

Cinéma américain et film québécois

Paul Warren

Number 98, Summer 1995

L'influence américaine sur la culture québécoise

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/44289ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Warren, P. (1995). Cinéma américain et film québécois. *Québec français*, (98), 69–76.

CINÉMA AMÉRICAIN ET FILM QUÉBÉCOIS

À tout prendre ¹, le cinéma québécois a résisté à l'influence hégémonique du cinéma hollywoodien. C'est pour cela d'ailleurs qu'il est toujours vivant, perpétuant envers et contre tous (contre son public, singulièrement ²) ses techniques particulières et sa québécoisité.



PAR PAUL WARREN

LE POUVOIR DU CINÉMA AMÉRICAIN

Il n'est pas facile de résister au cinéma américain. Il est la deuxième source de revenus des États-Unis, juste après l'aéronautique. Hollywood est une pompe aspirante et refoulante tout à la fois. Depuis les premières décennies du siècle jusqu'à nos jours, il aspire à lui les meilleurs cinéastes de tous les pays. Du Russe Mikhael Kaufman (le frère de Dziga Vertov et le génial cameraman de *L'homme à la caméra*) à l'Allemand Wim Wenders, en passant par Chaplin, Tourneur, Lang, Murnau, Stroheim, Lubitsch, Hitchcock, Renoir, Foreman, Polanski, Malle...

La puissance d'attraction d'Hollywood est d'autant plus grande que l'industrie américaine du film est perçue comme l'expression la plus expressive de l'*american dream*. Même Renoir, le plus français des cinéastes français, le plus brillant de sa génération, aux dires de nombreux critiques, est fasciné : « Ces films américains que j'aimais tant, ces acteurs admirables dont le jeu me transportait [...], comment moi-même, qui rêvais de marcher sur leurs traces sans espérer les égaler, aurais-je pu imaginer la moindre chance de les imiter dans ce pays routinier qui est le mien ?³ »

Il importe de noter que cette lamentation de Renoir survient juste après l'échec en France de *La règle du jeu*. Un échec qu'il n'a pas digéré. Il a claqué la porte de la France et s'en est allé tourner aux États-Unis. Pendant quinze ans. Notons également que Renoir aurait commencé à comprendre, après la déconfiture de son film, la règle d'or de l'hollywoodisme : « C'est à partir de *La règle du jeu* que je me suis aperçu que la technique n'avait pas d'importance, et qu'il faut comprendre que tout l'art

est de la faire oublier⁴ ». « Le plus grand cinéaste français » avait compris la stratégie maîtresse qu'Hollywood peaufinait depuis ses origines : le *invisible cut*, le montage invisible. Il se donnait, du même coup, tous les atouts pour se glisser en douce dans les grands studios de Los Angeles⁵. Le cas de Renoir est révélateur de la fascination qu'Hollywood a toujours exercée sur le milieu du cinéma français. Même à l'époque de La nouvelle vague qui se voulait pourtant contestataire et subversive. Pour la soirée des Césars de cette année, l'Académie du cinéma français a rendu un hommage spécial à un vieux pilier d'Hollywood, l'acteur Gregory Peck, et a reçu en grande pompe le plus hollywoodien des cinéastes américains, Steven Spielberg. Étrange phénomène. Alors que le cinéma français demeure un des seuls cinémas d'Europe à conserver encore une certaine spécificité nationale, et cela malgré les coups de buttoirs des structures hollywoodiennes à succès et la politique des grands studios de Los Angeles de recycler pour les intégrer au *way of life* américain les meilleurs films français, voilà que l'Académie de la cinématographie française fait des courbettes devant Hollywood.

La machine hollywoodienne s'est toujours alimentée au meilleur des autres pays en qualités techniques et créatrices. Elle a constamment américanisé l'art de ses immigrants et le produit fini des autres nations, melting-pot oblige. Par ailleurs et simultanément, elle n'a jamais cessé de se déployer hors de ses frontières, partout dans le monde. Non pas par une sorte de démanigaison colonialiste, systématiquement préméditée. La théorie du complot que développe une certaine intelligentsia

