

La croisade de Daniel Coulombe

François Bilodeau

Volume 31, numéro 4 (184), août 1989

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31762ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Bilodeau, F. (1989). Compte rendu de [La croisade de Daniel Coulombe]. *Liberté*, 31(4), 52-61.

CINÉMA

FRANÇOIS BILODEAU

LA CROISADE DE DANIEL COULOMBE

[...] *cette notion de polyvalence de tout geste humain ne doit pas provoquer des hésitations morbides et des piétinements futiles comme chez Cicéron par exemple. Elle doit au contraire inciter à l'immobilité totale ou à l'action totale tout en éclairant ces deux attitudes d'une lumière crue de lucidité et d'ironie souriante comme chez Lucrèce ou Jules César.*

DENYS ARCAND¹

Dans *Le Chemin de la croix* que Daniel Coulombe, le personnage principal de *Jésus de Montréal*, écrit et met en scène sur le mont Royal avec la complicité de comédiens arrachés à des emplois peu exaltants, est escamotée, entre autres choses, la défaillance de Jésus seul au jardin des Oliviers. De même, dans l'aventure montréalaise dont il est le héros, Daniel Coulombe (Lothaire Bluteau), à l'instar de celui qu'il incarne chaque soir devant le public, mais à l'encontre du Christ de Martin Scorsese, marche vers la mort sans subir les affres de l'hésitation. Daniel Coulombe fait corps avec sa mission. Il ne se laisse pas arrêter par les tergiversations et les récriminations du curé Leclerc (Gilles Pelletier), qui lui avait pourtant demandé de rajeunir le spectacle sur la montagne, et

1. «Le Chat dans le sac», dans *Parti Pris*, vol. II, n° 1, septembre 1964; cité dans *Copie Zéro*, nos 34-35, décembre 1987-mars 1988, p. 61.

donne, un soir, sa représentation malgré l'ordre contraire que Leclerc reçoit de ses supérieurs. Certes, par deux fois, suite à de vives discussions avec Leclerc justement, Daniel se rembrunit; mais les «all right» de ses «disciples» le requinquent aussitôt. Pour lui, le temps n'est plus à l'introspection, à la rumination telles que pratiquées par le curé Leclerc, le personnage qui lui sert de repoussoir. Daniel Coulombe est un acteur au sens propre et au sens figuré. De retour dans la cité après une longue absence, il joue sa vie en jouant Jésus et cherche ainsi à exposer au grand jour une série de misères et à en démasquer les responsables.

Lorsque le curé Leclerc confie au héros le soin de monter une nouvelle version du *Chemin de la croix*, le dialogue laisse supposer un contact antédiégétique entre les deux hommes. Lequel des deux a pris l'initiative? En ne répondant pas à cette question, le film signale que l'accord conclu entre le prêtre vieillissant et le jeune laïc (entre le «père» et le «fils»²) repose sur un malentendu. Mandaté au départ pour un travail théâtral, Daniel Coulombe s'est lui-même donné une mission beaucoup plus vaste. Il profitera de l'occasion qui lui est offerte, pour non seulement exprimer sa révolte contre l'institution que représente Leclerc, mais pour s'élever contre l'immoralité, la bêtise et l'indifférence d'une élite professionnelle

2. Dans *Jésus de Montréal*, un fossé sépare le père et ses enfants. L'abandon d'un enfant par son père semble obséder Daniel: dans sa *Passion*, Jésus devient le fils naturel d'un soldat romain, et Marie une fille-mère; Daniel explique à ses amis qu'à l'époque de l'Empire romain il était fréquent qu'un père abandonne un bébé dans la rue; dans son délire final, il dit que son «père l'a abandonné». Certes, dans ce dernier cas, son personnage l'habite. Mais la possibilité qu'il parle également de lui reste ouverte. Après tout, il n'est pas que dans le passé lointain où père et enfants sont séparés. Constance, l'amie de Daniel et la maîtresse de Leclerc, élève seule sa fille. Entre cette dernière et Daniel se développe une complicité qui n'est pas fortuite, alors qu'on ne voit jamais Leclerc avec l'enfant. Et Leclerc, en retirant son appui à Daniel et à sa troupe sous le prétexte, notamment, que Jésus soit devenu un bâtard dans la pièce, ne se comporte-t-il pas comme un père qui abandonnerait ses enfants? Ne perpétue-t-il pas ce qui apparaît dans le film comme une «tradition»?

