

Américanité et cinéma québécois L'Amérique, décor de cinéma

Louise Carrière

Volume 14, Number 3, Fall 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/891ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Carrière, L. (1995). Américanité et cinéma québécois : L'Amérique, décor de cinéma. *Ciné-Bulles*, 14(3), 20–23.

L'Amérique, décor de cinéma

par Louise Carrière

Cet article est le deuxième d'une série de trois sur les rapports entre l'américanité et le cinéma québécois.

Pendant de nombreuses années, la diversité des genres cinématographiques a entraîné une importante segmentation du public. Des recettes proposent un savant dosage des différents ingrédients: sexe, action, humour, etc. Les films d'horreur, les westerns, les suspenses et plus tard les films de science-fiction, les films policiers et les fresques historiques respecteront des conventions bien établies. Personnages typés, progression dramatique et musique de circonstance démarquaient très nettement les frontières entre les genres. Depuis les frasques des nouvelles vagues au début des années 60, le mélange des genres, leurs pastiches et leur perversion sont monnaie courante. Mais bon nombre de réalisateurs, presque tous américains, restent attachés à cette tradition d'homogénéité.

Les premiers artisans du cinéma québécois, peu expérimentés dans l'écriture de long métrage de fiction, ont surtout lorgné du côté des mélodrames (**Cœur de maman, Aurore, l'enfant martyr, Séraphin**). Durant les années 60 et 70, on renoue avec ces premières expériences de dramatisation. Les films de Coopératio (**Trouble-fête, Caïn, la Corde au cou**) évitent difficilement le piège du mélodrame même si on peut y trouver des éléments propres à d'autres genres. En général, ces œuvres comportent de longs dialogues sans action suivis de séquences «nouvelle vague» où des héros en mal de vivre déambulent dans les rues de Montréal. À la même époque, les films de Jean Pierre Lefebvre témoignent de ce désir de mêler les tons, les styles et les genres (**le Révolutionnaire, Mon œil, Q-Bec my love**).

Les premières comédies empruntent plusieurs directions à la fois, utilisant, pêle-mêle, documentaire, pastiche, autoréflexion (**la Vie heureuse de Léopold Z, C'est pas la faute à Jacques Cartier**). Le public découvre avec bonheur ces films plus légers, bien campés dans le paysage québécois et qui rompent avec les formes dramatiques et les héros tragiques si chers à bon nombre de films influencés par le

cinéma européen (**YUL 971, le Festin des morts, Kamouraska**). Les comédies les plus populaires tenteront un savant dosage entre québécoisité et dépaysement. Ils imposent des acteurs du théâtre et de la télévision (**Deux Femmes en or, la Pomme, la queue et les pépins, J'ai mon voyage**) réussissant là où les films dramatiques ou d'action ont échoué (**les Smattes, Taureau, la Maudite Galette**). Il faudra attendre la fin des années 80 pour voir apparaître la comédie de mœurs (**le Déclin de l'empire américain, Louis 19, le roi des ondes, Ding et Dong, le film**, etc.) Curieusement, plusieurs films utilisant comédie et pastiche ont été rejetés du public, des institutions et parfois même de la critique (**la Cuisine rouge, l'Âge de la machine, Parlez-nous d'amour**), tous refusant ces mélanges stylistiques.

Les plus récents films comiques, à l'opposé, ont emprunté aux Américains leurs dialogues élaborés et vifs, leurs gags bien synchronisés, se réservant une structure dramatique qui culmine jusqu'à l'absurdité vers une fin typiquement québécoise. Michel Poulette dans **Louis 19, le roi des ondes** marque bien le pas sur les comédies des années 70: ses personnages secondaires sont bien campés et définis jusqu'aux moindres détails, l'histoire n'est plus un puzzle aux fragments éparés.

Un autre genre entre l'américanité et l'américanisation est sans contredit le film policier. De **l'Assassin jouait du trombone** en passant par **Rafales, Un zoo la nuit, Pouvoir intime** et **Bonjour, M. Gauguin**, tous empruntent à la série noire américaine. L'inspecteur de **l'Assassin...** sera une pâle copie d'Humphrey Bogart, **les Yeux rouges** un hommage à Alfred Hitchcock et **Un zoo la nuit** un concentré de **Diva**, d'**Easy Rider** et des films américains de Wim Wenders. Aucun de ces films pourtant, même tourné en anglais, ne peut être confondu avec un film américain, car l'idée du pastiche, des caricatures ainsi que le contexte culturel les excluent d'emblée de l'univers hollywoodien.

