

Nouveaux Cahiers du socialisme



Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode

Claire Portelance

Number 15, Winter 2016

Les territoires de l'art. Art et politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80879ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif d'analyse politique

ISSN

1918-4662 (print)

1918-4670 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Portelance, C. (2016). Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode. *Nouveaux Cahiers du socialisme*, (15), 98–107.

Tous droits réservés © Collectif d'analyse politique, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Cinéma québécois et identité nationale : de l'enracinement à l'exode

CLAIRE PORTELANCE

Dans une large mesure, au Québec, on a tendance à attribuer la naissance du cinéma national aux années soixante, en même temps que le projet moderniste de la Révolution tranquille. Pourtant, la tradition cinématographique québécoise commence dès les années trente avec Mgr Tessier et l'abbé Proulx. Rapidement tombés dans l'oubli, les deux prêtres-cinéastes ont cependant été les premiers à faire l'inventaire visuel du pays. Tessier s'intéresse au rapport que l'humain entretient avec la nature, le bois, alors que Proulx a surtout filmé la vie rurale. Leurs films peuvent être considérés comme des instruments d'intervention sociale. Le premier cherche « à aider l'homme à prendre conscience de son milieu, à valoriser le travail effectué dans un rapport constant avec la nature [...] et à glorifier Dieu, créateur de cette nature¹ » ; le second louange l'amour du sol, de la terre et les innovations scientifiques et techniques qui facilitent le travail agricole. Bien que leur cinéma peut être qualifié d'idéologique, au service du pouvoir clérical-nationaliste, il n'en demeure pas moins un patrimoine ethnologique précieux et emblématique d'une époque finissante. Proulx lui-même prévoyait la disparition inéluctable du mode de vie traditionnel et rural : « Parfois, assez souvent même, j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années² ».

Le cinéma québécois des années soixante retiendra de la conception des pionniers, le goût du paysage, du territoire et de la « vraie » vie, telle qu'elle se présente dans la réalité. Le tournage dans des décors réels, « naturels », demeure une marque distinctive du cinéma québécois, bien que la nature change de visage. Du colon des années trente aux bâtisseurs des barrages hydro-électriques, il « ne s'agit plus de vivre en communion avec la nature, mais de l'instrumentaliser

1 Michel Coulombe et Marcel Jean, *Dictionnaire du cinéma québécois*, Montréal, Boréal, 2006, p. 696.

2 Pierre Demers, « L'abbé Proulx et le cinématographe. La leçon du "cinéma nature" », *Cinéma Québec*, vol 4, n° 6, 1975, p. 21.

– comme dans *Bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe. Au pire, la nature (c'est-à-dire le froid et la neige) est l'ennemi. Au mieux, elle est un réservoir de ressources naturelles³ ». La réalité, c'est aussi celle des autochtones, de l'Amérindien et de l'Inuit que les cinéastes opposent à la civilisation. D'un côté, il y a le Québécois (toujours défricheur), de l'autre, « l'autochtone vivant au diapason de la nature [...]. La persistance de ces conceptions montre bien leur ancrage profond dans la mythologie identitaire québécoise⁴ ». L'album de famille trouve donc de solides ancrages dans une période antérieure.

Du côté de la fiction

C'est plutôt du côté de la fiction de l'après-Seconde Guerre mondiale que la figure du Canadien français aliéné se manifeste. Aux yeux de plusieurs cinéastes de la génération des années soixante, ces films apparaîtront simplistes, ennuyeux, aussi bien sur le plan de la forme que du contenu. Ils constituent un véritable contre-modèle. Dans son analyse des premiers longs métrages de fiction québécois à l'époque du Canada français, Christine Tremblay-Daviault⁵ illustre la double fascination qu'exercent sur la société canadienne-française les normes traditionnelles et les normes nouvelles introduites par l'industrialisation, même si ces dernières n'ont pas encore réussi à dominer le système de valeurs canadien-français. Ainsi, sous le couvert des « belles histoires des pays d'en haut », les films de ce temps mettent en scène l'épuisement des valeurs conservatrices et annoncent la fin de la survivance. Dans une société qui pourtant s'urbanise, on propose aux spectatrices et aux spectateurs canadiens-français des personnages prétendument héroïques dans des situations paradoxales. Par exemple, avec *Un homme et son péché* (1949), le réalisateur Paul Gury reconduit la thèse du roman (1939) de Claude-Henri Grignon, où ce dernier « voulait faire la démonstration



Martine Cyr, *Sans titre*, Huile sur toile, 2011

3 Marcel Jean, « Du colon au bâtisseur. La nature dans le cinéma québécois », *24 images*, n° 144, octobre-novembre 2009, p. 14.