— particulièrement celle du milieu artistique — et se poser en martyr de la dégradation des valeurs dans la cité. Daniel Coulombe ne reçoit mandat de personne, si ce n'est de son créateur.

Pour mener un procès contre une société corrompue, pour l'amener à se trahir, il faut un héros qui en occupe les marges (comme Mario dans *Le Déclin*, ou Gina ou Réjeanne Padovani), intègre, inexpugnable et insaisissable. Afin, d'ailleurs, de rendre son personnage énigmatique, Arcand laisse délibérément son passé dans l'ombre. Daniel Coulombe est sans famille, et nul ne sait exactement où il était et ce qu'il a fait avant de monter *Le Chemin de la croix*, pas même Constance (Johanne-Marie Tremblay), une comédienne qui l'a auparavant connu au Conservatoire et une grande amie. À l'instar du jeune homme de *Teorema*, «he's just a boy» sorti Dieu sait d'où. Mais contrairement au personnage de Pasolini (et à Mario, dont il est la figure inversée), il demeure asexué. Comme Jésus, il est un ange. Ses relations avec les femmes restent chastes, tandis que Leclerc a une liaison avec Constance, et celle-ci lui remet en mémoire ses visites clandestines à des prostituées new-yorkaises. Daniel, dont la moralité est intacte, a donc beau jeu face à un prêtre empêtré dans sa duplicité.

Car Leclerc est toujours dédoublé. Par exemple, lorsque Daniel arrive à l'improviste chez Constance et qu'il découvre alors un Leclerc différent de celui rencontré plus tôt à l'église, celui-ci, comme pour échapper à la contradiction, s'empresse de détourner la conversation sur le théâtre. Or, peine perdue, il s'embourbe davantage dans la dualité. Alors que Daniel, pourtant auteur, metteur en scène et comédien, ne parle que très rarement de théâtre et jamais des acteurs qui ont tenu le rôle de Jésus, Leclerc évoque avec admiration des acteurs qu'il a jadis vus jouer sur scène (Alec Guinness dans *Richard III*, et Gérard Philipe dans *Lorenzaccio*). Plus tard, défait, il se revoit, jeune séminariste, monter *La Vie de Galilée* et susciter alors un scandale, analogue à ses yeux, on le présume, à celui provoqué par l'astronome en son temps. Contrairement à

Daniel, Leclerc souffre d'un dédoublement chronique: tantôt prêtre, tantôt amant; tantôt serviteur de l'Église, tantôt rebelle; tantôt Raymond Leclerc, tantôt Alec Guinness, tantôt Gérard Philipe, tantôt Galilée, etc. Bref, il ne coïncide jamais avec lui-même. Il n'est pas étonnant que, constamment divisé, partagé entre sa mère et épouse l'Église, qui lui garantit le gîte et la sécurité, et ses rêves et ses pulsions refoulés dans une clandestinité honteuse et vécus sous le double mode du dépit et de la nostalgie, il finisse par insister avec emphase sur l'apaisement que procurerait le pardon de Dieu. Jeune, déterminé et indépendant, Daniel s'introduit dans la vie de Leclerc et dans l'Église pour dénoncer le dédoublement encouragé par une religion qui refoule ses fidèles dans leur conscience, met l'accent sur l'expiation, se dégrade en bondieuseries (les «Jésus en plastique de Taïwan»), cultive les sentiments d'infériorité et d'impuissance, et produit des «infirmes[s]». Ce procès n'est pas neuf. Combien d'intellectuels québécois l'ont-ils mené depuis les années quarante?

