



Biofictions au cinéma et mémoire collective Biopics and collective memory

Andrée Fortin

Number 73, 2019

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1067999ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1067999ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions La Liberté

ISSN

0575-089X (print)

1920-437X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fortin, A. (2019). Biofictions au cinéma et mémoire collective. *Les Cahiers des Dix*, (73), 235–270. <https://doi.org/10.7202/1067999ar>

Article abstract

The biopic, or biographical and fictional film, begins in Québec around the year 2000. The genre tells the story of the life of famous people, artists, sportsmen, political activists, for example. Three themes emerge from the analysis of these films: the insertion of characters in social movements, nationalist for men and feminist for women, the figure of the victim and transmission. These are essentially thesis films that illustrate various paths leading to individual and collective autonomy. Several mechanisms are used to reinforce the truth effect of these films that are nonetheless « freely inspired » by the lives of these people, thus contributing to the construction of a collective memory, a national history.

Biofictions au cinéma et mémoire collective¹

ANDRÉE FORTIN

Depuis une vingtaine d'années, un genre s'est déployé dans le cinéma québécois : la fiction biographique, ou biofiction, *biopic* en anglais. La biofiction raconte la vie de personnages connus, comme Maurice Richard ou Alys Robi, non pas sous la forme de documentaire, mais sous le mode de la fiction, et des interprètes connus endossent la figure de ces personnages, Roy Dupuis et Pascale Bussières dans les exemples évoqués plus haut. L'essor du *biopic* au XXI^e siècle est clair tant en France² et aux États-Unis³ qu'au Québec, où je n'ai recensé que trois biofictions avant l'an 2000 et dix-sept depuis cette date. De plus, le genre n'est pas marginal ; au Gala Québec Cinéma de 2019, par exemple, les deux interprètes principaux qui ont été récompensés pour leur interprétation sont Martin Dubreuil et Debbie

1. Je remercie Éric Gagnon pour ses commentaires sur une version préliminaire de ce texte.
2. Rémi FONTANEL [dir.], « Biopic : de la réalité à la fiction », *CinémAction*, 139 (2011), Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet.
3. Charles-Stéphane ROY, « Le Biopic. La gloire après la gloire », *Séquences*, 250 (2007), p. 8-9.

Lynch-White, incarnant respectivement le poète Yves Boisvert et la chanteuse Mary Travers-Bolduc.

Biofiction. Le terme concerne l'écrit⁴. Je l'utilise ici comme traduction de *biopic*, mot qui renvoie au cinéma (*biographical picture*) sans toutefois véhiculer l'idée de fiction. La traduction la plus exacte de *biopic*, « film biographique », pourrait en effet inclure le documentaire alors que tel n'est pas le cas.

La biofiction cinématographique fait partie de ce que certains appellent l'histoire publique. « The biopic played a powerful part in creating and sustaining public history. In lieu of written materials, or first-hand exposure to events and persons, the biopic provided many viewers with the version of a life that they held to be the truth⁵ ». Si la biofiction participe à la construction de la mémoire collective, de l'histoire publique, en général, « le cinéma contribue à définir et à construire un espace et un territoire historicisés [...] il fournit des images à la nation⁶ », et plusieurs auteurs insistent sur cette dimension identitaire :

En lieu et place des angoisses qui l'habitaient depuis toujours, on dirait depuis une dizaine d'années que le cinéma québécois est parti à la recherche d'une sorte d'inconscient collectif où puiser les quelques mythes qui serviront à tracer le contour particulier d'une mémoire pré-fabriquée, mythologie ready-made pour un public en mal d'affirmation identitaire. C'est comme si [...] il fallait désormais que se développe une idéologie positive, d'où la pléthore de nouveaux héros qu'on nous sert comme le tribut paradoxal de nos incertitudes⁷.

4. Marie LABRECQUE, « Bio-genèse », *Entre les lignes*, 4, 1 (2007), p. 19-24 ; Frances FORTIER, « La biographie d'écrivain comme revendication de filiation : médiatisation, tension, appropriation », *Protée*, 33, 3 (2005), p. 51-64.
5. George F. CUSTEN, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1992, p. 2 ; voir aussi Marc-André ÉTHIER, David LEFRANÇOIS et Alexandre JOLY-LAVOIE [dir.], *Mondes profanes. Enseignement, fiction et histoire*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2018.
6. Pierre VÉRONNEAU, « Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois ? », *Bulletin d'histoire politique*, 23, 3 (2015), p. 171.
7. Pierre BARRETTE, « Made in Québec. Le cinéma québécois, entre imitation et critique du modèle hollywoodien », *24 images*, 128 (2006), p. 17.

Selon Charles-Stéphane Roy, les biofictions sont conçues « pour satisfaire notre besoin d'identification ou de répulsion plutôt que notre soif de connaissance méthodique et de vérité⁸ ». Même si la biofiction se présente comme une « vraie » biographie, la part de fiction y est souvent très importante. J'y reviendrai.

En ce qui concerne le Québec, il faut noter que les années 2000, où se multiplient les biofictions, sont aussi celles où on débat de l'enseignement de l'histoire, des programmes d'histoire au secondaire (en témoignent, notamment, de nombreux textes dans le *Bulletin d'histoire politique*, qui y a consacré des dossiers en 2006, 2007 et 2014, et des textes en 2008, 2009, 2011, 2013, 2018; voir Erudit.org).

Histoire publique, besoin d'identification individuelle ou collective, vulgarisation : la biofiction au cinéma a été étudiée surtout dans le cas étatsunien, même par des analystes québécois⁹ et français¹⁰. Je compte pour ma part me pencher ici sur les films québécois. Deux questions se posent à propos de la biofiction. Premièrement, quelles y sont les parts respectives de vérité et de fiction ? Je n'y répondrai qu'indirectement, en étudiant la construction de l'effet de vérité dans ces films. Deuxièmement, quelle est la vision du passé véhiculée dans ces films ? En effet, toute fiction porte une vision du monde, un imaginaire, qu'elle reflète autant qu'elle façonne¹¹, et c'est surtout ce qui m'intéresse ici : non pas la fidélité de la reconstitution historique, mais les contours de la représentation de l'histoire.

8. Charles-Stéphane ROY, « Le Biopic. La gloire après la gloire », art. cit., p. 9.

9. Charles-Stéphane ROY, « Le Biopic. *Ibid.*, p. 8-9; Zoé PROTAT, « Sexe, drogues et grand écran. Rock'n'roll et cinéma », *Ciné-Bulles*, 30, 2 (2012), p. 34-43.

10. Rémi FONTANEL [dir.], « Biopic: de la réalité à la fiction », *op. cit.*

11. Jean-Pierre ESQUENAZI, *La vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Lavoisier, 2009; Andrée FORTIN, « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches sociographiques*, 52, 1 (2011), p. 49-70.

Corpus

J'ai retenu dans l'analyse qui suit les films qui racontent la vie d'un personnage, auquel le titre fait souvent explicitement référence. *Cordélia* est le plus ancien film du corpus et a été produit en 1979 ; il raconte une erreur judiciaire et il présente une peinture de mœurs de la fin du XIX^e siècle. Le film le plus récent est *À tous ceux qui ne me lisent pas* (2018), portant sur le poète Yves Boisvert. Le personnage le plus ancien qui a fait l'objet d'un *biopic* est Thomas Chevalier de Lorimier, dont le film *15 février 1839* (2000) raconte les dernières heures de sa vie. *Ma vie en cinémascope*, *Piché entre ciel et terre* et *L'affaire Dumont* racontent pour leur part l'histoire de personnes encore vivantes au moment du tournage, et Alys Robi a agi comme « consultante » selon le générique du film qui lui est consacré, tout comme Robert Piché.

J'ai écarté du corpus plusieurs films qui à première vue pourraient se rattacher au genre, mais ne correspondent pas à ma définition. En voici la liste. *Octobre* (1994) et *La maison du pêcheur* (2013) n'ont pas été retenus parce qu'ils portent sur un groupe, le même en fait, et dans le premier, les membres de la cellule Chénier ne sont même pas nommés. *La petite reine* (2014) est inspiré de l'histoire de Geneviève Jeanson, mais le personnage principal porte un autre nom. Dans le même sens, *La petite Aurore, l'enfant martyr* (1952) n'est pas une biofiction au sens strict, car si on a conservé le prénom de la fillette, son nom de famille a été changé et ses frères et sœurs n'y apparaissent pas, vraisemblablement parce que certains étaient encore vivants au début des années 1950, ce qui était aussi le cas de son père. J'ai enfin écarté la trilogie autofictionnelle de Ricardo Trogi (*1981*, *1987*, *1991*), l'autofiction relevant d'une autre dynamique que la biofiction : il ne s'agit pas de la vie d'un personnage célèbre, connu, mais « ordinaire », représentatif d'un milieu, d'une génération. Je n'ai pas non plus inclus dans mon étude les séries télévisées sur Maurice Duplessis, René Lévesque, Joseph-Armand Bombardier, ainsi que celles sur Michel Chartrand et Simone Monet-Chartrand, car la sérialité commande un autre type d'analyse que le

film. Enfin, le corpus ne comprend pas les films tournés en anglais, ne s'adressant pas au public québécois: *Savage Messiah*, traduit sous le titre de *Moïse: L'affaire Roch Thériault* (2002) et *Docteur Lucille* (2000), réalisés également dans les années 2000.