française⁶ ne colle pas à l'idiosyncrasie pragmatique américaine. Elle est davantage la projection sur l'Amérique d'une pensée européenne qui conserve ses références aux anciennes concertations colonisatrices d'antan. Aux États-Unis, le mouvement vers l'avant est inscrit dans les faits. Il n'est pas l'application d'une théorie. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est si puissant et envahisseur. Cette inscription dans les faits, dans le *matter of fact* vient de loin. Ce qui éclaire toute l'histoire américaine, c'est le mouvement vers l'Ouest⁷. Les immigrants partent de l'est (l'Europe) et s'en vont à l'ouest (l'Amérique). Dans cette Amérique, ils continuent sur leur lancée : ils quittent l'Est (New York) pour des régions de plus en plus à l'Ouest, jusqu'en Californie aux bords du Pacifique. C'est ce mouvement-là qui, mystérieusement, s'inscrit sur la pellicule cinématographique hollywoodienne, qui entraîne (dans le sens mécanique du terme) les images et les sons à se monter, linéairement et à la queue leu leu, plan par plan, séquence par séquence, jusqu'à la grande finale. La conquête spatiale pour les Américains, l'aventure d'Apolo n'est pas, essentiellement, secrétée par l'idée de battre l'adversaire soviétique, mais par l'incoercible mouvement de la « frontière » qui prend place jusque dans l'espace. Ce grand mouvement américain est, en fait, le mouvement du pouvoir. En ce sens qu'il est de la nature du pouvoir d'occuper tous les espaces et de n'en laisser aucune parcelle inoccupée. Aucune parcelle des écrans de cinéma du monde.

« LE CINÉMA AUTREMENT⁸ » DES QUÉBÉCOIS

Comment expliquer que le cinéma québécois, pourtant aux abords géographiques du raz-de-marée hollywoodien, réussisse à se maintenir en vie et en santé, dans l'expression de sa spécificité ?

Bien sûr, il y a les cinéastes qui n'ont pas résisté et qui sont passés aux Hollywoodiens. Mais ils ne sont pas nombreux. Je pense à Jean-Claude Lord et à Yves Simoneau. J'ai revu dernièrement *Pouvoir intime* de Simoneau (1986) et j'ai été frappé, encore un coup, par l'extrême application du cinéaste québécois à imiter les techniques de base de l'hollywoodisme : le plan de réaction à point nommé, la coupe dans le mouvement, l'intégration du son à

l'image et, surtout, le montage invisible. Simoneau reprenait, à son compte et dans son intérêt, le paradigme du cinéma américain, à savoir, comme le dit et le répète le théoricien français Noël Burch : « le champ/contrechamp axé sur le raccord (invisible) des regards ». En regardant l'exercice de style hollywoodien auquel se livrait Simoneau, je pensais à la phrase de Renoir sur la nécessité de faire de la technique invisible pour rentrer dans le rang de l'industrie hollywoodienne, et je me disais que le Québécois se révélait plus malin que le Français, ne se contentant pas de paroles mais mettant dans sa valise pour Los Angeles la preuve sur celluloïde de son américanisation.

Pendant certaines séquences « américanement » réussies de *Pouvoir intime*, comme celle du montage parallèle coulissé entre les braqueurs du fourgon blindé et les deux vilains qui s'apprêtent à les piéger, il m'arrivait de penser au ravissement qu'aurait, devant ce film, le professeur Crawford de Michigan State University, lui qui a condescendu, dans un colloque universitaire, à corriger, séquences et plans à l'appui, le film le plus célèbre et aussi le plus typique de la cinématographie québécoise, *Mon oncle Antoine*, lequel s'était rendu coupable, à ses yeux, du crime de lèse – *invisible cut*.

À la vérité et dans la majorité des cas, il en va de notre langage cinématographique comme de notre langage tout court. Nous persistons à « parler » québécois au beau milieu de l'expression canado-américaine majoritairement tonitruante. Même si – et cela ne va pas sans étonner – nous maintenons notre dépendance géographique avec le Canada et écranique avec les États-Unis. Le style, la forme de nos films (je ne parle pas de contenu qui est contemporain, j'y viendrai en conclusion) est une quête incessante de l'expression de soi. Nous cherchons les images de notre langage cinématographique comme nous cherchons les mots de notre langage vernaculaire.

Rien n'est jamais sûr dans notre articulation filmique. Nous n'avons ni système-cinéma, ni genres consacrés, ni mythologie cohérente, ni *remakes*, ni *serials*, ni vedettes reconnues, ni *star system*, ni recettes sûres, ni capitaux de production assurés, ni succès révélateurs, ni écrans commerciaux où loger nos produits. Même pas de cinéma national. Nos