Dans la majorité des fictions québécoises, la progression dramatique perturbée par les digressions, les dialogues autoréflexifs et l'ambiguïté des finales sont autant de ruptures avec les procédés courants d'identification, de participation et de sécurisation des finales closes. Collage, hybridation, intégration de genres différents dans un même film se trouvent dans plusieurs films québécois intimistes comme **Jacques et Novembre** et **les Matins infidèles** de François Bouvier et Jean Beaudry. Paul Tana, par exemple, dans **Caffè Italia Montréal** et

la **Sarrasine**, compose ses mises en scène avec plusieurs voix susceptibles de traduire l'espace social et culturel montréalais. Les personnages parlent français, italien, anglais, espagnol et aussi quelques dialectes. Il rompt ainsi avec l'uniformité exigée par la plupart des producteurs, inscrite aussi au cœur du melting-pot américain où exister, c'est s'intégrer; les cow-boys des westerns, pourtant tous venus des vieux pays, ne parlent pas le langage de leurs parents, ils viennent de nulle part. Les films situés en Abitibi et à Montréal permettront de repérer, au contraire, ces sons et ces habitudes venus d'ailleurs.

Un autre exemple connu d'hybridation qu'on trouve peu dans le cinéma américain d'Hollywood, c'est le mélange documentaire-fiction. Plusieurs auteurs ont relevé cette façon de faire¹. Déjà, dans **Pour la suite du monde**, Michel Brault et Pierre Perrault brisent la tradition du documentaire en y intégrant une véritable mise en scène et des dialogues serrés. **La Bête lumineuse**, **le Dernier Glacier**, **le Chat dans le sac**, **Entre la mer et l'eau douce**, **Passiflora**, **Mémoire battante** et **Mourir à tue-tête** sont tous, à des degrés différents, des croisements entre le documentaire et la fiction. Cette hybridation en fait une caractéristique fondamentale de l'américanité québécoise et un des plus importants signes de démarcation avec la fiction américaine. Yvan Dubuc en conclura d'ailleurs: «Les œuvres les plus importantes et les plus réussies ont toutes effectué un échange de convention documentaire-fiction².»

Les lieux cinématographiques québécois

On a longtemps identifié — pour ne pas dire confiné — le cinéma québécois aux cuisines, aux bars et aux grands espaces enneigés de la campagne. On a ajouté à cette toile de fond, durant les années 70, les rues des quartiers populaires montréalais avec leurs escaliers en colimaçon, leurs livreurs en triporteurs et même l'espace élargi des quartiers chic (Saint-Lambert, Outremont, etc.).

La présentation de l'espace québécois dans les films retrace au moins trois grands axes d'appartenance et d'identification. Les premiers renvoient à ce qu'on associe avec le Québec traditionnel, les deuxièmes au Québec des quartiers francophones et les troisièmes au mélange récent des intérêts culturels divers.

Pour le premier cas, les lieux préférés extérieurs seront ceux des îles, paysages reclus de zones essentiellement francophones (petites paroisses de



L'Âge de la machine

la vallée du Saint-Laurent, Îles-de-la-Madeleine, Charlevoix, Île-aux-Coudres, Île d'Orléans, Bas-du-Fleuve) ou des lieux pratiquement inhabités (Grand Nord québécois, Côte Nord). Les films de Pierre Perrault et de Bernard Gosselin sont très caractéristiques de ce Québec ancien dont on craint l'éventuelle disparition.

Le Montréal ouvrier et francophone, mais aliéné par la culture américaine, correspond à la deuxième tendance: bars, rues, ruelles et promenades commerçantes présentent déjà un double visage de Montréal, populaire mais dominé par les anglophones, victime de l'anglophilie. On trouvera ce type de portraits chez le scénariste et réalisateur Clément Perron, où il décrit souvent une société bien organisée aux mœurs populaires encore campagnardes et qui s'organise autour d'une culture tronquée par des patrons anglais.