Au final, le corpus comprend 20 films. Voilà ceux et celles à qui un film a été consacré (je précise les titres dans ce qui suit, quand ceux-ci ne font pas référence explicitement au nom de la personne). Des écrivains: Nelly Arcan, Yves Boisvert (*À tous ceux qui ne me lisent pas*) et Félix Leclerc (*Pieds nus dans l'aube*), un musicien: André Mathieu (*L'enfant prodige*), des chanteurs et chanteuses: Madame Bolduc, Alys Roby (*Ma vie en cinémascope*), Gerry Boulet et Dédé Fortin, des «sportifs» associés au monde du spectacle: Louis Cyr et Maurice Richard, des gens qui ont «sauvé» des vies: le frère André et le commandant Robert Piché, des indépendantistes révolutionnaires: Thomas Chevalier de Lorimier (*15 février 1839*) et Jean Corbo, des malfaiteurs: Monica la mitraille et Lucien Rivard (*Le piège américain*), des victimes d'erreurs judiciaires: Cordélia Viau, Wilbert Coffin et Michel Dumont, et enfin Aurore Gagnon, victime de violence et de silence. Huit personnes sont donc associées au monde de l'art et de la culture, deux au politique et quatre sont présentées essentiellement comme des victimes. Il y a parmi eux six femmes et quatorze hommes. Deux réalisatrices ont tourné des films sur des femmes¹²: Denise Filiatrault sur Alys Robi et Anne Émond sur Nelly Arcan, et deux femmes scénaristes ont travaillé sur des personnages masculins: Nathalie Petrowski pour Gerry Boulet et Danielle Dansereau pour Michel Dumont. Fabienne Larouche est coscénariste pour *Le piège américain* et Johanne Larue est conseillère à la scénarisation pour *Pieds nus dans l'aube*.

12. Les films biographiques étatsuniens sur des hommes et ceux sur les femmes sont construits différemment, les seconds insistant davantage sur la vie privée et les rôles traditionnels. Voir Dennis BINGHAM, *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2010.

Presque la moitié des films ont été inspirés par des livres (ce que note aussi Custen¹³, pour le cas étatsunien) ; par ordre alphabétique : *Aurore*, *Cordélia*, *Le piège américain*, *Louis Cyr*, *Piché entre ciel et terre*, *Pieds nus dans l'aube*, *Monica la mitraille*, *Nelly*. En ce qui concerne *L'affaire Coffin*, comment ne pas penser au livre de Jacques Hébert, *J'accuse les assassins de Coffin*¹⁴ ?

Construction de la vérité dans la fiction

« Chaque biopic invente son propre équilibre entre invention fictionnelle et reconstitution historiographique. Et c'est bien ainsi que s'écrivent les légendes¹⁵. »

S'il n'y a pas, par définition, de documentaires dans le corpus, les films se situent sur un continuum, du très « documenté » *L'affaire Dumont*, dont il est précisé que « les dialogues contenus dans les scènes à caractère juridique sont tirés des notes sténographiques » du procès, au très fictif *Nelly* où le film – comme les écrits de Nelly Arcan – entretient l'ambiguïté sur la part de fiction et de biographie. Dans l'ensemble, l'affirmation suivante se confirme : « L'élasticité de la vérité semble un concept plus acceptable lorsqu'il s'agit d'un artiste, d'un athlète ou d'une personnalité trouble que d'un politicien ou même d'un grand criminel¹⁶ ».

Les films eux-mêmes posent parfois explicitement la question de la vérité et de la fiction qu'ils comportent. Ainsi Lucien Rivard, en ouverture du film qui lui est consacré, s'adresse à la caméra :

La vérité, c'est une idée dans la tête de celui qui écoute. Quand t'es capable de créer des vérités qui ressemblent à ce qui s'est vraiment passé,

13. George F. CUSTEN, *Bio/Pics. How Hollywood Constructed Public History*, op. cit.

14. Jacques HÉBERT, *J'accuse les assassins de Coffin*, Montréal, Éditions du Jour, 1963.

15. Benjamin LABÉ, « Vraisemblance et vérité : la question du réalisme et ses paradoxes », *CinémAction*, 139 (2011), Condé-sur-Noireau, Éditions Corlet, p. 46.

16. Charles-Stéphane ROY, « Le Biopic. La gloire après la gloire », art. cit., p. 9.

t'as un pouvoir absolu. Écoute-moi, là, comme il faut. Écoute entre mes mots, pis dis-moi si c'est vrai. (Lucien Rivard, *Le piège américain*)

Le dialogue entre Nelly et son éditeur, Mathieu, va dans le même sens :

Mathieu : Vous vous êtes inspirée de votre vie ? C'est votre histoire ?

Nelly : C'est important ?

Mathieu : Ah non, pas du tout. Ça ne change rien à la qualité de votre œuvre. [...]

Nelly : Certaines choses sont vraies, d'autres non. (*Nelly*)

Tous les films contiennent dans les dernières secondes du générique une mention sur leur part fictionnelle. Dans certains cas, c'est assez simple : « Librement inspiré de la vie et l'œuvre de Nelly Arcan. » (*Nelly*) « Ce film est inspiré d'une histoire vraie. Certains éléments ont été modifiés à des fins dramatiques. » (*Maurice Richard*) D'autres mentions ont vraisemblablement été rédigées par des avocats :

Bien que cette histoire soit inspirée de faits réels, les personnages, traits de caractère, incidents, lieux et dialogues ont été romancés ou inventés pour des fins de fiction. Ce faisant, toute ressemblance avec le nom, la personnalité ou la vie de toute personne existant ou ayant existé, ainsi que toute ressemblance à des entités ou événements réels, a pour unique objectif de servir la fiction et ne saurait constituer un portrait ou une référence directe à toute personne, entité ou événements réels. (*La Bolduc*)

Voilà le spectateur averti : ce que raconte le film est à la fois vrai et pas si vrai.

Qu'il s'agisse de fiction n'empêche pas la construction d'un effet de vérité, qui passe par plusieurs processus, comme la présentation de la photo du « vrai » personnage dans le générique final, procédé repris dans plusieurs films. C'est ainsi que les dernières images du film présentent la photo de Dédé Fortin (*Dédé à travers les brumes*), d'Yves Boisvert (*À tous ceux qui ne me lisent pas*), de Louis Cyr et des membres de sa famille (*Louis Cyr*). Le générique final donne à voir et à entendre

le « vrai » Gerry Boulet (*Gerry*). Variation sur ce thème, la photo de la tombe d'Aurore Gagnon (*Aurore*). Enfin, à la fin de *Pieds nus dans l'aube*, on entend la voix bien reconnaissable de Félix Leclerc, adulte, qui récite les dernières phrases du livre du même nom, écrit au « je ». Si donc les mentions en petits caractères à la toute fin du générique précisent que ce sont des films de fiction (mais qui lit ces mentions ?), les premières images de ces mêmes génériques, présentant de « vraies » photos, laissent entendre que ce que raconte le film est vrai.

D'autres procédés contribuent à créer l'effet de vérité, comme la présentation de coupures de journaux (*Corbo*, *L'affaire Dumont*, *L'enfant prodige*, *Le piège américain*, *Ma vie en cinémascope*, *Maurice Richard*¹⁷), et l'insertion d'actualités filmées dans *L'enfant prodige*, *Le frère André*, *Le piège américain* et *Ma vie en cinémascope*. Les membres de la famille Corbo suivent la soirée électorale de juin 1966 à la télévision, et le film en présente plusieurs extraits (*Corbo*). Alys Robi et Olivier Guimond entendent Camillien Houde à la radio (*Ma vie en cinémascope*). L'effet de vérité atteint son summum dans *L'affaire Dumont* où sont insérés des extraits d'émissions d'affaires publiques, *Mongrain* et *Enjeux* ; dans ce dernier cas, le reportage de Pierre Craig montre le « vrai » Michel Dumont et sa « vraie » compagne, Solange.

Mais on peut aussi construire l'archive : « l'usage du noir et blanc [donne] l'illusion de l'archive ou encore l'intégration, à l'aide d'effets spéciaux, d'acteur-riche-s dans les sources historiques¹⁸ ». Ce procédé est utilisé dans *Maurice Richard*, *Monica la mitraille*, *L'enfant prodige*, ainsi que dans *Le piège américain*, lequel contient des images filmées avec un gros grain et des couleurs exagérées, ce qui leur confère un effet d'ancienneté (et de super 8), ainsi que des images en noir et blanc ; par exemple, ce qui semble une captation de la Commission McClellan sur le crime organisé, tenue à Washington en septembre 1963, a en fait été

17. Dans *Cordélia*, les villageois suivent le procès dans le journal *La Presse*.

18. Alexandre JOLY-LAVOIE, « Introduction à la section 1 », dans Marc-André ÉTHIER, David LEFRANÇOIS et Alexandre JOLY-LAVOIE [dir.], *Mondes profanes. Enseignement, fiction et histoire*, op. cit., p. 11.

tourné pour le film : ce ne sont pas des archives, mais les images sont réalisées pour en donner l'impression.