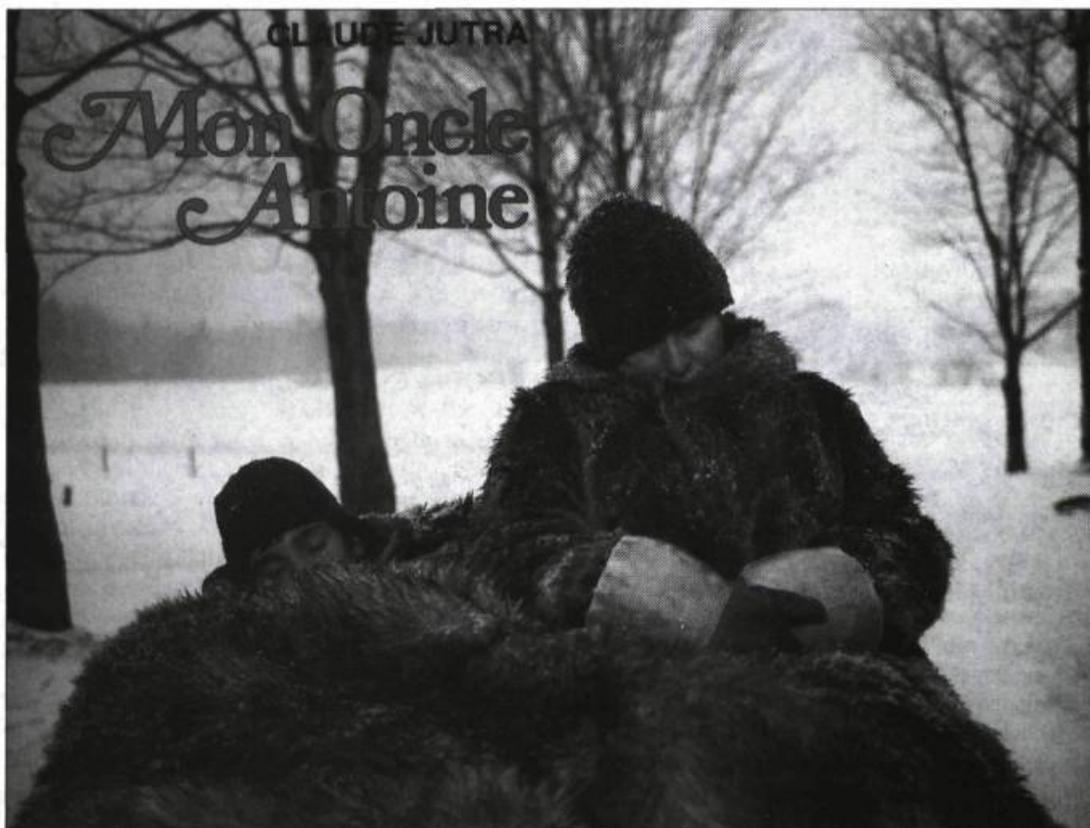
PEANUTS

Une célèbre bande dessinée qui traduit un certain humour américain. Sorte de « petite vie... de chien », cette bande, en tâtant de l'absurde, rend compte du rêve des Américains qui espèrent conquérir le monde et étendre leur hégémonie mais qui se laissent facilement bernier par un personnage à quatre pattes, combien futé et intelligent, qui ne s'en fait pas avec la vie. Quel contraste avec d'autres bandes dessinées autrement plus violentes de notre petite enfance que nous achetions avec nos payes de servante de messe au grand dam du curé, du vicaire, aumônier des religieuses et des Dames de Sainte-Anne, et de nos mères surtout qui condamnaient une telle littérature, un tel imaginaire, au nom du bien commun.

films ne vont pas de soi. Ils ne viennent pas à nos caméras et à nos tables de montage d'une tradition cinématographique ancestrale s'embobinant comme chaînons de transmission du système-cinéma. Il faut, quasiment et à chaque fois, inventer chacune de nos séquences. Comme il nous faut, d'une certaine façon, quand nous parlons, inventer chacune de nos phrases en tâtonnant sur les mots. Nos séquences filmiques ne s'enroulent pas naturellement les unes à la suite des autres, selon la conti-

à l'antipode du film américain qui n'est qu'un produit naturel surgissant comme fleur de la tige de l'hollywoodisme.

Cela ne veut pas dire qu'il faille récuser la petite phrase récapitulative de Jacques Godbout : « Mon père est Hollywood, ma mère Saint-Germain des Prés ». Si nous conservons jalousement notre façon de parler (à défaut de revendiquer notre espace), nous sommes fascinés autant par le mieux-faire américain que par le mieux-dire français. Le Qué-



nuité logique, et les plans (les images) qui les constituent se refusent au montage « coulissé », ruant dans les brancards, faisant des sauts et se heurtant les uns les autres. De même que le Québécois qui parle n'a rien à voir avec le Français qui n'a qu'à ouvrir la bouche pour que la splendeur de la langue française le traverse de part en part, ainsi le film québécois est

bec fait des films québécois. Il en fait même beaucoup comparativement à sa population. Le festival des *Rendez-vous du cinéma québécois* présente, chaque année, la première semaine de février, tous formats ou supports confondus, une centaine de films québécois. Pourtant, le cinéma des Québécois, c'est le cinéma américain. Et pour cause, c'est