Une troisième manière de représenter le Québec appartient à la cinématographie de Gilles Carle et à de nombreux films tournés à partir des années 80 et 90. Il s'agit non pas de rechercher les oasis de

Perspective: Américanité et cinéma québécois



La Vie heureuse de Léopold Z, de Montréal...



... à New-York, Moody Beach



*En passant par Charlevoix, Cap Tourmente
(Photo: Bertrand Carrière)*

culture québécoise traditionnelle ou de déplorer la domination des consciences ou de la culture par l'Autre, mais de témoigner de l'américanité du Québec, un lieu pluriel, marqué par son passé, ses liens avec les Amérindiens, l'arrivée des immigrants, la proximité de la culture américaine et l'influence des Anglo-Québécois (**Journal inachevé, Chronique d'un temps flou, les Corps célestes, Fantastica**).

Ce «puzzle» d'influences diverses contraste bien sûr avec l'unidimensionnalité de la culture présentée dans certains films récents (**Blanche est la nuit, Cap Tourmente, Exit**). Il est tentant de schématiser l'influence américaine en la réduisant à des lieux de passage, de fabrication ou de consommation tels que: les grands espaces, les autoroutes, les parcs industriels, les centres commerciaux et les grands boulevards des banlieues. Ce sont des réalités, certes, mais reflets partiels et superficiels de l'américanité, montrées comme extérieures, imposées au Québec et porteuses d'influences essentiellement négatives.

D'autres auteurs évoquent les souvenirs réconfortants ou ambivalents de leur enfance à partir des images de l'Amérique, voulant ainsi se réapproprier leur passé. Jean Chabot dans **Voyage en Amérique sur un cheval emprunté** rappelle les vacances avec son père en route vers les frontières américaines; Hubert-Yves Rose dans **La Ligne de chaleur** entreprend par acteurs interposés le long voyage vers la Floride pour reprendre en main sa destinée. **Old Orchard Beach, Moody Beach et les Seins dans la tête** s'accaparent tour à tour des lieux célèbres de villégiature de la côte Est américaine, si chère aux Québécois.

Définir ce qui au Québec sécrète l'américanité relève du défi. Le fait francophone comme baromètre unique de la québécoïté, la notion de victimisation, le concept d'aliénation culturelle associée aux seuls Américains ont milité en faveur d'une vision manichéenne de l'Amérique, et de ce fait ont minimisé dans le décor québécois cette appartenance à l'Amérique. Micheline Lanctôt dans **la Poursuite du bonheur** essaie tant bien que mal de définir cette américanité, mais le vieux réflexe de réduction de la réalité est tenace: «La Constitution des États-Unis définit le bonheur comme un droit fondamental du citoyen américain, donc un objectif démocratique accessible à tous, en principe. À chacun la course du bonheur et d'y trouver son compte (...) Dès lors le peuple américain, en adoptant la qualité de vie comme étalon du bonheur, se soumet par le fait même et de son plein gré à la dictature des objets³.»

Cela c'est sans compter sur d'autres facteurs d'influence pour la société américaine qui contrecarrent ou contrebalancent cette idéologie. De plus, sommes-nous certains que ces assertions ont trouvé un écho au Québec? Comment cela se manifeste-t-il? Cette attraction pour le matérialisme est-elle récente? On peut donc revenir sur ce questionnement puisque **le Déclin de l'empire américain** abonde dans le même sens à la même époque: les nationalistes ont rejeté les véritables défis et maintenant ils s'abandonnent à l'hédonisme. Le mode de vie américain corrompt notre élite bien pensante. Mais un autre son de cloche viendra du nord québécois.

Gilles Carle, comme beaucoup d'artistes abitibiens, (Raoul Duguay, Paule Baillargeon, Richard Desjardins) relate un Québec vivant de ces influences multiples sans pour autant se dénaturer. L'univers des mines fonctionnelles ou abandonnées, des bordels, des villages en voie de modernisation, du paradis campagnard déjà empoisonné par le ver de l'aliénation ne lui font pas peur. Le mérite de Gilles Carle a toujours été de susciter les présentations contradictoires, de confronter les influences diverses. L'éphémère, le bric-à-brac voisinent les créations ingénieuses; le culturel emprunté chemine avec les compositions originales. Carle est resté fidèle au jeune homme qui écoutait en même temps le chapelet à la radio et la musique country venue de Buffalo.