4 *Ibid.*, p. 15-16.

5 Christine Tremblay-Daviault, *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*, Montréal, Québec-Amérique, 1981.

que la colonisation exigeait un homme de la trempe de Séraphin Poudrier⁶ ». Pourtant, dans l'œuvre de Gury, le célèbre avare incarnera le mal. L'obéissance de sa femme Donald, jamais contestée par cette dernière, l'a progressivement menée, à travers la souffrance psychologique et physique, à la mort. Quant à Alexis, le déraciné, il n'a pas trouvé le moyen pour la libérer de ses chaînes. Son amour même a été vain. Et, finalement, la terre, patrimoine familial, s'est dégradée en raison de la spéculation foncière. Le contenu latent du film met en lumière « tout un univers de dépossédés dont les mécanismes de réaction et de réadaptation continuelles sont sentis comme un exil, un déchirement, une perte plus ou moins grande du monde et de soi⁷ ».

Les films de cette époque, en phase avec les mœurs religieuses traditionnelles, évoquent en filigrane les caractéristiques d'une culture aux structures mentales et sociales épuisées. Il en va de même du drame de *La petite Aurore, l'enfant martyr* (1952) de Jean-Yves Bigras. Ce film décrit un univers aliénant dans lequel le curé, figure dominante du Canada français, est incapable de sauver un être innocent de la mort annoncée. Dans cette chronique sociale où la parole est interdite, voire confisquée, les valeurs familiales et spirituelles identifiées à la culture paysanne et à la société traditionnelle sont dépassées. Le film constitue « la mise en scène d'un monde dégénéré, celui de la campagne, que seuls les pouvoirs publics, l'État avec son appareil juridique (situé en ville), peuvent secourir et venger⁸ ». Le portrait dressé par les films de ce cycle soulève le problème d'une société en crise : crise d'identité et crise des valeurs. Les référents traditionnels de l'idéologie conservatrice, catholique et rurale n'offrent plus une représentation idyllique du Canada français. Les personnages suggèrent la déraison et le milieu inspire la fin d'une civilisation.

La vague du cinéma direct

Avec l'approche du direct naît au Québec un véritable cinéma d'auteur qui ne sera pas indifférent à l'agitation sociale et politique que traverse le Québec. Ce cinéma a commencé avec le documentaire à la fin des années cinquante. Les cinéastes de la nouvelle génération se sont appliqués à décrire les différentes facettes de la société et de la culture québécoises. Aussi se sentent-ils largement et collectivement concernés par le questionnement identitaire des années soixante.

Avant le direct, les films traditionnels de l'Office national du film (ONF) se présentaient souvent comme des contes filmés. La voix hors champ, omniprésente, racontait ou expliquait le contexte et l'événement. Le film *Carnaval de Québec* (1956) de Jean Palardy constitue un modèle du genre dans la représentation folklorisante du Canada français. Le propos vise à raconter

6 Jean-Pierre Desaulniers, *De La famille Plouffe à La petite vie : les Québécois et leurs téléromans*, Montréal, Fides, 1996, p. 71.

7 Tremblay-Davault, *op. cit.*, p. 133.

8 *Ibid*, p. 224.

les principaux attraits du carnaval : les duchesses, la Reine, le bonhomme, les manifestations sportives, la parade de nuit et, en finale, le feu d'artifice. Dans ce film, le peuple n'apparaît que comme spectateur.

Le cinéma direct que le film *Les raquetteurs* de Gilles Groulx et Michel Brault inaugure en 1958, impose le nouveau style cinématographique. Les cinéastes, qui s'inspirent tout autant de la nouvelle conscience historique qu'ils vont questionner, revisitent, dans un premier temps, l'identité canadienne-française. Les images n'exposent plus un visage statique du Canada français, elles montrent comment se vit un événement dans une société en pleine mutation, mais dont les contours sont maintenant limités aux frontières du Québec. Dans ce documentaire, les Canadiens français font la fête du matin au soir et ce que l'on entend relève de la langue vernaculaire. Les hommes et les femmes, des plus jeunes aux plus vieux, sont les héros de ce rite festivalier. Tant du point de vue du tournage que du montage et de la trame sonore, le film, qui court-circuite les méthodes établies par l'ONF, est audacieux pour l'époque.

