1999, p. 19-20.

suis fier de ma culture francophone, je veux la dépasser, la réinventer, mais je ne veux pas la renier ! »¹ Le film mélange ainsi les références à l'original et à la forêt québécoise au contexte typiquement urbain des grandes métropoles. *La ligne de chaleur*, d'Hubert-Yves Rose (1987), *Gaspard et Fil§*, de François Labonté (1988), *Le fabuleux voyage de l'ange*, de Jean-Pierre Lefebvre (1991), *L'assassin jouait du trombone*, de Roger Cantin (1991), et *Aujourd'hui ou jamais*, de Jean-Pierre Lefebvre (1998), montrent également des rapprochements féconds entre pères et enfants.

Avec *La position de l'escargot* (1998), Michka Saäl réalise un film sur deux thèmes majeurs de cette diversification de l'imaginaire québécois : la relation au père et la cohabitation interethnique. Myriam, personnage central du film, est d'origine marocaine et se définit comme une « Juive errante ». Il s'agit d'une femme qui, malgré son incertitude identitaire et ses questionnements perpétuels, a confiance dans la vie et dans l'avenir. L'absence du père est toutefois vécue comme un poids qui l'empêche de s'accomplir. Elle a un petit ami, Théo, Québécois francophone qui se cherche et n'est pas sûr de lui ni de ses relations avec les autres. Théo est le représentant typique des personnages québécois qui hésitent à poser des questions qui feront avancer le cours des choses : « J'ai l'impression de pus servir à rien » ; « On peut [réagir], mais ça donne rien. »

Le père de Myriam refait alors surface. L'un et l'autre se mettent à jouer symboliquement au jeu des questions, lequel suppose de s'interroger mutuellement sans apporter de réponses aux énigmes posées. Toute l'importance de la question herméneutique, du point de vue identitaire, est ici soulignée : il est tout à fait normal qu'il n'y ait pas de réponses bien définies et définitives à la question identitaire. Cela incite à l'exploration de l'espace entre les cultures, à la découverte des interstices composant la société. Myriam parvient ainsi à mieux intégrer un passé qui butait à toute entreprise d'interprétation. Les amis de Myriam l'aident également dans sa recherche identitaire. La métaphore de l'escargot, qui transporte sa maison avec lui, illustre bien cette nouvelle référence identitaire : l'identité n'est pas à trouver dans une quelconque sphère idéale et normative, elle nous suit quotidiennement et se métamorphose au gré de l'intégration des références nouvelles. À ce propos, la cinéaste déclare : « Sur ce plan, je crois qu'on a souvent tendance à associer le cinéma québécois à une image dépassée. (...) On voit ce cinéma comme étant

1. Claude Racine, « Jean-Claude Lauzon », *24 images*, 34-35, été 1987, p. 41.

toujours le cinéma merveilleux qu'on a aimé, celui qui m'a fait venir au Québec, le cinéma du patrimoine, celui qui touche à l'héritage culturel et à la représentation de la quotidienneté. (...) Ce qui est intéressant, c'est le choc des cultures, et non pas la perpétuation *ad vitam aeternam* d'une culture nostalgique qui de toute évidence ne cesse de se transformer. »¹

La question de l'intégration des immigrants émerge ainsi, au cours des années 1980-1990, comme une préoccupation des cinéastes. Paul Tana explore particulièrement cet aspect dans *Caffè Italia, Montréal* (1985). Le cinéaste montre ce qui constitue à ses yeux un danger – à savoir, l'essentialisation de l'identité, qu'elle soit québécoise ou italienne. Au lieu de choisir l'exil, les Québécois doivent construire une société qui reconnaît l'Autre. Dans *Jésus de Montréal*, de Denys Arcand (1989), la mort de Daniel ne conduit pas à une rupture de la continuité. Au contraire, son décès établit un lien avec l'Autre alors que ses organes sont transplantés sur des personnes issues des communautés culturelles de Montréal. Dans *Oumar 9-1-1*, de Stéphane Drolet (1998), c'est un Québécois d'origine africaine qui se donne à son entourage et tente de sauver les autres Québécois. La survie de la nation québécoise passe par cette ouverture à l'altérité et nécessite un travail de redéfinition des référents identitaires collectifs. Avec *Pas de répit pour Mélanie* (1990), Jean Beaudry explore le processus de découverte et d'appropriation de la différence interethnique. Le cinéaste avoue lui-même s'inscrire au cœur du récit identitaire alternatif : « J'ai juste envie de filmer des affaires que j'ai envie de crier, d'une façon qui ressemble à ce que je suis, c'est-à-dire ni Américain, ni Français, ni Canadien, ni Québécois, ni Jos Blö, mais Beaudry, Québécois, Nord-Américain, Terrien, en fin de XX^e siècle. »² Dans *Matusalem*, de Roger Cantin (1995), un village multiethnique composé d'enfants, le fantôme de Philippe de Beauchêne aide les jeunes Québécois francophones. Claude Gagnon aborde pour sa part la question amérindienne dans *Visage pâle* (1985). Le dialogue et l'écoute permettent ici de construire un monde commun de significations par-delà les différences et de surmonter les stigmates et les apparences symboliques.