Plusieurs films se terminent par des phrases (ou des cartons) mentionnant ce qu'il advient des personnages « après » la période couverte par le film. Par exemple, « Maurice Richard est revenu au jeu pendant les cinq années suivantes. Le Canadien gagna cinq Coupes Stanley consécutives. » (*Maurice Richard*) De telles phrases figurent dans *L'affaire Coffin*, *L'affaire Dumont*, *L'enfant prodige*, *Le piège américain*, *Louis Cyr*, *Ma vie en cinémascope*, *Nelly*, *Piché entre ciel et terre* et, dans *Aurore*, elles révèlent le sort réservé aux tortionnaires de l'enfant. Dans trois cas, seules les dates de naissance et de mort du personnage principal sont indiquées : *À tous ceux qui ne me lisent pas*, *Dédé à travers les brumes*, *Gerry*. Le procédé est systématique, d'autant plus qu'il peut être remplacé par les propos d'un personnage en voix hors champ, ceux de Denise, la fille de Madame Bolduc, ou de Marie-Esther, la nièce du frère André :

Il n'a jamais quitté l'oratoire, excepté pour des vacances, comme chez nous à Warwick. [...] J'apprenais de loin qu'il vieillissait lentement, qu'il recevait encore du monde à la chaîne, qu'il traversait de longues nuits noires ; c'est à ce prix là, d'après lui, que la Basilique montait. (Marie-Esther, *Le frère André*)

Toutes ces mentions contribuent à la construction de la vérité de la biofiction. Mais elles révèlent aussi ce que le film porte comme message au-delà du destin d'un personnage :

Après 5 ans et 4 mois en institution psychiatrique, et après avoir subi avec succès une lobotomie, Alys Robi a poursuivi sa carrière.

Entre 1935 et 1955, près de 100 000 personnes ont subi une lobotomie. C'est avec l'apparition des stabilisateurs d'humeur comme le lithium, à la fin des années 1960, que le traitement réservé aux maniaque-dépressifs s'est considérablement amélioré. (*Ma vie en cinémascope*)

Dans un cas, c'est au début du film que l'enjeu en est ainsi présenté, expliquant pourquoi Cordélia Viau était « condamnée à la libération », ce que ne purent supporter les citoyens de Saint-Canut : « Une femme

apparaît : belle, exclue. Le riffe, une maladie de la peau, n'avait épargné que son visage. Ce mal secret l'empêchait d'accomplir les travaux domestiques, la condamnait à la libération. » (*Cordélia*) Les deux films politiques du corpus, *15 février 1839* et *Corbo*, s'ouvrent avec des textes expliquant l'engagement des deux personnages.

Après la défaite de 1760 et l'occupation de notre pays par l'armée anglaise, les colonialistes britanniques installent un système d'exploitation féroce, comme en Afrique, en Asie, en Amérique latine.

En 1837, poussés à la révolte par un pouvoir étranger et corrompu, nos ancêtres prennent les armes pour se libérer. Mal entraînés, mal armés, les patriotes affrontent la première armée du monde. (*15 février 1839*)

Dans la tension entre la vérité et la fiction, entre l'histoire et la construction de celle-ci, trois thèmes retiendront plus particulièrement mon attention : le rattachement à des mouvements sociaux (nationalisme et féminisme), la figure victimaire et la transmission, et comme je le montrerai, ces thèmes sont liés les uns aux autres et à l'histoire du Québec, car presque toutes les biofictions sont des films à thèse, sinon à message. Avant de les discuter, je dirai quelques mots sur les portraits que tracent les films de ces personnes dignes de mémoire.

Portrait de groupe

Une trajectoire continue entre la jeunesse et la mort, passant par l'âge adulte, n'est présentée que dans six films : *Dédé à travers les brumes*, *Gerry*, *L'enfant prodige*, *La Bolduc*, *Louis Cyr*, *Monica la mitraille*. Six autres biofictions « abandonnent » leur personnage à un moment charnière, où tout est joué (*L'affaire Dumont*, *Le frère André*, *Le piège américain*, *Ma vie en cinémascope*, *Maurice Richard*, *Piché entre ciel et terre*), d'où l'importance des mentions finales indiquant ce qui leur est advenu par la suite. D'autres films enfin ne présentent qu'une tranche de vie, représentative du personnage auquel ils sont consacrés (*15 février 1939*,

À tous ceux qui ne me lisent pas, Pieds nus dans l'aube). Trois films ne parlent que de la jeunesse du personnage : *Pieds nus dans l'aube*, *Aurore* et *Corbo*. Le premier est l'adaptation d'un roman autobiographique de Félix Leclerc racontant ses années de jeunesse ; les deux autres portent sur des personnages morts jeunes, Jean Corbo à 16 ans et Aurore Gagnon à 10 ans.

Évoquer la jeunesse d'un personnage permet de situer le milieu dont il est issu, les obstacles qu'il a dû surmonter. Plusieurs personnages ont connu la pauvreté. Monica la mitraille a grandi dans un quartier que le début du film montre en pleine démolition, pour laisser place aux habitations Jeanne-Mance. Ce quartier est qualifié par Mike (en anglais, je cite ici les sous-titres) d'un « des pires trous d'Amérique du Nord ». Tout au long du récit, la déchéance de la cousine de Monica, Sylvana, prostituée, illustre en contrepoint ce qui guette Monica et ce à quoi elle s'efforce d'échapper par le braquage de banques. Gerry Boulet est fils d'ouvrier et il est renvoyé de l'école, car il n'aime que la musique ; il se fait alors dire : « Pensez-vous vraiment qu'un fils d'ouvrier sans diplôme peut faire ce qu'il veut dans la vie ? » Quand son frère laisse tomber la musique, Gerry lui dit : « Tu veux finir comme le père, c'est ça ? Aller puncher tous les matins, pis te faire dire quoi faire comme un hostie de robot ? Pis demander pour aller pisser pis finir par te faire slacker ». Même si son frère rétorque : « Ouvrier, c'est pas un déshonneur », Gerry est présenté tout le long du film comme cherchant, sans compromis, la liberté, tout en demeurant attaché à ses parents. Louis Cyr a travaillé en usine dans sa jeunesse, ce que font les autres membres de sa famille tout au long de leur vie. Il explique ainsi sa détermination : « Tout ce qui me sépare de la misère pis de l'insignifiance, c'est cette haltère. Si je la lève pas, je suis rien », et le film insiste sur les conditions de vie difficiles des ouvriers. Quant à Maurice Richard, il est machiniste avant de rejoindre l'équipe des Canadiens en 1942 et, lors de la saison 1944-1945, il travaille encore à l'usine le jour tout en jouant au hockey le soir. Le poète Yves Boisvert est présenté comme désargenté. Il se fait mettre

à la porte du taudis qu'il occupe et qui est voué à être transformé en condo, puis il *squatte* tout le long du film les appartements de l'un ou l'autre de ses amis ou de son amoureuse Dyane.

Ce ne sont pas bien sûr tous les personnages qui viennent de milieux défavorisés. Jean Corbo est fils de notaire (*Corbo*), Thomas Chevalier de Lorimier est également notaire (15 février 1839). André Mathieu est le fils du compositeur, désargenté toutefois, Rodolphe Mathieu (*L'enfant prodige*). Nelly est issue de la classe moyenne, ce qui est aussi le cas de Dédé Fortin. Aurore Gagnon tout comme Félix Leclerc sont issus du milieu rural (mais pas agricole) et de familles qui jouissent d'un certain confort, ce qui est aussi le cas de Cordélia, qui est couturière et musicienne. Cela n'empêche pas les films qui sont consacrés à ces personnages de faire allusion à la pauvreté, dans le but de dépeindre les obstacles auxquels sont confrontés les Québécois en général. En ouverture du film, le père de Félix Leclerc amène ses fils porter du bois de chauffage à des «pauvres» (*Pieds nus dans l'aube*). Jean Corbo fait pour sa part la connaissance de Julie, une serveuse de son âge, qui lui explique ainsi pourquoi elle travaille :

C'est pour aider mon père. J'ai pas vraiment le choix. [...] Ça fait trois ans qu'il travaille pas. [...] Ils ont essayé de monter un syndicat à son ancienne usine. Quand les foremen ont su ça, ils l'ont sacré dehors avec tous les autres gars qui étaient derrière ça. Y a plus personne qui veut l'engager. Ils ont peur qu'il essaie de repartir un syndicat. Fait que ma mère, elle fait des ménages, puis moi, ben, je travaille ici. (*Corbo*)

Dans ce qui suit, je montrerai les contours de la société québécoise que tracent les biofictions, et discuterai des obstacles que, tant du point de vue individuel que collectif, les personnages doivent surmonter.

Nationalisme, rapport aux « Anglais » et féminisme

Le Québec est une société francophone dans une Amérique du Nord anglophone, et cela est au cœur de la vie de plusieurs des personnes ayant fait l'objet d'une biofiction. Les Anglais – et les Canadiens anglais – sont le plus souvent présentés comme adversaires et surtout comme des patrons. Le rapport aux États-Unis et aux Irlandais est un peu plus complexe. Dans cette section, je vais suivre un ordre chronologique, remontant des Rébellions de 1837-1838 jusqu'au second référendum de 1995.