Ce premier court métrage du cinéma direct québécois a son importance non seulement pour ce qui va suivre dans le domaine de la fiction cinématographique, mais pour la représentation qu'il offre de cette époque. De 1958 à 1962, des documentaires tournés dans le style du direct, comme *Golden Gloves* (1961) de Gilles Groulx, *À Saint-Henri le cinq septembre* (1962), réalisation d'Hubert Aquin, et *Les Bûcherons de la Manouane* (1962) d'Arthur Lamothe seront des révélateurs de cette prise en charge d'une nouvelle conscience identitaire québécoise. Dans ces films, il s'agit de faire ressortir les caractéristiques, les conditions de vie et la dynamique d'une société qui ne correspond plus tellement aux stéréotypes traditionnels longtemps véhiculés par l'imaginaire du terroir. Il n'y a plus de ceintures fléchées ni de chemises à carreaux, plus de femmes rivées aux tâches domestiques ou d'hommes travaillant aux labours, plus de curés omnipotents, bref, plus de communauté « tricotée serrée » fermée sur elle-même. Ces films constituent une véritable démystification de la société canadienne-française d'avant la Révolution tranquille. Dans *Golden Gloves*, par exemple, qui porte sur les jeunes recrues d'un tournoi de boxe aux « Jeux de l'Empire », le réalisateur nous montre un homme que l'on présente comme étant le fils de madame Jones. Il est chômeur et boxeur, un Noir qui s'exprime en anglais à la maison et en français dans la rue, parce que c'est la langue parlée dans le quartier. Dans *À Saint-Henri le cinq septembre*, on apprend que le directeur de l'école primaire et les enseignantes sont laïcs.

C'est à partir de ces réalisations que les cinéastes se tourneront vers le long métrage de fiction, où continue de se manifester un souci de fidélité au réel. « Nous forcions, dit l'un des cinéastes de l'époque, le documentaire vers le cinéma d'auteur ». Il faut « donner une voix à la réalité canadienne-française », affirme un autre. « Nous ne voulons plus être tenus à l'écart du sort de notre peuple » ni « créer de héros abstrait », mais créer « un anti-héros [...], un héros

anti-héroïque⁹ », bien distinct du cinéma hollywoodien et français. Ces propos témoignent tous d'un cinéma d'auteur en pleine émergence et qui se veut un cinéma national, façonnant ses propres images, construisant ou détruisant ses propres mythes, un cinéma qui se veut un moyen d'expression culturelle pour réfléchir les rêves et interroger la société québécoise. Mouvementée et houleuse, c'est cette période de liberté créatrice commencée avec le documentaire qui donnera naissance au cinéma québécois de fiction.

Les thèmes récurrents du cinéma québécois de fiction

L'imaginaire du cinéma québécois suit une « logique implacable », celle des « imaginaires collectifs¹⁰ ». En fait, la fiction cinématographique québécoise est un véritable recueil des angoisses collectives et de la résistance à l'assimilation, lesquelles ne datent pas d'aujourd'hui. Ses thèmes récurrents sont la famille ou la recherche d'une seconde famille, la quête du père ou de la mère, la mort, la vie privée, l'expérience quotidienne et les relations affectives interpersonnelles¹¹. Dans le contexte québécois, ces thèmes « revêt[ent] un caractère allégorique au sens social du terme¹² ». Quand il s'agit de la famille, c'est souvent un enfant, un adolescent ou un jeune adulte qui se trouve confronté aux normes familiales édictées par les parents ou les pseudoparents. « La recherche d'une famille au deuxième degré, d'une société plus intime, plus chaleureuse s'annonce comme un des grands moteurs psychiques du cinéma québécois¹³ ». Elle peut aussi signifier que la première famille est dysfonctionnelle (souvent dépassée par le désir d'autonomie de l'enfant), laissant entendre que l'organisation sociale et normative est étouffante, angoissante et oppressante. Elle peut également rappeler la place minoritaire et dominée du Québec dans l'ensemble canadien. La quête du père ou de la mère symboliserait, selon Heinz Weinmann¹⁴, l'abandon de la mère patrie française au profit des parents d'adoption non choisis, comme l'ont été les Britanniques, mais qui demeurent tous deux des parents déniés par les Canadiens français. « Au cinéma québécois, remarque pour sa part Ian Lockerbie, l'amour romantique joue un rôle tout à fait mineur. Ici le lieu par