1. Michka Saäl, « Michka Saäl ou l'architecture de l'imaginaire », *Séquences*, 200, janvier-février 1999, p. 8.

2. Jean Beaudry, « Un Hollywood en chocolat s'il vous plaît », *Lumières*, 29, hiver 1992, p. 30-32.

CONCLUSION

Durant les années 1960, la volonté des cinéastes témoignait du désir de participer activement au mouvement social et culturel qui secouait alors le Québec. Le cinéma québécois devait se réappropriier l'imaginaire monopolisé par Hollywood. À cette époque, les cinéastes mettent l'accent sur l'importance de révéler les Québécois comme ils sont. Les films participent alors de la (re)construction identitaire du sujet québécois présenté sous les atours du sujet en voie de modernisation accélérée. Puis, au fur et à mesure que la conscience politique des Québécois se radicalise – nous sommes ici dans les années 1970 –, les films d'analyse politique et d'intervention sociale apparaissent afin de proposer une vaste entreprise de codification de la réalité québécoise en vue d'un projet politique (l'indépendance) et économique (le socialisme). On met cependant l'accent sur tout ce qui ne va pas au sein de la société québécoise. On y décrit aussi un imaginaire très sombre et négatif. L'échec référendaire de mai 1980, la montée de l'individualisme et le réalisme économique plongent ensuite, au dire de plusieurs, l'identité collective dans une crise profonde. Paradoxalement, cette période semble avoir été salutaire dans la mesure où elle a ouvert toute une série de questionnements – repris et reformulés par de nouvelles générations de cinéastes – sur les différentes facettes de l'identité québécoise.

On peut également repérer un déplacement du politique dans la filmographie québécoise. Celui-ci va de la nation à construire dans l'indépendance politique du Québec et du socialisme à édifier par le biais des partis politiques, à la multiplicité des référents identitaires et à leur internationalisation. On note aussi une diversification majeure des thèmes abordés : l'éducation et la santé côtoient les sujets environnementaux, les nouvelles religions et la mondialisation. De manière générale, il est faux de dire que les films « politiques » et engagés ont disparu de l'horizon filmique québécois. C'est plutôt l'idée de politique qui a changé d'échelle et de sens. Dans ce contexte, la nation ou la préoccupation pour l'indépendance nationale demeurent pour nombre d'individus – et de cinéastes – un pôle identitaire majeur. Ces sujets cohabitent toutefois avec une multiplicité de références qui sont susceptibles de participer à la (re)construction du « soi » et du « nous ». Le Québec est dorénavant considéré comme une question ouverte assumée comme telle et n'appelant pas de réponse unique. La communauté québécoise est perçue comme un espace de

multiples appartenances à réinterpréter collectivement. Pour tout dire, le Québec tel qu'il est représenté à l'écran apparaît comme un lieu de recomposition identitaire majeur, sorte de prototype de ce qui survient un peu partout en Occident.

Mais ce qui s'exprime de façon plus particulière, c'est la présence, depuis les années 1960, des deux trames narratives de la tragédie et de l'émancipation. Ainsi, un film typique de l'empêchement et de l'éclatement comme *Les invasions barbares*, de Denys Arcand (2003), côtoie un film de l'enchantement et de l'accomplissement comme *La grande séduction*, de Jean-François Pouliot (2003). Grâce à cette diversité, le cinéma québécois apparaît, dans la confrontation entre un récit identitaire de l'empêchement d'être et un récit identitaire de l'enchantement d'être, comme une mise à distance de la réalité, comme l'exploration aussi de territoires imaginaires et identitaires qui permettent d'enrichir en retour la communauté. À n'en pas douter, il s'agit là de l'une des principales fonctions politiques du cinéma dans le cadre de la question identitaire québécoise.