1837-1839

Les Anglais ont bien sûr le mauvais rôle dans *15 février 1839*, qui raconte la dernière journée de la vie de Thomas Chevalier de Lorimier. Celui-ci est emprisonné avec plusieurs autres Patriotes. Les militaires ne parlent qu'anglais, et un des prisonniers déclare : « Les seuls mots que j'ai appris depuis que je suis ici, c'est *goddam, shit* puis *hungry*. » Les Irlandais, pourtant anglophones, n'aiment pas les Anglais et un des Patriotes emprisonnés est d'origine irlandaise ; il déteste les Anglais : « C'est ça votre problème, vous autres, vous êtes pas capables d'haïr. » De plus, un soldat irlandais dit, en anglais, qu'il est paysan et père de famille et qu'il n'a donc pas le choix d'obéir aux ordres.

Selon un des Patriotes, « le plus dangereux, c'est pas l'occupation militaire, c'est l'occupation de nos cerveaux », thème qui revient plus ou moins explicitement dans d'autres films, et la phrase s'adresse bien sûr aussi aux spectateurs.

1880-1910

Louis Cyr se fait dire par son frère Pierre : « tu nous le dois bien » à propos de son titre d'« Homme le plus fort ». Pierre ajoute : « Moi je

suis juste un petit ouvrier d'usine, pis c'est ben correct. Mais toi, t'as un don. Un don qui peut te mener au top. [...] T'as les moyens de prouver qu'on peut être les meilleurs au monde dans quelque chose. Pis ça, tu nous le dois. À moi, pis à papa, pis à tous les Canadiens français qui te regardent aller.» Louis Cyr n'est pas seulement le plus fort au monde, c'est le champion des Canadiens français, comme le prouve la reconnaissance que lui accordent le premier ministre du Québec à l'Assemblée législative ainsi que la Société Saint-Jean-Baptiste.

Champion des Canadiens français, Louis Cyr le devient en se mesurant aux «Anglais»: il se fait avoir par un promoteur américain au début de sa carrière et se sent trahi plus tard par un autre promoteur américain, celui-là même qui l'avait amené à Londres, où son adversaire refuse de se mesurer à lui. «Louis Cyr est présenté comme un homme qui voudra prouver au monde entier que les Canadiens français peuvent s'affirmer et engendrer des héros, qu'ils ne sont pas "nés pour un petit pain"¹⁹». Comme le souligne Pierre Barrette, le film montre «Louis "triomphant" sur diverses scènes, presque toujours seul et sans opposition; [ce qui permet] de mettre en relief la duplicité de ses adversaires – presque toujours des anglophones retors – qui refusent de se mesurer à lui sans tricher²⁰».

Cette fois encore, une phrase témoigne d'une attitude adoptée par les personnages d'autres biofictiones et qui s'adresse aussi aux spectateurs. Mélina, future épouse de Louis, affirme: «Entre Canadiens français, faut bien s'aider».

19. Pierre VÉRONNEAU, «Quelles représentations de l'histoire du Québec construit le cinéma québécois?», art. cit., p. 151.

20. Pierre BARRETTE, «Un film et son inconscient», *Hors Champ*, 2013, www.horschamp.qc.ca/spip.php?article547, consulté le 18 juin 2019.

1925

Le jeune Félix Leclerc a été accepté dans un collège d'Ottawa ; c'est là qu'il fera son cours classique. Il en discute avec son père, Léo :

Léo: Ottawa, c'est la grande capitale. C'est là que le Canada se décide [...].

Félix: Mais ils parlent tous anglais, comme les boss au village.

Léo: Les boss, ils partagent la langue des affaires. C'est pour ça qu'il faudra que t'apprennes à le parler, l'anglais. [...] Comprendre, oui, mais il faudra surtout que t'apprennes à répondre.

Les Anglais sont les boss et ils sont riches, car ils se sont accaparé les richesses du Québec. En ce sens, les propos de Fidor, le meilleur ami de Félix, rejoignent ceux de plusieurs Patriotes emprisonnés avec de Lorimier: « Les riches, les Anglais, ils ont tout. Ils viennent ici sur nos terres, pis ils mettent des cadenas à leur porte. Comme s'ils avaient peur qu'on décide de reprendre ce qui est à nous autres. » Plus tard, Fidor ajoute à propos des mêmes Anglais, qu'ils « se pensent les propriétaires du monde entier ».

1945-1955

Les patrons de Maurice Richard sont anglophones tant à l'usine, où il travaille comme machiniste, que dans la ligue de hockey, où il est le souffre-douleur des joueurs des autres équipes, des anglophones qui ne cessent de l'attaquer sur la glace. Le nationalisme est porté dans un premier temps par un autre joueur des Canadiens, Butch Bouchard :

La direction nous parle quelle langue ? Ben admettons que c'est pas ben ben différent qu'à la shop. Ils nous parlent en anglais. Que les ordres arrivent en anglais, c'est peut-être normal, ils sont Anglais. [...] L'embêtement dans tout ça, c'est que nous autres, après avoir reçu l'ordre en anglais, on répond en anglais. Pourquoi ? Pourquoi qu'on n'a pas le droit

de parler en français ? Faudrait bien que quelqu'un arrête de faire semblant que tout est correct. (Butch Bouchard, *Maurice Richard*)

Après quelques années, Maurice Richard se révolte et collabore avec un journaliste à qui il dicte des chroniques, dont la première commence ainsi :

Moi, Maurice Richard, comme journaliste et comme vétéran du club des Canadiens, je voudrais aider dans mes modestes moyens. Ce sont les injures de Gordon Wilson et Howe et les autres qui m'ont fait perdre la tête. Il est clair que Monsieur Chadwick n'aime ni moi ni Butch Bouchard pour le seul fait que nous sommes Canadiens français.

En fait, Richard devient un peu malgré lui un symbole de la lutte d'affirmation nationale des Canadiens français après l'émeute du Forum. C'est son barbier, Tony, lequel se fait porte-parole des Canadiens français dans leur ensemble, qui l'incite à assumer ce rôle :

Comme ça fait un boutte qu'on n'est pas montés au front, on peut ben pas être habitués de gagner. Moi, je vas te dire, ça m'a fait du bien de voir du monde au front. C'est tout croche ce qu'on a fait hier au soir [l'émeute du Forum], mais je pense que c'était nécessaire. [...] Vu qu'on gagne pas de bataille dans le vrai monde, c'est important qu'un Canadien français gagne une fois de temps en temps, même si c'est juste dans le sport. Faut ben qu'on s'entraîne à gagner quelque part. (Tony Bergeron, *Maurice Richard*)

Ce discours est en tous points analogue à celui que tient son frère à Louis Cyr. Ces sportifs deviennent la preuve que les Canadiens français ne sont pas nécessairement nés pour un petit pain. Et sans l'avoir voulu, ils deviennent les champions de tout un peuple. « Faut ben qu'on s'entraîne à gagner quelque part » : encore une phrase qui, au-delà de Richard, semble s'adresser aux spectateurs.

1966

Dans les années 1960, le mouvement nationaliste se structure. Le film *Corbo* s'ouvre sur une mise en contexte, qui renvoie aux propos cités plus haut de Butch Bouchard :

Province de Québec, Canada, 1966.

80 % de la population est francophone, mais l'économie est contrôlée par la minorité anglophone.

L'anglais est la langue du travail et de l'argent.

Les postes de direction et ceux de la fonction publique fédérale sont réservés aux anglophones. (*Corbo*)

Mais quelque chose a changé : le frère aîné de Jean Corbo milite au sein du Rassemblement pour l'Indépendance nationale (RIN) alors que Jean s'engage pour sa part dans le Mouvement de libération populaire (MLP), associé au Front de Libération du Québec (FLQ). Le frère de Jean (jamais nommé) s'emporte lors d'un repas de famille : « il y a du monde qui travaille au RIN pour faire avancer l'égalité sociale, pour la défense du français, pour l'émancipation du peuple québécois. [...] Maman se fait encore dire *speak white* quand elle va magasiner au centre-ville. Tu trouves ça normal, toi ? » De cette tirade, on déduit que RIN, tout comme le MLP, ne vise pas que la défense du français, mais aussi l'égalité et la justice sociale. Jean Corbo et son ami François *taguent* ainsi « FLQ Solidarité » sur le mur d'une usine dont les employés sont en grève depuis un an et où le patron a engagé des *scabs*. À la différence du RIN, cela dit, le MLP pose des bombes, et Jean Corbo meurt quand l'une de celles-ci explose malencontreusement.

1970-1980

Dans les années 1970, le Parti québécois est désormais représenté à l'Assemblée nationale, mais les Québécois n'ont pas pour autant changé complètement leur rapport au monde anglophone. Encore une

fois, c'est un personnage secondaire qui porte le message nationaliste. Pierre Harel harangue les membres du groupe Offenbach : « J'espère que vous le savez, les gars, y a personne qui sonne comme vous autres au Québec. [...] Toi, là, t'as pas l'air de comprendre que vous êtes presque aussi bons que les Stones. [...] Excusez-moi les gars, mon erreur. Vous êtes les Stones du Québec. » (*Gerry*) Quand Gerry chante et improvise, en anglais, sur l'air de *Câline de blues*, Harel réclame une « toune en français », et propose des paroles à Gerry :

- Essaie donc de chanter ça à la place.
- Tête de cochon, je t'ai dit que le rock, ça se faisait en anglais, pas en français.
- As-tu honte de ta langue, toi, hostie ? [...] Charlebois, il chante en français, puis sa musique, elle pogne.