Chez ce cinéaste, la ville québécoise n'est pas réduite à une abstraction, elle sécrète une vie de quartier; la campagne n'est pas un lieu vide et pittoresque, mais un espace social où se tissent des relations complexes entre les gens venus d'horizons divers (**la Vraie Nature de Bernadette, la Mort d'un bûcheron, Maria Chapdelaine**). C'est justement lorsque Carle essaie de faire pittoresque qu'il rate la cible: le quartier Saint-Roch de **les Plouffe** ressemble étrangement au Saint-Henri de **Bonheur d'occasion**, mi-carte postale, mi-décors de studio.

Le film québécois digérant ses influences

Finalement, par-delà les modes, les copies, les pastiches, les hommages de toutes sortes au cinéma américain, il faudrait bien chercher pour trouver dans le cinéma québécois un produit identifiable au cinéma américain. Même les films de David Cronenberg, de Daniel Petrie, de Jean-Claude Lord, tournés en anglais, entre autres, conservent une manière de faire, des préoccupations, des paysages, un inconscient qui les identifie à quelque chose d'extérieur aux États-Unis. Il faudrait regarder aussi du

côté des séries télévisées, si populaires, comme **la Petite Vie, Scoop, Lance et compte** et **les Filles de Caleb** pour mesurer l'américanité-américanisation de nos produits culturels. Un goût certain du public se démarque de plus en plus pour les récits morcelés avec rebondissements, tensions et dénouements. Un rythme étranger aux anciens films québécois se développe et prend de l'ampleur: finis les temps morts, les moments de réflexion, l'imprégnation du style publicitaire traverse de nombreuses séries.

Faut-il condamner le public qui s'y retrouve ou les auteurs qui, plus qu'avec les films, connaissent enfin une certaine notoriété? Faut-il s'en prendre aux techniciens, formés par les tournages étrangers sur le sol québécois, pour leurs prouesses et leur volonté d'innover techniquement? Ou jeter le blâme sur les nombreux comédiens dont le jeu, à force de gros plans, perd en subtilité pour gagner en conviction?

Toutes ces questions méritent réflexion. Denys Arcand, après le succès du **Déclin...**, rappelait cette leçon d'un grand financier américain: «Le cinéma est un art pratiqué en Europe, autrefois au Japon et peut-être dans votre pays, je ne sais pas, le seul film canadien que j'ai vu est le vôtre (...) Mais malheureusement nous ne sommes pas dans une situation qui puisse nous permettre de faire des films, nous fabriquons des produits (...) Si vous comprenez bien ce que je viens de vous expliquer, et si vous avez envie de travailler ici, je suis sûr que vous pourrez le faire sans problèmes, votre film prouve hors de tout doute que vous connaissez bien votre métier, et nous sommes toujours à la recherche de gens compétents. Si, par contre, vous avez plutôt envie de faire du cinéma au sens artistique du terme, je vous recommande de rentrer dans votre pays et de continuer à faire des films magnifiques que nous verrons avec un très grand plaisir, je peux vous l'assurer!» ■

1. Voir Tom WAUGH, «The Vital Hybrid: On Quebec's Documentary Renaissance», *Cinema Canada*, n° 117, avril 1985, p. 22-23 et Gilles MARSOLAIS, «Les mots de la tribu», *Cinéma*, hiver 1994, vol. 4, n° 2, p. 135-150

2. Yvan DUBUC, «Cinq essais sur le documentaire», *Lumières*, mai-juin 1988, vol. 2, n° 13, p. 18

3. Micheline LANCTÔT, «La Poursuite du bonheur», *Lumières*, nov.-déc. 1987, vol. 2, n° 10, p. 7

4. Cité par Denys ARCAND, «Deux souvenirs de Hollywood», *Lumières*, hiver 1992, n° 29, p. 12