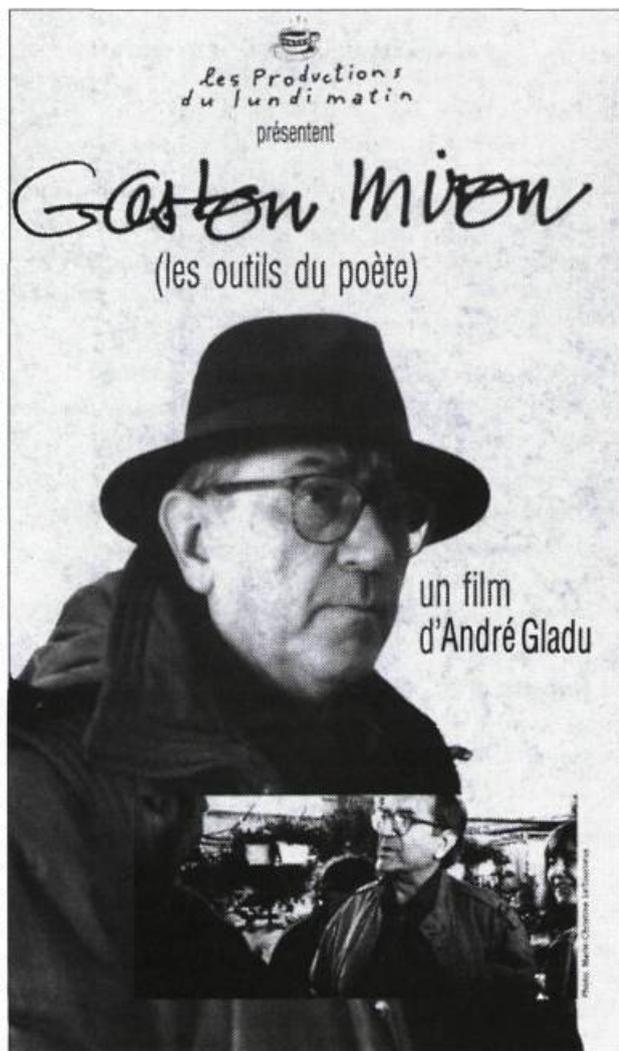


JAMES DEAN

Voilà un héros populaire comme il ne s'en fait plus. James Dean, c'est l'adolescence rebelle, la fougue, le désir de vivre. Il n'est pas mort platement dans son lit d'une overdose de drogue ou d'alcool, mais au volant de son bolide. Depuis près de cinquante ans, il fait partie de la mythologie américaine, c'est un héros comme seul l'Amérique sait s'en construire. « *Rebel without a Cause* » a été le film-fétiche qui l'a fait connaître sauf que, depuis le temps, les jeunes se sont trouvés une cause, il ne manquait plus qu'à se dénicher un héros.

le cinéma du pouvoir. Pouvoir d'occuper tous les espaces, avons-nous mentionné déjà. Mais il faut dire plus et mieux : ce pouvoir hégémonique d'occupation écranique, Hollywood se le donne en créant le suspense, c'est-à-dire le désir, et cela, à même la structure de ses produits filmiques par le causalisme de l'halètement linéaire et, à l'extérieur du ponctuel filmique, par sa médiatisation systématique, elle aussi axée sur le suspense entretenu...

Tout ce que les films québécois⁹ sont incapables de faire. Chaque film québécois est une surprise. Il tombe, ici et là, quand un écran est disponible, comme un mince cheveu sur la soupe hollywoodienne. Dans la ville de Québec, la capitale, où tous les écrans sont occupés par les produits d'Hollywood, il n'en tombe presque plus. Le dernier à survenir, dernièrement, c'est *Eldorado* de Charles Binamé. Un film aussi surprenant dans sa structure que par son apparition. Sans linéarité, plein de heurts et de trous entre les plans et les séquences qui ont l'air de tomber du ciel. Sans *happy end*, forcément, le *happy end* étant constitutif du suspense. *Eldorado* qui, manifestement, n'avait rien de l'*Eldorado* de Howard Hawks, a été chassé, au bout d'une semaine, du cinéma Odéon, propriété de *Famous Players*, au cœur du centre cinématographique de la Basse-ville de Québec. Ce qui arrive par surprise en territoire occupé n'a pas de pouvoir. Le bédouin qui surgit du désert dans la cour du sédentaire est chassé illico. Une métaphore qui dit bien le film québécois acculé au nomadisme dans son propre pays.