Les chansons d'Offenbach, en français, « pogneront » aussi dans ces années de montée du nationalisme et une scène du film montre le groupe qui, lors d'une fête de la Saint-Jean, chante devant une foule qui brandit des drapeaux fleurdelisés.

1990-1995

Quelques années plus tard, après l'échec du référendum de 1980, plusieurs Québécois composent des chansons en anglais, ce qui agace Dédé Fortin.

Dédé Fortin : J'aimerais mieux qu'on chante en français. C'est un peu le désert en ce moment.

Nicole Bélanger : On dirait qu'il y a juste l'anglais qui pogne... la grande désillusion post-référendaire.

Henri, un ami : Mais pour chanter en français, encore faut-il un auteur. Quite of hard avec notre génération d'illettrés.

Dédé Fortin compose donc en français, d'abord avec sa compagne Nicole Bélanger, puis seul. À un musicien français qui demande à Dédé

comment il se définit, celui-ci répond : « Un Québécois. [...] C'est comme entre les Wallons et les Français. Y a un esprit, une façon de penser la langue, la parler, qui est différente. Faut tenir aux différences, *man*. » Ce souci de la langue française et des différences s'accompagne chez Dédé d'un fort nationalisme, comme il explique en anglais à Mike, un musicien anglophone, au moment de le recruter dans les Colocs (je cite ici les sous-titres) : « Je suis un nationaliste, un souverainiste, un séparatiste, peu importe comment t'appelles ça. Et je vais en parler sans arrêt. Les gens vont penser que je suis contre les Anglais, et t'en es un, Amérindien en plus. Tu vas pouvoir gérer ça ? [...] Je veux pas que tu repartes en courant dans tes plaines après le premier show. » (*Dédé à travers les brumes*)

Les Colocs lancent leur deuxième album le soir du référendum de 1995. La loge est pleine de drapeaux du Québec et de fleurs. À l'annonce des résultats, Dédé pleure et refuse de parler à la télévision. La défaite est amère.

*

De 1839 à 1995, plusieurs des personnages portent le combat national, de façon plus ou moins appuyée, et souvent à l'injonction d'un personnage secondaire (le frère de Louis Cyr, le barbier de Maurice Richard, Pierre Harel, l'ami de Dédé Fortin). Ce qui ne les empêche pas, comme Louis Cyr et Dédé Fortin de parler anglais couramment. Il est important de noter que la lutte nationale a pour champions des sportifs et des chanteurs, car les militants indépendantistes de Lorimier et Corbo sont voués à la mort.

Les « Anglais » ne comprennent pas nécessairement les Irlandais, je l'ai évoqué plus haut. Mary Travers, invitée à jouer de la musique lors d'une rencontre de jeunes gens de sa paroisse (où elle rencontre son futur mari Édouard Bolduc), dit qu'elle ne connaît que « les vieilles tounes irlandaises que mon père m'a montrées. » Le prêtre qui a organisé

la soirée lui répond : « Je suis certain qu'il y a du sang irlandais qui coule dans les veines de plusieurs ici. » (*La Bolduc*)

La lectrice ou le lecteur a sans doute remarqué que le combat nationaliste est porté par des personnages masculins. Les femmes sont plutôt présentées comme des pionnières de la lutte féministe. Ainsi Cordélia, selon le carton du début du film, était « condamnée à la liberté », à cause de sa maladie qui l'oblige à avoir recours à un homme engagé pour exécuter certaines tâches domestiques habituellement attribuées aux femmes. Mary Travers-Bolduc, pour gérer elle-même ses revenus sans passer par son mari, comme le veut alors la loi, acquiert le statut de « marchande publique ». Par ailleurs il y a une personnage « secondaire » importante dans *La Bolduc*, Thérèse Casgrain, qui lutte pour le droit de vote des femmes. Mary, contrairement à sa meilleure amie Juliette et à sa fille Denise, ne croise pas Madame Casgrain. Mary est même persuadée que cette dernière, appartenant à l'élite, la méprise, la trouve « vulgaire pis simplette », ce qui n'est pas le cas. Quand Thérèse Casgrain croise Denise Bolduc dans les studios de CKAC, elle lui tient le discours suivant :

On m'a dit que vous étiez la fille de la fameuse Madame Bolduc. Ça me ferait plaisir que vous lui disiez comment j'ai une grande admiration pour elle. [...] Jamais avant votre mère, une femme avait osé prendre la parole en public comme elle le fait. Elle est la preuve incarnée que le point de vue des femmes, même d'un milieu modeste, a au moins autant de valeur que celui des hommes. J'estime qu'elle en fait plus que moi pour faire avancer notre cause. Je suis très sérieuse. (*La Bolduc*)

Le film montre aussi un discours de Thérèse Casgrain et une manifestation de femmes qui viennent d'obtenir le droit de vote en 1940. Mary Travers-Bolduc et Thérèse Casgrain deviennent deux figures de la lutte des femmes, même si elles ne se rencontrent jamais.

D'autres personnages portent un message féministe plus oblique. Ainsi la carrière internationale d'Alys Robi prouve que les Québécoises peuvent rêver à de grandes choses. Alice Robitaille, à 13 ans, décide

de s'appeler Alys « avec un y parce que ça fait plus artistique, puis Robi parce que cela sera plus facile à retenir quand je serai rendue à Hollywood », et elle s'y rend vraiment quelques années plus tard ! Elle y connaît le succès. Quand elle veut faire traiter son frère, handicapé, elle dit à sa mère :

Si c'est de l'argent qu'il faut, r'garde, r'garde, j'en ai plein, r'garde. Pis si c'est pas assez, j'ai mes bijoux, j'ai mes diamants, j'ai mes saphirs. [...] Rien que ce manteau-là, à lui tout seul, il est capable de payer les plus grands chirurgiens de la Clinique Mayo. Sais-tu ce que c'est, ça ? C'est de la panthère de Somalie. Y a trois personnes dans le monde qui en ont un sur le dos : Joan Crawford, la femme du Shah d'Iran, puis Alys Robi. (*Ma vie en cinémascope*)

Mais Alys a subi un avortement et déclare : « C'est un crime pour les femmes célibataires d'avoir un enfant. Des fois je me demande si je vais vivre assez longtemps pour voir les femmes décider par elles-mêmes. » (*Ma vie en cinémascope*) Monica la mitraille doit pour sa part trouver comment faire vivre ses enfants ; elle devient autonome financièrement et personnellement, et c'est elle finalement qui aide les hommes de sa vie, qui ont tous abouti en prison, à payer leurs frais d'avocat.

Nationalisme et féminisme sont les deux mouvements sociaux dans lesquels les films insèrent les personnages des biofictions québécoises. Ce sont deux formes d'autonomie, mais cette autonomie est gagnée de chère lutte.

La figure de la victime

Si le nationalisme et les rapports aux « Anglais » concerne le Québec dans sa globalité, comme nation qui s'affirme ou tente de le faire, du point de vue individuel, un autre thème est central dans le corpus : la figure de la victime, dont l'autonomie est empêchée. Cela dit, le nombre

de victimes et les déclinaisons de cette figure dans les films étudiés font qu'on ne peut réduire ce thème à un attribut individuel.

Les textes portant sur les *biopics* étatsunien et français présentent les types de personnages ayant inspiré de tels films : politiciens, artistes et écrivains, sportifs, avocats, mais la figure de la victime n'apparaît pas. Bien sûr, aux États-Unis, parmi les films qui ont fait époque, on compte *Sacco et Vanzetti* (1971) ou *The Hurricane* (1999), mais les victimes d'erreurs judiciaires ne sont pas assez nombreuses pour constituer une catégorie même si, selon Bingham, les femmes sont parfois à l'étroit dans un milieu conservateur qui les empêche de s'épanouir²¹.

Lucien Rivard et Robert Piché ont fait de la prison aux États-Unis, mais c'est aussi le cas, au Québec, de Thomas Chevalier de Lorimier, Cordélia Viau, Wilbert Coffin, lesquels ont été condamnés à mort, ainsi que de Michel Dumont, qui a purgé sa peine en prison avant d'être libéré. Ils sont donc six à avoir connu les barreaux, et Aurore Gagnon est morte de mauvais traitements. La figure de la victime n'est donc pas résiduelle dans mon corpus, surtout si on y ajoute les blessures reçues sur la glace par Maurice Richard (avant qu'il ne se décide à riposter), que la caméra montre en gros plan, ainsi bien sûr que l'internement en psychiatrie et la lobotomie d'Alys Robi. Jean Corbo est mort lorsqu'une bombe explose accidentellement et le tue. Le titre du film consacré à Lucien Rivard, *Le piège américain*²², est évocateur du statut de victime de celui-ci, même s'il a vécu dans la richesse une grande partie de sa vie. En ce sens, la moitié des films présentent des variations sur la figure de la victime.