9 Propos recueillis par Robert Boissonnault, « La séquence du long métrage », *Cinéma Québec*, vol. 2, n° 5, janvier-février 1973, p. 15-16.

10 Heinz Weinmann, « La logique implacable des imaginaires collectifs », *Revue belge du cinéma*, Imaginaires du cinéma québécois [numéro thématique], n° 27, automne 1989, p. 2-5.

11 Ian Lockerbie, « Le cinéma québécois: une allégorie de la conscience collective » dans Claude Chabot, Michel Larouche, Denise Pérusse et Pierre Véronneau (dir.), *Le cinéma québécois des années 80*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Musée du cinéma, 1989, p. 10-21.

12 *Ibid.*, p. 11.

13 *Ibid.*, p. 18.

14 Heinz Weinmann, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1991.



excellence des rapports passionnels [le lieu de l'intensité], c'est la famille, et le thème prééminent, c'est la quête du père ou de la mère¹⁵ », en d'autres mots, la recherche des origines.

Quant à la mort, incarnation de l'échec ou de l'impossibilité de conduire les rêves jusqu'à leur accomplissement, elle est omniprésente dans tout le cinéma québécois. Avec la mort, le cinéma québécois transmet l'angoisse collective propre à une culture minoritaire et fragile. Pourtant, paradoxalement, « ce motif typique » de l'imaginaire québécois, que l'on retrouve aussi dans la littérature, pourrait témoigner d'« une victoire plutôt qu'un échec¹⁶ ». En effet, la mort, telle que le propose l'enseignement chrétien, se perçoit comme un commencement et non comme une fin. En ce sens, la mort suggère peut-être, en ce qu'elle a d'éternel, un refus de l'éphémère. Pour Étienne Beaulieu¹⁷, la représentation de la mort découle d'une « logique sacrificielle ». Il faut qu'un membre du groupe meure pour assurer la survie de la nation. Le sacrifice aurait ainsi pour fonction « d'éviter d'affronter la disparition, c'est-à-dire, tout simplement, d'affronter le temps¹⁸ ». Dans cette façon d'envisager la mort, dans cette image du sacrifice, le cinéma québécois conserve la trace de ses origines canadiennes-françaises. Elle

15 Lockerbie, *op. cit.*, p. 12.

16 *Ibid.*, p. 17.

17 Étienne Beaulieu, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, 2007.

18 *Ibid.*, p. 20.

représente, selon Étienne Beaulieu, un inconscient collectif qui répèterait, même dans des intentions athées ou antireligieuses, « une survivance du sacré¹⁹ ». Le cinéma québécois, écrit-il encore, a succédé à la religion dans une société qui l'a niée depuis la Révolution tranquille. Au Québec, le cinéma est devenu une « Église cinématographique », car, selon l'auteur, il a repris la fonction sociale de la religion en tant que gardienne du rituel sacrificiel. Dans sa thématisation de la mort, les images rappellent le tragique de la Passion du Christ. En outre, choisir le moment de sa mort, la représenter comme une victoire, c'est aussi symboliser l'entêtement, la résistance du premier colon jusqu'au dernier survivant.

Enfin, le thème du vécu quotidien évoque l'expérience sociale du Québec traditionnel, axée principalement sur le mode de vie de la culture populaire. En définitive, conclut Ian Lockerbie, le cinéma québécois « est le digne héritier de ses prédécesseurs²⁰ », tant la fiction n'arrive pas à décoller du réel, à briser le lien avec le documentaire, à s'imaginer en dehors de son parcours historique national. Le discours identitaire en constitue la trame de fond, du drame le plus intense à l'humour le plus caricatural.