CE QUI REND POSSIBLE NOTRE « CINÉMA AUTREMENT »

Mais continuons sur la lancée métaphorique. Je dirais que le cinéma québécois, qui n'est pas un cinéma à part entière, continue à faire des films québécois comme le peuple québécois, qui lui non plus n'est pas tout à fait un peuple, persiste dans sa québécoïté. Il semble assez clair que ce qui fait la spécificité du cinéma québécois, et je pense ici à la fiction cinématographique, c'est l'instance documentaire. Or, les deux traits cardinaux du documentaire (qui s'appliquent aussi au peuple québécois) sont, d'une part, la fidélité au donné factuel, au matériau de base (dans la phase du tournage) et, d'autre part, la créativité ou l'ingéniosité (lors du montage).

Vérifions, dans un premier temps, la présence de ces deux caractéristiques dans un film documentaire québécois. Je choisis *Les outils du poète* d'André Gladu, un film sur Gaston Miron. Pourquoi ce choix ? Pour trois raisons : il s'agit d'un film onéfienn classique, donc représentatif ; il est intelligent, généreux et bien articulé ; c'est le dernier documentaire que j'ai vu.



MARILYN MONROE

On peut dire que Marilyn Monroe a fixé une image de la femme dans l'imaginaire américain : des seins volumineux, des cheveux blonds teints, un maquillage aguichant, une bouche rouge voluptueuse et une manière d'être *so sexy*... Elle a su plaire et aux hommes et aux femmes qui ont vu en elle l'américaine par excellence. Bien sûr, elle n'était pas bonne comédienne, capricieuse en plus, mais elle savait plaire, même au Président des États-Unis. Sa photo célèbre où on l'aperçoit debout sur une bouche d'égoût, retenant sa robe soulevée par un courant d'air, a dû faire jaser bien du monde. Maintenant, elle fait partie de la décoration de toute bonne adolescente à la recherche de son identité.

Gladu laisse Miron nous révéler les outils de sa poésie. Il met au service du poète sa caméra et son magnétophone, se tenant prêt à saisir au vol tous les aléas de son discours et de son comportement. Cependant – et c'est là où le réalisateur se donne la possibilité d'exprimer sa valeur artistique – il tend des perches à Miron, il place sur sa route des intervenants, pour qu'il se mette en question et révèle le fond de sa poésie, pour qu'il se dise en vérité (ce qui, précisément, est le projet documentaire). Il le confronte au scientifique Hubert Reeves, pour que sa parole prenne sens dans le macrocosme de l'univers ; il lui fait rencontrer, à plusieurs reprises, Marie-Andrée Beaudet, à la fois sa femme et professeur universitaire de littérature québécoise, pour que son discours poétique individuel se montre surgissant comme fleur de la tige du contexte littéraire du pays ; il l'expose à des étudiants d'un cours de littérature à l'Université Laval, afin de vérifier l'impact de sa poésie sur la jeunesse du Québec.

Le cinéaste documentariste Gladu ne manipule pas le donné factuel avant d'en tourner les images. Il respecte le réel en train de se faire et de se dire devant ses appareils de base. Il fait du cinéma dans la mouvance de Perrault qui laisse « les gens de paroles » s'ébrouer autour de lui. Il est libre de choisir Miron comme sujet et objectif de son film. Mais quand il l'a choisi, il doit lui rester fidèle jusqu'au bout, aussi occupé à capter ses réflexions les plus profondes qu'à enregistrer le grain de sa voix. Et les intervenants dont nous venons de parler, à la vérité ce n'est pas le cinéaste qui les met sur la route de Miron, comme nous l'avons dit, c'est bien plutôt Miron qui les met sur la route du film, par le poids même de son voisinage intime (Marie-Andrée), de son discours public (les étudiants) et des mystérieuses affinités de sa poésie avec la science (Reeves). Le mérite de Gladu, c'est d'avoir saisi ces rapports-là à Miron, du plus proche au plus lointain, des rapports qui respectent le poète et révèlent sa puissance d'écriture.

La réussite de Gladu comme artiste, c'est d'être parvenu à inscrire, à travers l'itinéraire de Miron et pour en mieux rendre le sens, sa marque personnelle, sa « ligne de vie », comme disait Godard. Il faut rappeler que c'est par la ligne qu'il trace pour

délimiter et structurer ses données factuelles de base les unes par rapport aux autres que le cinéaste, et singulièrement le cinéaste-documentariste, se révèle. En clair, le documentariste est essentiellement un monteur. C'est ce qu'avait génialement saisi Dziga Vertov, le premier (et peut-être le plus grand) « cinéaste du réel ». C'est dans la phase du montage que le documentariste peut se payer le luxe de dire ce qu'il a flairé dans le réel et ce qu'il en a retenu dans son tournage. « Le montage, c'est ce qui fait parler le tournage » disait Pereault. Gladu fait bien parler Miron. Il passe tour à tour, librement et pourtant en symbiose avec son sujet, d'une parole du poète à une parole d'un intervenant, faisant avancer son film sur une ligne horizontale cohérente et, simultanément, à la verticale, donnant aux mots de Miron le support de ses images.