Les images accentuent souvent le statut de victime : scènes en prison, blessures d'Aurore et de Maurice Richard, traitements administrés

21. Dennis BINGHAM, *Whose Lives Are They Anyway ?*, op. cit.

22. Notons au passage Lucien Rivard qui réussit à s'évader de la prison de Bordeaux. D'ailleurs, même s'il est finalement emprisonné dix ans aux États-Unis, il garde un certain contrôle sur sa destinée, comme l'illustre le fait qu'il soit le narrateur du film.

de force à Alys Robi, cure de désintoxication fermée de Robert Piché. Une image forte de Thomas Chevalier de Lorimier dans les bras de sa femme Henriette renvoie à l'image de la Pietà, comme le font remarquer Sasseville et Tremblay²³. De plus, dans ce film, les tonalités dominantes des images sont le rouge, le brun et l'ocre, évoquant à cet égard tant Goya qu'«un tableau flamand digne de Van Eyck ou Bruegel²⁴», et accentuant la dimension tragique du récit.

Quelques biofictions font «le procès du procès²⁵». Le procès en cour martiale des Patriotes est ainsi commenté par de Lorimier : «Tout ça, c'est politique. Ça a rien à voir avec la justice.» (15 février 1839) Mais d'autres films insistent davantage et il est manifeste que les procès, tout comme les enquêtes préliminaires, ont été bâclés : des preuves, éléments matériels et témoignages ont été écartés, tant dans *Cordélia* et *L'affaire Coffin* que dans *L'affaire Dumont*.

Cordélia Viau est ainsi victime d'un ordre établi, d'une société bien-pensante, qui réprouve le fait qu'une femme gagne sa vie comme couturière et ait un «homme engagé» pour accomplir des tâches domestiques, qu'elle aime rire et faire de la musique, même lorsque son mari est parti gagner sa vie en Californie. Le juge du premier procès déclare à l'avocat de la défense : «Les mœurs de cette femme sont inacceptables. En tant que juge et en tant que chrétien, je ne puis l'ignorer.» Témoignages et éléments matériels sont négligés, et les deux procès de Cordélia sont vite expédiés ; le deuxième vire à la caricature quand l'avocat de la Couronne se contente de lire à toute vitesse les

23. Bastien SASSEVILLE et Marie-Pier TREMBLAY, «Intégrer les médias à l'enseignement de l'univers social: l'image mobile en histoire, fondements et pratiques», dans Marc-André ÉTHIER, David LEFRANÇOIS et Alexandre JOLY-LAVOIE [dir.], *Mondes profanes. Enseignement, fiction et histoire*, op. cit., p. 97-117.

24. Olivier LEMIEUX, «Le cinéma militant de Pierre Falardeau: un cas de dénonciation et un exemple de désir de liberté», *Cahiers de recherche en politique appliquée*, 4, 1 (2012), p. 24.

25. Selon l'expression de Richard MARTINEAU, «L'affaire Coffin», *Séquences*, 102 (1980), p. 32.

témoignages entendus lors du premier sans laisser la parole aux témoins, pourtant présents.

Wilbert Coffin est le coupable tout désigné du meurtre de trois chasseurs étatsuniens. Selon le procureur, le premier ministre Maurice Duplessis veut que l'affaire soit vite classée, car «trois personnes de tuées, c'est pas bon, ni pour le tourisme, ni pour les investisseurs». Coffin en effet est «Anglais²⁶», protestant, père d'un enfant illégitime, braconnier, et il prend un coup : l'affaire est entendue d'avance, et certains témoignages ne sont pas retenus par les enquêteurs. De plus, le procureur ne veut pas que Coffin témoigne à l'enquête du coroner, contrairement à l'avis de celui-ci à qui le procureur fait du chantage : «Si vous ne voulez pas passer votre carrière de coroner en Gaspésie...». Le film présente aussi un long débat entre l'avocat de la défense et son avocat-conseil à propos de la pertinence de faire témoigner Coffin. Finalement, l'avocat de la défense ne présente aucun témoin ni ne fait prendre la parole à Coffin, sous prétexte que la preuve est trop faible : «The court rests». Mais l'accusation fait témoigner plusieurs personnes et Coffin est condamné. Dans ce procès, tant l'accusation que la défense se tournent contre l'accusé qui devient victime du système judiciaire dans son ensemble.

Solange et la mère de Michel Dumont passent en revue des coupures de journaux, dont les manchettes expliquent en partie la façon dont le procès de celui-ci a été mené. Il appert que, juste avant le procès, la juge a été arrêtée pour avoir causé un accident et des blessures alors qu'elle conduisait avec les «facultés affaiblies» par l'alcool et qu'elle a plaidé coupable. De plus, l'avocat de la défense a aussi fait les manchettes et a également subi un procès. «C'est un ancien bâtonnier, tu sauras. Pis va savoir, c'étaient peut-être des mauvaises accusations. Il a été blanchi, *anyway*.» (La mère de Michel Dumont, *L'affaire Dumont*) La

26. En ce sens, c'est bel et bien un Anglais au sens où j'en ai parlé dans la section précédente : un ennemi des Canadiens français ici incarnés par le premier ministre et le Procureur général.

police bâcle son travail et, lors de son arrestation, Dumont fait remarquer aux policiers chargés de l'enquête qu'il n'a pas le profil du suspect recherché : « Ben, c'est pas mon poids, c'est pas ma grandeur non plus. Voyez-vous des tatous de dragon pis de serpent, vous ? » Il n'empêche que Dumont est condamné par un système de justice décrédibilisé dans le film. Malgré la réduction de peine qu'on lui fait miroiter s'il avoue le crime dont il est accusé, jamais il ne cesse de clamer son innocence.

Aurore Gagnon est morte des sévices infligés par sa belle-mère, mais aussi du silence et de l'aveuglement volontaire des autres habitants de son village et au premier chef du curé. Dans ce cas, ce n'est pas le système de justice qui est blâmé, mais toute une société y compris l'Église catholique.

Maurice Richard est aussi une victime des « Anglais », au début de sa carrière, car, comme le lui fait remarquer sa femme : « C'est pas toi le problème : ils te frappent sur la tête avec des bâtons de bois ». Plusieurs images montrent bien, en gros plan, les blessures causées par ces coups.

Alys Robi, pour sa part, est doublement victime. Premièrement elle est victime d'une vision étriquée de la morale. Adolescente, elle entend un prêtre en chaire : « Rappelez-vous, mes bien chers frères, que "l'œuvre de chair ne désirera qu'en mariage seulement", et chacun de vous qui ne suivra plus les commandements de Dieu et de l'Église brûlera pour toujours dans les feux de l'enfer ». Vivant avec Olivier Guimond, un homme marié, puis avec Lucio Agustini, également marié, elle a du mal à assumer ces relations en dehors des normes, ce qui la conduit à des épisodes de dépression. Mais deuxièmement et surtout, elle est victime de mauvais traitements à l'hôpital psychiatrique où elle est internée contre son gré pour traiter sa bipolarité : elle est ligotée à son lit, on la douche de force, on lui administre des médicaments malgré ses protestations, elle reçoit des électrochocs, traitements qui culminent avec une lobotomie après que ses cheveux aient été complètement rasés

(sans parler de la nourriture infecte servie à l'hôpital). Pendant cette hospitalisation, la personne à qui elle a confié la gestion de ses avoirs disparaît avec l'argent. Alys est perdante sur toute la ligne.

Variation sur le thème de la victime : l'artiste maudit, incompris. Dédé Fortin et Nelly Arcan, malgré leur succès, souffrent de maladie mentale et les films montrent la difficulté de la création chez eux et les liens entre leur vie et cette création. Dédé est aux prises avec des problèmes de santé mentale et son loft – qui est aussi celui des Colocs – graduellement abandonné, vide, en ruine, où se promènent des pigeons, est une image de la dépression²⁷ qui le gagne et qui le conduit dans un premier temps à l'hôpital en 1998, puis au suicide en 2000. Nelly Arcan se suicide également, ce qu'annonçaient quelques scènes comme celle où l'écrivaine fait les cent pas et réfléchit, en voix hors champ, au personnage de son roman : « Qu'est-ce que je vais faire ? Je sais pas quoi faire. J'ai pas trouvé la fin. Est-ce que je vais devoir la tuer ? Je peux pas croire que je vais devoir la tuer. » (*Nelly*) Elle ajoute : « J'ai l'impression que tout me tue. Pendant un moment, j'ai pensé que l'écriture allait me sauver. Mais finalement, écrire m'a fait perdre des morceaux. Écrire c'est comprendre de trop près qu'on va mourir. » (*Nelly*)

André Mathieu meurt seul, oublié de tous, et en ce sens, il est aussi victime, non seulement de son alcoolisme, mais aussi d'une société qui ne sait pas reconnaître son talent à l'âge adulte et pour qui il n'a été qu'un enfant prodige. L'artiste maudit, pauvre et incompris, c'est aussi Yves Boisvert qui refuse tout compromis et sabote ses relations amicales et amoureuses ; il explique à son éditeur qu'il prépare un livre sur les Chaouins, « les tout croches, les *wâbos* qui vivent en dehors du bon monde tétéux. [...] Je veux que ça soit sale, que ça sente la pisse [...] ». « Une œuvre autobiographique », conclut l'éditeur.

27. Un dialogue entre Dédé et son père révèle que sa mère était aussi sujette à la dépression.

Même un personnage présenté comme un héros devient la proie de l'opinion publique et victime. *Le Journal de Montréal* révèle que Robert Piché, dont la virtuosité de pilote a sauvé plusieurs vies, a déjà transporté de la drogue et a fait de la prison. « Je comprends pas qu'ils me salissent de même », soupire Piché à qui un de ses amis répond : « On est au Québec. Tu peux pas être juste un héros. Faut que tu manges un petit peu de merde des fois. » Piché, après avoir sauvé la vie des passagers du vol TS236, devra sauver la sienne et se sevrer de l'alcool.