Parallèlement à cette critique que ses rencontres avec Leclerc ont pour fonction de développer, Daniel crée son *Chemins de la croix*. Le visionnement d'un extrait de la version antérieure (où s'enchaînent les déclamations risibles) ainsi que la parodie de styles de jeu théâtral à laquelle, plus tard, les camarades de Daniel se livrent face à Leclerc, amènent le spectateur de *Jésus de Montréal* à discréditer la «méthode» Leclerc et à tenir la *Passion* de Daniel et de sa troupe pour une œuvre éminemment supérieure à celle mise en scène par le prêtre, tant par le texte, plus véridique et plus mordant, que par le jeu des acteurs, plus sobre et plus naturel; et en plus, fait observer Daniel à un Leclerc outré et embarrassé, «ça marche! Ils suivent!» Or les scènes auxquelles nous assistons nous font découvrir une pièce à thèse, donc fortement didactique, démonstrative et scolaire, probablement plus que la *Passion* précédente parce qu'on y travaille à saper l'idéologie de cette dernière pour lui en substituer une autre. Afin d'arracher Jésus du dogme, d'en faire plutôt un «fils de l'homme», un bâtard, un libre-penseur que l'Autorité militaire et ecclésiasti-

que exécute sauvagement sur la place publique pour l'exemple, les jeunes loups dirigés par Daniel Coulombe multiplient les digressions historiques. On aura droit, notamment, après la comparution devant Pilate, à un *rapport* archéologique «troublant», puis à un *exposé* sur les miracles et les enseignements de Jésus, replacés dans le contexte social de l'époque. Du début à la fin, Constance et Mireille (la Marie-Madeleine de la troupe; Catherine Wilkening) commentent les stations, et la pièce prend l'allure d'une visite guidée dans un musée, au cours de laquelle il est dit, entre autres choses, que «la flagellation avait pour but d'accélérer la mort» (on se doute bien que les effets d'un tel traitement diffèrent sensiblement de ceux, par exemple, du massage dont Pierre profite dans *Le Déclin*) ou qu'«à cette époque, la vie était courte et brutale»³... Mis à part le jeu des comédiens et le retournement idéologique, ce *Chemin de la croix* ressemble à celui du curé Leclerc, c'est-à-dire à un spectacle de collégiens remplis d'une ferveur aussi louable que verbeuse. D'ailleurs, à la fin de la représentation, les comédiens se mêlent aux spectateurs ébahis (on ne sait trop pourquoi) pour leur débiter à la queue leu leu une série de préceptes vertueux qui achèvent d'assujettir l'imaginaire religieux à la parole édifiante. Et ce n'est pas la marche de Jésus sur l'eau, aux sons des *Voix bulgares*, qui renverse le processus.

Contrairement à son modèle biblique, Daniel Coulombe, tant dans la vie que dans la pièce, n'utilise pas de paraboles pour transmettre ses enseignements. Il n'y va pas par quatre che-

3. Ce genre de lapalissades déborde le cadre de la *Passion*. Après le commentaire lu par René (Robert Lepage) sur le Big Bang et la difficulté de se représenter la dimension de notre univers, un astrophysicien s'empresse d'ajouter: «Oui, surtout que ça, c'est valable uniquement pour aujourd'hui; dans cinq ans, ça risque d'être complètement autre chose.» Imbu de lui-même, ce relativisme semble curieusement inviter, à l'instar du dogmatisme auquel il se substitue, à abandonner toute réflexion et à se taire.

mins et vise avant tout l'efficacité, terrain qu'il dispute d'ailleurs avec les publicitaires représentés dans le film, conscients de s'adresser à des minus habens. Point n'est besoin d'être un exégète pour saisir le sens des paroles de ce prophète des temps modernes. Dans *Jésus de Montréal*, la Bible n'est pas un chiffre, sauf peut-être à la fin, lorsque Daniel, atteint au cerveau, se met à délirer et à citer des extraits apocalyptiques de l'Évangile selon saint Marc. Toutefois, Arcand a auparavant pris soin de distinguer son héros marginal des gens qui interprètent mal les signes, soit les illuminés contre-culturels (Paule Baillargeon et Marcel Sabourin), qui proposent une lecture bêtement ésotérique de la Bible, et les potineurs de la radio et de la télévision (Jean-Louis Millette, Véronique Le Flaguais, Pauline Martin), qui eux fabulent à partir des miettes du passé de Daniel Coulombe.