Le film de Gladu sur Miron est représentatif, dans sa structure s'entend, du cinéma documentaire québécois : pas de commentaire *off* qui viendrait orienter en le surplombant le donné factuel¹⁰, un style direct au service de la réalité en train de se faire, un montage libre. Or, ce documentarisme-là (et nous verrons, dans un instant, qu'il contamine le film de fiction québécois) contredit, dans ses images et son articulation, le cinéma fictionnel hollywoodien. Pour une raison surtout et sur laquelle il importe d'insister encore un coup : les images de nos documentaires, parce qu'elles sont tournées alors qu'elles sont en train de se faire, ne se zient pas les unes les autres comme c'est le cas pour les images de la fiction conventionnelle, lesquelles, on le sait, sont fabriquées d'avance dans les studios, dans le but précis de s'emboîter, de se monter en continuité et, idéalement, en continuité invisible, pour le plus grand plaisir de la salle obscure. De façon plus précise : les bords de nos images documentaires ne sont pas investis d'une instance narrative. Mieux encore, les objets et les « personnages¹¹ » qui sont dans ces images ne regardent pas vers le hors-champ pour entraîner le ciseau du monteur à fabriquer du champ-contrechamp, du regardé/regardant, du poursuivi/poursuivant..., de l'homme qui regarde la femme qui est regardée¹². Il n'y a pratiquement pas de hors-champ dans le documentaire. Ses images sont autonomes, « objectives », valables pour elles-mêmes, ineffables et



RINTINTIN

Il est là, langue pendante, et il vous saute dessus lorsque vous arrivez à la maison avec vos boîtes de ragoût de boulettes, il vous lèche le visage avec de grands et généreux coups de langue. Adorable ! Et incontournable. Dans l'univers mythique qui l'auréole, il a sauvé plusieurs vies. Mais dans les faits...

COWBOY EN EXIL DANS UN BAR

Il est là, au fond d'un bar perdu (pléonasme). Il fixe un quelconque cactus par la fenêtre. S'il n'y a pas de fenêtre, il le fixe quand même. C'est une fixation. Le cactus lui indique la direction à prendre pour le prochain bar : *a desert road from here to nowhere...*

irréductibles. Comme la vie. En conséquence, le cinéaste documentariste, n'étant pas asservi à la linéarité causaliste du proche à proche et du plan à plan, qui est le lot du cinéaste de fiction classique, peut se permettre de sauter d'un espace à un autre, à grande enjambée, en prenant soin, dans le meilleur des cas, *Les outils du poète* est un de ces cas, de prendre son élan du mouvement interne des choses et des êtres¹³.

Ces deux caractéristiques du documentarisme, qui sont particulièrement saillantes dans le documentaire québécois : la fidélité à « l'étant-là » du réel et le respect de l'autonomie du champ ou du plan, d'une part, et la créativité montagiste, d'autre part, nous les retrouvons partout dans le film de fiction québécois.

Il y a dans notre cinéma fictionnel un refus, une crainte de jouer le grand jeu fascinant de la fiction cinématographique. Les films québécois, ceux de

nos réalisateurs les plus inspirés (les Jutra, Lefebvre, Carles, Arcand, Forcier, Poirier, Lanctôt, Leduc, Bouvier, Morin), sont elliptiques, cahoteux pleins de heurts et de trous. Comme si les plans n'avaient pas entre eux d'atomes crochus, comme s'ils étaient trop autonomisés, trop centripètes, pour qu'on puisse les faire coulisser les uns dans les autres. Mieux comme si l'on cherchait à les maintenir à distance les uns des autres, le plus longtemps possible, dans l'espoir qu'ils découvrent en eux, entre eux et au bout de leur quête, quelque affinité pour de mystérieuses épousailles. Il apparaît que les cinéastes québécois protègent leurs images, de peur, peut-être, de se les faire bouffer par la fiction hollywoodienne. Ils les maintiennent loin les unes des autres pour qu'elles ne se prennent pas les unes dans les autres et, ce faisant, ne soient aspirées (et consommées) dans l'engrenage causalisto-linéaire commercial. Par ailleurs, pour que leurs images ne



JEANS LEVIS

Qui n'a jamais porté de jeans dans sa vie ? Que cette personne se lève et qu'on lui décerne un prix, n'importe lequel. Le jeans est le vêtement passe-partout par excellence. Si, jadis, il a été créé pour les mineurs de la côte ouest, il fait dorénavant partie de toute garde-robe, peu importe que ce soit des Calvin Klein, des Lee, des Lois ou des Levis. Son inventeur, Levi Strauss ne se doutait pas au début du siècle qu'il venait de mettre au point le vêtement qui symboliserait l'Amérique. Comme elle, il est fait d'un tissu robuste qui peut supporter les pires conditions d'utilisation ; il se porte en toutes circonstances, ou presque, peu importe les convenances ; il est toujours à la mode et jamais démodé. Dans les ex-pays du bloc de l'Est, le jeans américain, pas sa contrefaçon asiatique ou communiste, se trafiquait à des prix inimaginables. Encore aujourd'hui, même dans

partent pas à la dérive, ils les arriment à la langue québécoise et, conséquemment, à la réalité québécoise de pur laine.