Les personnages des biofictions sont des héros, soit, mais cela ne les empêche pas d'être vaincus, victimes du point de vue personnel, mais vainqueurs du point de vue collectif, ce que les films mettent en évidence. Leur combat n'est pas que personnel, il est celui du Québec qui cherche l'autonomie nationale ainsi que celle des femmes. Cette tension entre leurs statuts de porteurs d'une lutte collective et de victimes, en fait des « perdants magnifiques », pour reprendre le titre d'un roman de Leonard Cohen²⁸. C'est ainsi en un sens qu'ils sont présentés à la mémoire collective.

Transmission

Si ces quelque vingt personnes font l'objet de biofictions, c'est parce qu'elles tiennent déjà une place importante dans la mémoire collective des Québécois (Aurore Gagnon ou La Bolduc, Maurice Richard ou Dédé Fortin par exemple) ou qu'elles méritent d'être tirées de l'oubli (Cordélia Viau, André Mathieu ou Jean Corbo). Plus haut j'ai évoqué comment se construit l'effet de vérité dans ces films, comment ces personnages s'inscrivent dans l'histoire collective, nationale, et comment ils ont aussi – et parfois du même souffle – endossé la figure de la victime. Il est temps de se pencher sur les mécanismes de la transmission de la mémoire à l'œuvre dans les films.

28. Leonard COHEN, *Les perdants magnifiques*, Paris, UGE, coll. « 10-18 », 1972.

La transmission de la mémoire passe dans plusieurs cas par le regard d'une personne plus jeune : la fille de Madame Bolduc et celle de Louis Cyr, la nièce du frère André, le fils de la blonde d'Yves Boisvert (*À tous ceux qui ne me lisent pas*). Le réalisateur de *Pieds nus dans l'aube* n'est nul autre que Francis Leclerc, fils de Félix Leclerc, dont le livre éponyme raconte un épisode de sa vie.

La mémoire est transmise par le film, dans le film. C'est sur Denise Bolduc qui parle de sa mère, que s'ouvre et se ferme le film *La Bolduc*. Denise a longtemps accompagné sa mère au piano, et a joué quelques rôles dans des radio-romans à CKAC, mais ses parents refusent que, gagnante d'un « concours de talents », elle se rende à Hollywood pour participer à un tournage. C'est « pour le bien de son mariage », affirme sa mère, car Denise est déjà fiancée. La réconciliation entre la mère et la fille, le retour de leur complicité, ne survient que peu de temps avant la mort de Mary Travers-Bolduc. Denise pourra ainsi transmettre le récit de la vie de sa mère.

Louis Cyr s'oppose à ce que sa fille fasse carrière « dans la force », malgré le désir de celle-ci, pour lui éviter de se trouver à la merci de promoteurs comme lui l'a été. Analphabète, il envoie sa fille étudier au couvent où elle devient « première de classe » et musicienne accomplie. Mais Lili a du mal à pardonner à son père d'avoir contrarié sa vocation de « femme forte ». Hector Barré, homme fort et ami de Louis Cyr, intercède auprès de Lili et lui raconte l'histoire de son père : le film constitue en fait le récit d'Hector, qui permet la réconciliation *in extremis* du père et de la fille, et en transmet la mémoire tant à Lili qu'aux spectateurs.

Autre cas de figure, la transmission passe aussi par la jeune génération, et reçoit l'aval de la précédente. Dans *À tous ceux qui ne me lisent pas*, Marc, fils de l'amoureuse d'Yves Boisvert, qui au départ ne peut souffrir le poète, développe au fil du récit une complicité avec lui. Marc prend le relais d'Yves et devient aussi créateur ; il ne va pas vers

l'écriture, mais vers la vidéo. Le film se termine sur Yves qui regarde le film de Marc. Ici se transmettent en même temps la mémoire du poète et l'élan créateur.

La transmission peut aussi être d'une autre... nature. Charles Hindelang qui doit être pendu en même temps que de Lorimier parle des 47 pommiers qu'il a plantés avec son voisin. « C'est à peu près tout ce que je vais laisser de valable. Tu te rends compte ? 47 pommiers ! » Amable Daunais, également sur le point d'être pendu, demande à son ami Guillaume : « Si tu sors, je veux que tu me promettes une chose. Je veux que tu t'occupes de mes ruches. » (15 février 1839) Ces Patriotes ont ainsi contribué à construire le pays non seulement par l'action politique, mais aussi par le travail agricole. De Lorimier, pour sa part, écrit pour la postérité :

À la veille de rendre mon esprit à son Créateur, je désire faire connaître ce que je ressens et ce que je pense. Je meurs sans remords. Je ne désirais que le bien de mon pays dans l'insurrection et l'indépendance. [...] Je laisse des enfants qui n'ont pour héritage que le souvenir de mes malheurs. Pauvres orphelins, c'est vous que je plains. Le seul crime de votre père est dans l'irréussite. [...] Je meurs en m'écriant : Vive la liberté, vive l'indépendance ! (15 février 1839)

De Lorimier est montré plusieurs fois plume à la main : il écrit des lettres, mais aussi un plan de projet d'Union des Canadas. Il se pose d'emblée vers l'avenir, même s'il se sait condamné. Son message est entendu, notamment à travers ce film, à l'intérieur de la trame narrative et au-delà, grâce au film même. La transmission s'opère en effet à travers les œuvres des artistes ou auteurs dont ils racontent la vie. Nelly récite en voix hors champ des extraits de ses livres, et Yves Boisvert à voix haute, dans le cadre de spectacles ou de lectures publiques. La Bolduc et Dédé chantent certaines de leurs chansons, dont il est manifeste qu'elles sont étroitement liées à la vie de leurs auteurs. *Gerry* donne bien sûr à entendre les chansons du groupe Offenbach et de Gerry Boulet, et sans surprise la musique de *L'enfant prodige* est essentiellement

celle d'André Mathieu. Comme ce dernier a été oublié par la postérité, un carton à la fin du film précise : « André Mathieu est mort en 1968 à l'âge de 39 ans. Son catalogue compte plus d'une centaine d'œuvres. »

L'œuvre léguée par le personnage et que le film contribue à transmettre peut aussi être sociale. C'est encore un carton à la fin du film qui nous apprend que Robert Piché « a donné jusqu'à présent près de 500 conférences et a mis sur pied une fondation pour aider les personnes ayant une dépendance à l'alcool ou aux drogues ». Les dernières images du *Frère André* consistent en une vue aérienne de l'oratoire Saint-Joseph actuel, construit à l'initiative du frère. L'œuvre de tous ces personnages, qu'elle soit de création ou qu'elle porte un message social ou politique est ainsi rappelée à la mémoire collective.

La mémoire collective est ainsi construite dans/ par le film, et peut même y être enchâssée. Ainsi un Patriote remercie les religieuses qui apportent de la nourriture en prison, et une d'elles lui répond : « C'est le monde qu'il faut remercier. Ils savent que c'est pour vous qu'on quête. Personne vous a oublié. » Cette quête au profit des Patriotes, Pierre Falardeau, réalisateur du film, l'a également menée, car un carton nous apprend que le film a été financé grâce aux 2500 souscripteurs du « comité du 15 février 1839 ».

L'importance du personnage est transmise aussi par différentes citations qui contribuent à construire leur postérité. Deux films présentent des extraits de poèmes de Gaston Miron. Dans *15 février 1839*, on lit : « Dans la douleur de nos dépossessions » (tiré de « Séquences », dans « La Batêche », dans *L'homme rapaillé*), mais surtout *Corbo* présente un extrait du poème intitulé « Le camarade », explicitement consacré à Jean Corbo :

Tu allais, Jean Corbo, au rendez-vous de ton geste
tandis qu'un vent souterrain tonnait et cognait
pour les années à venir
dans les entonnoirs de l'espérance
qui donc démêlera la mort de l'avenir (Gaston Miron)

Dans *15 février 1839*, une citation anonyme, popularisée par Ernesto Che Guevara, « Je suis un peu du sang qui fertilise la terre... / Je meurs parce que je dois mourir pour que vive le peuple », renvoie au combat des Patriotes, mais aussi aux plantations de Charles Hindelang et aux ruches d'Amable Daunais.

Quant à Maurice Richard, c'est nul autre que Félix Leclerc qui lui rend hommage : « Maurice Richard... c'est tout le Québec debout qui fait peur et qui vit », renforçant ainsi la stature nationale que le film accorde à ce joueur de hockey.

En même temps que l'on transmet la mémoire d'une personne, c'est souvent la mémoire d'un combat que l'on transmet : combat national, féministe ou culturel, selon les cas. Des personnages du film ainsi que des témoins ultérieurs construisent cette mémoire, la nécessité de cette mémoire.

Le sujet du film

« Il semble qu'il n'y ait pas un chanteur, un truand, un excentrique ou un athlète qui ne mérite qu'on lui consacre un long métrage²⁹ », écrit Marcel Jean à propos de nos voisins du sud. Sans que ce ne soit le cas au Québec, les personnes à qui on consacre des biofictions sont très diverses. Ce qui les réunit, c'est qu'à divers degrés elles portent le même combat pour l'autonomie. Ce sont des individus singuliers, soit, mais en même temps représentatifs.