Même lorsqu'il parle peu, Daniel Coulombe-Jésus ne cesse en fait d'instruire, avec, bien entendu, la complicité du grand imagier. Sa (leur) stratégie consiste, la plupart du temps, à faire parler le vis-à-vis pour le forcer à se compromettre et à révéler le plus tôt possible ses fourberies, sa bassesse ou son insignifiance. Tour à tour seront promptement démasqués plusieurs personnages: Leclerc, qui par lâcheté s'est rangé du côté d'une institution attardée; un théologien (Claude Léveillé), qui lui aussi par lâcheté se retranche derrière son titre; un comédien, ami de Daniel (Cédric Noël), qui après avoir incarné Smerdiakov dans *Les Frères Karamazov* ne résiste pas à la tentation de poser pour une publicité et ainsi de «trahir» Daniel; la productrice de cette publicité (Monique Miller), une pimbêche qui humilie le personnel sous ses ordres; les chroniqueurs des média, que le film décrit comme des machines distributrices de formules creuses; l'avocat-agent d'artistes (Yves Jacques), un Méphisto qui fait miroiter à Daniel les richesses que son talent pourrait lui assurer; etc.

Devant ce dernier, par exemple, Daniel feint l'ignorance pour que l'autre, en lui révélant divers trucs pour s'enrichir aux dépens des masses, trahisse en deux temps trois mouvements sa nature diabolique; tout se passe comme si l'image

que nous voyons de leur conversation au haut d'une tour⁴ était saisie à partir d'une caméra cachée, à l'insu de l'avocat. Ainsi, la douceur et la réserve adoptées le plus souvent par le héros suggèrent moins une intense activité intellectuelle ou spirituelle qu'elles ne servent paradoxalement avant tout à attaquer et à confondre devant témoins — le public sur la montagne ou celui de la salle — divers représentants d'institutions telles que l'Église, la Justice, les Média, les Affaires. Pourtant silencieux, Daniel Coulombe apparaît à l'écran pour proférer une série de jugements, avec précipitation, sans détour, sans subtilité, sans ambiguïté, d'où l'enfilade de caricatures vite bâclées qui finissent par rabattre le film. Plutôt que d'ouvrir, comme chez Chaplin, Forman, Allen ou autres, sur une affabulation, sur une aire ludique où le héros acquiert des propriétés dynamiques pour lutter — et nous, à sa suite — contre les puissants dont il est la victime, ou encore, comme chez Tarkovski, sur une aventure spirituelle — que le *Stabat Mater* de Pergolèse évoque mais sans plus —, *Jésus de Montréal* obéit avant tout à une logique pamphlétaire élémentaire et, par le secours de la référence magique au nom divin, n'a de cesse de dénoncer un establishment et d'illustrer la confusion des valeurs.

Après l'accident de Daniel, provoqué par la bagarre qui suit l'arrivée des policiers pendant la représentation interdite, le pamphlet se poursuit et aborde maintenant un champ plus large, plus universel que les précédents, soit celui de la médecine. Daniel est tout d'abord transporté à l'urgence d'un hôpital francophone, que l'on décrit en peu de plans comme une antichambre de la mort. Il en ressort aussitôt, sans avoir été

4. Le film travaille à partir d'un axe vertical afin de distinguer un monde d'«en haut» et un monde d'«en bas». Cette tour, qui offre un panorama impressionnant du centre-ville, s'oppose à la station de métro où agonisera Daniel. Aussi, pendant le générique initial, deux jeunes filles chantent un extrait du *Stabat Mater* au jubé de l'église du curé Leclerc; c'est accroupies dans une station de métro, accompagnées non pas d'un orchestre mais d'un *ghetto-blaster*, qu'elles chanteront le dernier duo de l'œuvre à la fin du film.

examiné. Après une courte promenade dans une station de métro en compagnie de Constance et de Mireille, on le mène à un hôpital juif anglophone. Si on n'y réussit pas à le sauver, du moins s'y presse-t-on de le traiter et, une fois le décès constaté, extrait-on diligemment son cœur et ses yeux pour les envoyer sur-le-champ à d'autres centres hospitaliers, où ils seront respectivement greffés à un anglophone et à une italo-phonie. Le personnel de l'hôpital s'affaire, à une échelle universelle, à lutter contre la mort. Dans l'hôpital francophone, le processus médical est à jamais différé; s'y développent en lieu et place, comme des cancers, une bureaucratie et une indifférence qui referment davantage l'institution sur elle-même.

Entre les deux établissements, dans les profondeurs de la terre⁵, Daniel Coulombe prononce ses dernières paroles. Tel un prophète, il annonce une catastrophe future.