De 1960 à aujourd'hui : un passé obsédant

« C'est vrai, on a de la marde après nos bottes ; c'est vrai, nos culottes sont déchirées, moi, je suis le fils d'un mineur de l'Abitibi et non pas celui d'un ministre français de la culture. On va donc s'accepter comme on est : on ne dira pas qu'on est meilleur que les autres. »²¹

C'est sans doute cette image qui traduit le mieux le rapport étroit entre le cinéma québécois et l'identité nationale, au sens où il constitue un ancrage dans la conscience historique québécoise. Cet enracinement dans la réalité québécoise, on le retrouve dans la plupart des films d'auteur des cinquante dernières années.

Dans les années soixante à soixante-dix, avec *La vie heureuse de Léopold Z* (1965) et *Mon oncle Antoine* (1971), le portrait du Canada français, rural et urbain, se démarque par la démystification de l'image folklorique que véhiculait de nous le cinéma canadien-français, celui des prêtres-cinéastes comme le cinéma de fiction des années quarante. En effet, ce que les réalisateurs Gilles Carle et Claude Jutra montrent, à travers les personnages de Léopold, Théo, Antoine, Jos Poulin et sa femme, c'est un désir de liberté qui arrive encore mal à s'exprimer, comme si ces films voulaient donner une voix à une parole longtemps confisquée.

Cette dernière caractéristique, on la retrouve également dans les deux décennies suivantes, 1980 et 1990, mais on assiste à une crise du présent. Dans *Les bons débarras* (1980), par exemple, Francis Mankiewicz filme un présent

19 *Ibid.*, p. 20.

20 Lockerbie, *op. cit.*

21 Jean-Pierre Tadros, « Gilles Carle face à un Québec déchiré », *Cinéma Québec*, vol. 1, n° 5, janvier-février 1973, p. 22.

qui a toutes les apparences du passé, comme si la Révolution tranquille avait abouti, quinze ans plus tard, à un échec ou plutôt à une trahison de la promesse qu'elle portait. La modernisation, semble nous dire le film, n'a pas amélioré le sort des Québécoises et des Québécois, en particulier de ceux qui vivent dans la pauvreté. On pourrait dire que, dans ce film, la Révolution tranquille se heurte à ses propres contradictions et reconduit à une nouvelle forme de survivance. Mais avec le personnage de Manon, le film traduit une véritable résistance, car la jeune adolescente a le pouvoir du langage.

Quelque dix ans plus tard, un autre film, *Léolo* (1992), présente un passé et un présent qui débouchent sur une impasse. D'un côté, la mémoire de Léolo n'est qu'angoisse et douleur, sauf dans la relation qu'il a avec sa mère hyperprotectrice. De l'autre, le présent rassemble tous les obstacles qui empêchent l'enfant de devenir adulte. Dans ce film autobiographique, Jean-Claude Lauzon récupère son passé en une forme de catharsis personnelle, mais en ne proposant aucune issue à cette mémoire blessée. Le film ressemble à une fin du monde qui, d'une certaine façon, représenterait à la fois la fin de la survivance et l'impossibilité de la dépasser. Il n'y a pas d'avenir, Léolo sombrant dans la folie.

Dans les films des dernières décennies, avec *Jésus de Montréal* (1989) et *La neuvaine* (2005), le passé religieux du Canada français resurgit comme pour faire contrepoids à un présent insensé et à des lendemains incertains où l'identité québécoise semble s'être dissolue dans la vision canadienne du multiculturalisme triomphant. C'est avec une certaine nostalgie que ces deux cinéastes regardent dans le rétroviseur et réinterprètent l'univers symbolique du catholicisme. Ce thème qui avait été complètement absent du cinéma québécois des décennies précédentes manifeste une certaine volonté de renouer avec l'héritage du Canada français, comme une reconnaissance désespérée de la filiation identitaire québécoise.

Entre déracinement et exode

[...] si on en juge par le résultat nous n'avons eu aucune influence sur eux [les jeunes cinéastes]. Nous n'aurons pas d'héritiers²².

Pessimiste ou réaliste, cette affirmation de Pierre Perrault trouve une part de véracité quand on pense à certains films québécois de la dernière décennie.