Bien sûr, les biofictions rappellent des modes de vie anciens – par exemple Mary Travers et son mari Édouard Bolduc se vouvoient – et plusieurs récits insistent sur l'importance de la religion catholique dans la vie quotidienne jusqu'à la Révolution tranquille (*Aurore*, *Cordélia*,

29. Marcel JEAN, « Biopics, films à budgets modestes, acteurs-cinéastes. Le territoire des comédiens », *24 images*, 128 (2006), p. 24.

Le frère André, Ma vie en cinémascope). Mais là ne réside pas l'intérêt principal de ces films.

Les biofictions critiquent de nombreux travers institutionnels de la société québécoise. Les ratages du monde juridique, de la fin du XIX^e siècle au début du XXI^e sont vertement critiqués (*Cordélia, L'affaire Coffin, L'affaire Dumont*). Le monde médical du milieu du XX^e siècle est dépeint comme cruel et arbitraire (*Ma vie en cinémascope*). Les travers des institutions religieuses ne sont pas non plus passés sous silence, les supérieurs du frère André étant dérangés par l'affluence des personnes ayant recours à ses talents de thaumaturge, et le portrait que le film trace du curé de la paroisse où vit Aurore est plus que sévère. Enfin, l'institution culturelle et littéraire n'est pas épargnée, et *À tous ceux qui ne me lisent pas* comprend quelques scènes aigres douces – et plus aigres que douces – sur les salons du livre, les lancements et les regroupements de maisons d'édition dans de vastes groupes ou conglomérats³⁰.

En ce sens, les biofictions sont le plus souvent des films à thèse. Certaines de ces thèses sont assez convenues, par exemple celle voulant que la vie des créateurs soit étroitement liée à leur œuvre ; c'est le cas de Nelly Arcan, Dédé Fortin, Mary Travers-Bolduc, Yves Boisvert ainsi que, jusqu'à un certain point, de Félix Leclerc. Les biofictions présentent une vision où, chez les artistes, la vie et l'œuvre se superposent³¹. En ce sens les biofictions imposent une cohérence à la biographie qu'elles racontent. Autre thèse convenue, en un sens : les biofictions critiquent les préjugés et la morale étriquée de la société québécoise « d'autrefois ».

30. Les Éditions de l'Hexagone, fondées en 1954, et étroitement associées à Gaston Miron, font désormais partie du groupe Ville-Marie Littérature, lui même une composante du groupe Livre Québecor Média, ce à quoi renvoie *À tous ceux qui ne me lisent pas* sans nommer le nom de ces maisons d'édition. Ce film contient quelques scènes illustrant les vicissitudes de l'édition de la poésie au Québec, comme ce dialogue entre Yves Boisvert et son éditeur, Jacques. Yves: « T'aurais jamais dû vendre à ces gens-là ». Jacques: « Yves, on dépendait des subventions d'aide à la région. Pas d'aide à la poésie, d'aide à la région. Pis là, le gouvernement vient de couper là-dedans. C'était juste plus viable. »

31. Lucie ROBERT, « Sa vie n'est pas son œuvre », *Recherches sociographiques*, 44, 3 (2003), p. 433-453.

Mais d'autres thèses structurent les biofictions. Ainsi, les héros nationaux ne sont pas nécessairement ceux à qui l'on pense en premier. Bien sûr il y a les militants indépendantistes comme de Lorimier ou Corbo, mais surtout les symboles que sont devenus Louis Cyr et Maurice Richard et ces chanteurs qui écrivent en français. Le combat des femmes est mené par Mary Travers-Bolduc autant que par Thérèse Casgrain; cela dit des femmes comme Cordélia Viau ou Monica la mitraille en sont aussi des figures. La thèse sous-jacente à celles dont je viens de parler, c'est la conquête de l'autonomie personnelle et collective à l'œuvre dans l'histoire du Québec.

Si donc les biofictions cinématographiques produites au Québec sont, dans leur ensemble, des films à thèse, ces thèses portent non sur les personnes dont elles racontent la vie, mais sur le Québec dans son ensemble: l'histoire du Québec a été traversée de combats collectifs, au premier chef le nationalisme, mais aussi le féminisme, et plusieurs personnes dont on raconte la vie doivent se battre pour atteindre l'autonomie, jusqu'à devenir des victimes de cette lutte. L'histoire est marquée par des institutions politiques, juridiques, religieuses et culturelles dont il faut se déprendre, ce que n'ont pas toujours réussi les personnages des biofictions. Cette histoire se doit d'être transmise, ce qui s'effectue non seulement par les films, mais aussi à l'intérieur d'eux.

Les films montrent ce à quoi les personnages se sont heurtés et ce dont ils ont été capables, et comment ils ont porté les aspirations de tout un peuple, de ses hommes et de ses femmes, souvent sans l'avoir voulu. Les biofictions construisent cette stature de héros et d'héroïne, illustrant le fait que les Québécois et Québécoises ne sont pas «nés pour un petit pain». C'est cette mémoire que les biofictions construisent.

Le Québec et son devenir marquent les personnages, héros ou antihéros. Les biofictions contribuent bel et bien à construire la mémoire collective et l'histoire publique dans ses dimensions politiques, sociales et culturelles.

Andrée Fortin

Corpus par ordre alphabétique, avec le nom du réalisateur et l'année de diffusion

15 février 1839, Pierre Falardeau, 2000

À tous ceux qui ne me lisent pas, Yan Giroux, 2018

Aurore, Luc Dionne, 2015

Corbo, Mathieu Denis, 2015

Cordélia, Jean Beaudin, 1979

Dédé à travers les brumes, Jean-Philippe Duval, 2009

Gerry, Alain Desrochers, 2011

L'affaire Coffin, Jean-Claude Labrecque, 1979

L'affaire Dumont, Podz, 2012

L'enfant prodige, Luc Dionne, 2010

La Bolduc, François Bouvier, 2018

Le frère André, Jean-Claude Labrecque, 1987

Louis Cyr, Daniel Roby, 2013

Lucien Rivard. Le piège américain, Charles Binamé, 2008

Ma vie en cinémascope, Denise Filiatrault, 2004

Maurice Richard, Charles Binamé, 2005

Monica la mitraille, Pierre Houle, 2004

Nelly, Anne Émond, 2017

Piché entre ciel et terre, Sylvain Archambault, 2010

Pieds nus dans l'aube, Francis Leclerc, 2017

Autres films ou séries citées, par ordre alphabétique

1981, Ricardo Trogi, 2009

1987, Ricardo Trogi, 2014

1991, Ricardo Trogi, 2018

Bombardier, la mini série, François Labonté, 1992. 2 épisodes télé.

Chartrand et Simone, Alain Chartrand, 1999. 9 épisodes télé.

Docteur Lucille, Georges Mihalka, 2000

Duplessis, Mark Blandord, 1978. 7 épisodes télé. (Scénario de Denys Arcand)

La maison du pêcheur, Alain Chartrand, 2013

La petite Aurore, l'enfant martyr, Jean-Yves Bigras, 1952

La petite reine, Alexis Durand-Brault, 2014

Octobre, Pierre Falardeau, 1994

René Lévesque, Gilles Walker, 2006. 3 épisodes télé.

René : le destin d'un chef, Pierre Houle, 2008. 4 épisodes télé.

Sacco et Vanzetti, Giuliano Montaldo, 1971

Savage Messiah (Moïse : L'affaire Roch Thériault), Mario Azzopardi, 2002

The Hurricane, Norman Jewison, 1999

Résumé / Abstract

Andrée Fortin (2^e Fauteuil) : *Biofictions au cinéma et mémoire collective*
[Biopics and collective memory]

La biofiction cinématographique, ou *biopic*, se déploie au Québec essentiellement à partir de l'an 2000. Elle raconte la vie de personnes connues, artistes, sportifs, militants politiques, par exemple. Trois thèmes ressortent de l'analyse de ces films : l'insertion des personnages dans les mouvements sociaux, nationaliste pour les hommes et féministe pour les femmes, la figure de la victime et la transmission. Il s'agit essentiellement de films à thèse qui illustrent divers chemins menant à l'autonomie individuelle et collective. Plusieurs mécanismes sont utilisés pour renforcer l'effet de vérité de ces films pourtant « librement inspirés » de la vie de ces personnes, contribuant ainsi à la construction d'une mémoire collective, d'une histoire nationale.

Mots-clés : Biofictions – nationalisme – féminisme – victime – transmission – histoire publique – mémoire collective

*

The biopic, or biographical and fictional film, begins in Québec around the year 2000. The genre tells the story of the life of famous people, artists, sportsmen, political activists, for example. Three themes emerge from the analysis of these films: the insertion of characters in social movements, nationalist for men and feminist for women, the figure of the victim and transmission. These are essentially thesis films that illustrate various paths leading to individual and collective autonomy. Several mechanisms are used to reinforce the truth effect of these films that are nonetheless « freely inspired » by the lives of these people, thus contributing to the construction of a collective memory, a national history.

Mots-clés : Biopics – nationalism – feminism – victim – transmission – public history – collective memory