Le pamphlet est maximaliste, écrit Marc Angenot. [...] Le pamphlétaire [...] s'en prend de proche en proche à un scandale illimité. Cette tactique maximaliste débouche sur une vision «crépusculaire» ou catastrophique du monde. Le spectacle du «monde à l'envers» engendre un contemptus mundi qui s'exprime en un langage volontiers prophétique. Le pamphlétaire est une Cassandre: il annonce la fin de quelque chose, la «mort» d'une société, d'un système de valeurs, vox clamans in deserto.⁶

Dans *Jésus de Montréal*, la cité devient le royaume de la médiocrité. Sauf en quelques îlots comme l'hôpital juif, elle rabaisse, réprime l'individu et sa parole singulière, et encourage la sujétion, le conformisme, l'indifférence, la corruption, le toc et l'infantilisme. La croix, sur laquelle Denys Arcand fait à plusieurs reprises monter son héros — il y reste attaché,

5. Est-ce un hasard si Daniel s'écroule à la station *Place Saint-Henri*?

6. Marc Angenot, «La parole pamphlétaire», dans *Études littéraires*, vol. 11, n° 2, août 1978, p. 263.

même après que comédiens et spectateurs ont rejoint une autre aire de jeu —, exprime non seulement une révolte contre un état social dégradé (sous l'effet, notamment, d'une élite corrompue), mais un désarroi, une impuissance, un manque dont le comportement et le discours erratiques de Daniel à la fin réitèrent la présence lancinante, sans toutefois vraiment l'interroger.

*Il (le pamphlet) fait communier avec l'auteur dans l'incompréhension, le ressentiment, le désespoir et l'impuissance. Dans la désintégration des imaginaires sociaux, le pamphlet signale des points de non-retour, sans atteindre au dépassement critique.*⁷

Daniel Coulombe porte très haut et très loin le flambeau de la lucidité chère à Denys Arcand. Par le biais de Jésus, qu'il dépeint comme un rebelle, le héros de *Jésus de Montréal* dénonce le travestissement de la vérité dans sa société et l'imposture des élites. Il s'épuise alors à prononcer des jugements, à distribuer des sentences attendues, à se démarquer des «faux prophètes» et des clercs, à souligner à gros traits l'écart entre son discours et celui des média, des publicitaires et des agents de l'industrie culturelle, à parler fort, puis, à la fin, à répéter ses avertissements et à énoncer des évidences («On manque de bonheur»). Si Daniel Coulombe n'hésite pas à se lever et à passer à l'attaque, son discours, par contre, est troué, étriqué, redondant et truffé de banalités. Il ne sert plus parfois, comme l'histoire à laquelle chacun des personnages du *Déclin* apporte sa version à la fin de leur aventure, qu'à maintenir le contact avec l'autre. Rien en amont ne survient pour conforter le héros dans sa mission («Moi, on père m'a abandonné»). Comme *Le Déclin*, *Jésus de Montréal* débouche sur un «on» qui réunit les orphelins perdus dans un silence infini. «On saura jamais vraiment le fond de l'histoire», disait Pierre dans

7. *Ibid.*, p. 263.

Le Déclin. «On manque de bonheur», poursuit Daniel. «On est là, nous», lui répond Constance.

Dans sa course, Daniel Coulombe nous conduit non pas à «celui qui est» mais à «celui qui n'est pas»:

*Le Dieu qui n'est pas traverse l'histoire du christianisme: [...] il est la somme de ce qu'on ne peut pas dire de lui, on en parle en célébrant notre ignorance et on le nomme tout au plus comme un gouffre, un abîme, un désert, une solitude, un silence, une absence.*⁸

Somme toute, entre le «fils de l'homme» dont se réclame Daniel, et le «fils de Dieu» évoqué par Leclerc, le fossé ne serait pas si large; de fait, ils se rejoignent sinistrement dans le vide, la misère et l'impuissance. À quoi donc aura servi tout le théâtre auquel Daniel Coulombe se livre devant nous et dans lequel il se démène comme un diable dans l'eau bénite pendant la majeure partie du film, si ce n'était que pour nous dire au bout du compte qu'il désespère... tout simplement?

8. Umberto Eco, «Le sacré n'est pas une mode», dans *La Guerre du faux*, Paris, Bernard Grasset, 1988, p. 93.