La façon de jouer à l'écran des acteurs et des actrices d'ici est frappante. Ils ne jouent pas vraiment le jeu, ils ne se perdent pas dans l'aventure fictionnelle. Ils n'accomplissent pas entre eux et leurs personnages la fusion créatrice de « l'effet de réel » ou de l'impression de réalité obligatoire à la soudure écran lumineux/salle obscure. Ils donnent l'impression de chercher à rendre le plus possible leur personnage, à parler au mieux la « parlure » québécoise. Comme si eux aussi, elles aussi, à la suite et sous la direction du réalisateur, avaient besoin de garder leur distance avec la fiction, se donnant comme mission, disait Jean-Claude Germain, d'inventer le non-spectateur ¹⁴ ».

On ne se contente pas de si peu. Afin d'éviter que nos films ne perdent leur âme dans la fiction des autres, les cinéastes québécois font intervenir, pour donner la réplique aux personnages que jouent les acteurs et les actrices professionnelles, des personnalités de la réalité québécoise, issues de la science, de la politique et surtout de la chanson. À preuve : le scientifique Hubert Reeves (qui passe, manifestement sans problème, du documentaire à la fiction), dans le film de Jacques Leduc, *Trois pommes à côté du sommeil* ; l'homme politique Pierre Bourgault et la chanteuse Ginette Reno, dans le film de Jean-Claude Lauzon, *Leolo* ; la chanteuse Jo Bocan, dans le film de Richard Boutet, *La guerre oubliée* ; le chansonnier Daniel Lavoie, dans le film de Jean-Pierre Lefebvre, *Le fabuleux voyage de l'ange* ; la chanteuse Michelle Richard, dans le film de Gilles Carles, *La postière* ; le poète Gilles Vigneault, dans le film de Jean-Guy Noël, *Tinamer* ; la journaliste Francine Grimaldi, dans *Jésus de Montréal* ¹⁵. Les cinéastes québécois sans doute se disent-ils à eux-mêmes que le meilleur moyen d'éviter de basculer dans la fiction, dans la fabrication de personnages mythiques par les techniques très mercantiles de la « vedettarisation » des stars écraniques, c'est d'introduire tout de go dans l'écran des personnalités d'ici, qui sont devenues des vedettes en dehors du processus filmique, par la force des choses, confirmant, par le fait même de leur discours et de leur

comportement documentaires, la valeur et la pérennité de la langue et de l'image du Québec.

EN GUISE DE CONCLUSION

Tout cela est bien joli. Soit, nous faisons au Québec des films qui s'articulent en dehors du narratif à l'américaine. Mais à quoi cela rime-t-il et pour combien de temps encore ? S'il est indéniable que la forme de nos films est originale et parfois inspirée, le propos que nous y tenons n'a rien pour soulever les salles. C'est un propos individualiste et anarchique, instantané et égocentriste, souvent cynique et pessimiste. Il s'agit de voir, dix jours durant, la centaine de films du cru annuel des *Rendez-vous du cinéma québécois* pour s'en rendre compte. Nous sommes passés du misérabilisme des années soixante à une désespérance systématique. *Eldorado* a été chassé des écrans hollywoodiens de la Basse-ville de Québec, c'est vrai. Ce qui n'est pas moins vrai, c'est que les Québécois l'ont rejeté, préférant le suspense du rêve hollywoodien en montage continu à la mauvaise surprise des rues désespérées de Montréal en sauts discontinus.

Nos films s'épuisent à vouloir dire une québécoïtude, qui tombe en miettes à force de refuser de se donner, en surplomb, en *off*, son cinéma. Une voix globalisante, prévisionnelle et prospective. La voie souveraine de l'indépendance. *Yes sir, madame* ¹⁶.