22 Pierre Perrault parle ici de deux gagnants de la Course destination monde, aujourd'hui cinéastes, qui ont travaillé avec lui dans le Grand Nord pour le film *L'oumimag ou l'objectif documentaire* (1993). « On est rapidement dépassé parce que l'homme change avec les images qu'on lui propose, ajoutait Perrault. L'homme devient les images qu'on lui propose. Son système de référence, il ne le bâtit pas lui-même. Il est conditionné. Il est fabriqué par les images. Nous voilà, à nouveau confrontés à l'image conquérante. Qui s'empare de nos fils. Qui nous prive de paternité. » Michel Brûlé, *Pierre Perrault ou un cinéma national : essai d'analyse socio-cinématographique*, Montréal, PUM, 1974, p. 266.



Consacré par le jury au Festival de Cannes et adulé par le public québécois, *Mommy* (2014) de Xavier Dolan qui, somme toute, est une œuvre talentueuse, rompt avec la tradition de la cinématographie québécoise. Dans ce long métrage, le territoire est sans épaisseur. Bien que l'action se situe en banlieue, sans identification précise – contrairement au film *Coteau rouge* (2011) d'André Forcier, le lieu n'a, pour ainsi dire, aucune influence sur les personnages qui circulent d'un endroit à un autre sans regard ni appartenance au territoire qu'ils habitent. Filmé au présent, le propos ne présente aucun recul critique, aucun sens de la temporalité. Les personnages sont enfermés dans leurs émotions, sans nuances, dans une langue colonisée par l'anglais. Si le film est un miroir de la société québécoise, il en représente un miroir dénationalisé.

Plus récemment encore, le film *Wild* (2014) de Jean-Marc Vallée, qui récolte une nomination au Golden Globes, est un succès de salle dès sa sortie. Comme *Dallas Buyers Club* (2013) du même réalisateur, *Wild* est tourné hors Québec, en anglais, selon une trame fictionnelle qui relève d'un récit autobiographique américain. Bien qu'il ne soit pas le premier du genre – on assiste à un décentrement de notre cinéma, voire de notre imaginaire dès les années quatre-vingt – ce film peut, comme le précédent, représenter un symptôme de la crise identitaire que connaît le Québec contemporain.

« S'assimiler, au Québec, affirmait Jean Bouthillette dès 1972, ce n'est pas perdre sa langue, c'est se perdre de vue: notre continuité psychique est brisée²³ ». Dans ces exemples cinématographiques, nous perdons à la fois notre langue et notre présence au monde. À cet égard, on peut se demander ce qu'il restera de nous – de la spécificité nationale québécoise –, de la conscience historique et de l'avenir de la nation.

Malgré ce sombre tableau, il reste des interprètes de la conscience historique québécoise, mais leurs réalisations sont malheureusement moins prisées par le public. En témoignent le film *Camion* (2012) de Raphaël Ouellet et *Le vendeur* (2011) de Sébastien Pilote. Ces deux films s'ancrent dans l'identité québécoise, la prolongent et l'interrogent, à l'exemple du cinéma des années soixante. Dans ce type de cinéma, le drame est moins important que la situation de l'homme québécois écorché par la vie, dans un espace-temps qui combine des images, voire des traces du passé qui refluent dans le présent et où le territoire sert de lieu d'ancrage à l'intrigue. Avec la séquence de la chasse, le film *Camion* rappelle *La Bête lumineuse* (1982) de Pierre Perrault, mais aussi *Le temps d'une chasse* (1972) de Francis Mankievitz²⁴. Dans *Le vendeur*, le spectateur ou la spectatrice suit le personnage principal dans sa vie quotidienne (comme dans *La vie heureuse de Léopold Z*) de vendeur de « chars », sur fond de fermeture d'usine d'une petite ville de région éloignée en perdition (comme dans *Mon oncle Antoine*).

Ces deux tendances du cinéma seraient-elles symptomatiques de l'un des drames les plus profonds de l'existence québécoise, celui qui se joue entre la fatigue culturelle, pour reprendre les mots d'Hubert Aquin, et « le dur désir de durer », comme le formule une des strophes du poème de Paul Éluard :

*Sommes-nous près ou loin de notre conscience
Où sont nos bornes nos racines notre but.*

23 Jean Bouthillette, *Le Canadien français et son double*, Montréal, L'Hexagone, 1972, p. 48.

24 À cet égard, voir le compte-rendu de Gilles Marsolais, « *Camion* de Raphaël Ouellet », *24 images*, n° 161, 2013, p. 44.