**les autres pays d'Europe,
il a toujours la cote et se
vend à prix d'or. Comme
quoi l'Amérique sait bien
exporter son image d'éter-
nel adolescent avec son
Coke, ses Camel, Marl-
boro et Winston, ses
Macdonald's et ses Levis.**

NOTES

1. Une allusion au titre de la première fiction filmique de style direct que le Québec ait produit. À *tout prendre* de Claude Jutra (1962) est un film important : il marque, au départ de notre cinéma fictionnel québécois, la volonté d'exprimer le pays, directement de manière personnelle, en dehors des genres établis.
2. Voir l'ouvrage de Ginette Major, *Le cinéma québécois à la recherche d'un public*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1982.
3. André Bazin, *Jean Renoir*, Éditions Gérard Lebivici, Paris, 1989, p. 145. Je pique la citation à Louis Potvin, « Octave comme délégué écranique dans *La règle du jeu* », dans *Techniques hollywoodiennes à succès*, Les Presses de l'université Laval, Québec, 1995.
4. Je continue à piller le texte de Luis Potvin sur *La Règle du jeu*. Il cite ici Philippe Esnault : « Le jeu de la vérité », dans *L'avant-Scène du cinéma*, n° 52, p. 12.
5. Lire à ce propos « L'amour du cinéma américain », dans *CinémAction*, n° 54, janvier 1990.
6. Voir notamment Claude Julien, *Le rêve et l'histoire*, Paris, Grasset, 1976, et Yves Eudes, *La conquête des esprits*, Maspéro, 1982.
7. C'est le thème central du livre du grand historien américain, Frederick Jackson Turner, *The frontier in American History*, New York, 1920.
8. C'est le titre du livre de Dominique Noguez publié dans la collection « 10/18 », Paris, 1977.
9. Au sens strict, le cinéma québécois, en tant que système-cinéma, n'existe pas. Autrement dit, il n'y a pas de cinéma québécois qui se poserait en surplomb du fait filmique québécois.
10. La voix *off* a été expulsée du documentaire onéfien en même temps que s'est tue la voix du prêtre proférée du haut de la chaire en surplomb des fidèles.
11. Je mets personnages entre guillemets, parce que les actants des films documentaires ne sont pas vraiment des personnages, étant bien trop occupés à se dire eux-mêmes pour se payer le luxe d'entre dans la peau d'un autre.
12. Le film à succès est obligatoirement, dans la trajectoire hors-champ qui est le « lieu du spectateur », comme le dit pertinemment Christian Metz.
13. Voir à ce propos Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Les Éditions de Minuit, Paris, t.I., 1983, p. 60.
14. Voir *Copie Zéro*, ONF, octobre 1984.
15. Il ne s'agit pas là d'une stratégie qui permet de grever la fiction d'un effet de réel plus grand pour la faire fonctionner au maximum, comme cela se passe de plus en plus en cinéma hollywoodien (*JFK*, *Malcom X*, par exemple), mais, au contraire, il s'agit de couper les ailes à la fiction, pour l'empêcher de prendre son envol.
16. C'est le titre du film que vient de réaliser Robert Morin, le cinéaste peut-être le plus inspiré de sa génération. Un film iconoclaste, qui hurle avec la dernière violence formelle de la monstruosité du bilinguisme canadien.



OBÉSITÉ

Êtes-vous gros ou grosse ? Si oui, vous passeriez facilement pour un Américain ou une Américaine. Il n'est pas rare de croiser des obèses sur la rue lorsqu'on voyage aux États-Unis. Il faut dire qu'à s'empiffrer de hamburger, de frites, de pizzas, de coke et de crème glacée on engraisse facilement. L'obésité semble être un symbole de réussite et de richesse car, pour devenir gros, il faut y mettre le prix ! En fait, l'obésité est comme tout le reste qui se proclame le champion toutes catégories parce qu'en Amérique on ne fait rien à moitié, tout y est démesuré. L'obésité est au corps ce que la surenchère verbale est à l'affichage.



Depuis des jours, je me nourris comme les Américains. J'achète des plats surgelés que je fais chauffer dans la salle du personnel et que j'apporte ensuite dans ma chambre. Ça contient tout et tout se jette. Les Américains croient qu'ils ont inventé la liberté et c'est vrai. Je mange en même temps que je regarde le journal télévisé. Je fais vite.

(Lise Tremblay, *La pêche blanche*, Montréal, Leméac, 1994, p.15)



MCDONALD'S

Rien ne ressemble plus à un McDonald's qu'un autre McDonald's : même décor, même menu, même goût, peu importe où que vous soyez dans le monde. L'architecture comme la nourriture dans ces restaurants est l'exemple parfait de ce que peut donner la standardisation : tout y est toujours pareil, sans goût et sans saveur. Le McDo, comme on le désigne communément, s'adresse aux enfants et aux jeunes car on sait bien que les enfants sont plus faciles à convaincre et à attirer que leurs parents qui, eux, n'auront d'autre choix que de céder aux pressions de leur progéniture. Le grand M est devenu le symbole de la modernité américaine pour bien des villes du Québec et a remplacé les « roulottes à patates » où les odeurs de friture étaient imbattables et les hamburgers avaient encore du goût.