

## LE CINEMA QUEBECOIS : EXISTER, COÛTE QUE COÛTE

Par Helen Faradji\*

Depuis ses balbutiements, le cinéma québécois a toujours eu à affronter deux défis de taille : réussir à affirmer son identité, et le faire en fidélisant son public.

La toute-puissante Église s'en méfie comme de la peste. Les cinq élections de Maurice Duplessis comme Premier Ministre entre 1936 et 1956 installent un climat de grande Noirceur peu propice aux expérimentations créatives. Et le voisin américain l'inclut tout naturellement dans son « domestic market ». Pour le cinéma québécois des débuts, le simple fait d'exister, même sous sa forme la plus inoffensive (ses principales réalisations, comme celles de Mgr Albert Tessier et de l'Abbé Maurice Proulx, vantent les valeurs du bon peuple soumis, la nature et la vie rurale) ressemble déjà à un exploit.

Pourtant, alors que le gouvernement fédéral crée l'Office national du film en 1939, au sein duquel se démarque rapidement le département animation du brillant Norman McLaren, une industrie privée tente de s'émanciper en exploitant les grands succès du patrimoine culturel sous la houlette de réalisateurs étrangers (vive la colonisation !). Parmi ces derniers (le Français Paul Gury adapte notamment *Un homme et son péché*, 1949, et *Séraphin*, 1950), Fédor Ozep, un pionnier du cinéma soviétique, réalise *Whispering City / La forteresse* (1947), un drame policier tourné simultanément en versions française et anglaise, avec deux distributions différentes! Une curiosité historique, mais aussi une incarnation symbolique des questions qui animent dorénavant ce cinéma québécois naissant: faut-il viser le marché américain ou français? Tourner en français local ou international (ou même en anglais)? Et comment assumer sa différence ?

En 1948, une réponse commence à émerger. Sous la plume du peintre Paul-Émile Borduas, le *Refus global*, un manifeste socio-politico-artistique, réunit des artistes francophones réclamant notamment le droit à la liberté créative. Partout, les manifestations de ce désir se concrétisent, comme dans ce premier court-métrage d'un tout jeune Claude Jutra, à peine 18 ans, tourné avec son ami Michel Brault, *Le dément du lac Jean-Jeunes*. Même les productions grand public, comme *Tit-Coq* de René Delacroix et Gratien Gélinas, commencent à affirmer de plus en plus clairement leur identité québécoise. Le cinéma québécois semble prêt à sortir de sa chrysalide.

Alors que l'ONF s'installe à Montréal en 1956 et que des ciné-clubs et des revues de cinéma se créent, l'essai se transforme en 1958 quand Michel Brault et Gilles Groulx réalisent *Les raquetteurs*, et signent sans le savoir le film manifeste du cinéma direct, caractérisant ce jeune cinéma sans complexe et plein d'une véritable conscience nationale, qui s'incarne aussi dans *Golden Gloves* de Gilles Groulx et *La lutte* de Michel Brault, Claude Jutra, Marcel Carrière et Claude Fournier. Caméra légère et mobile, prise de son synchrone, captation sur le vif

d'événements singuliers : le jeune cinéma québécois refuse d'éduquer ou de servir d'exemple, il veut se tenir au plus près de la vérité d'une société en pleine mutation. C'est « un cinéma qui prétend s'éloigner du succès commercial pour se mettre au service de la parole des vivants et non pas du rêve des spectateurs » dira magnifiquement le documentariste Pierre Perrault dans *Caméramages*.

Profitant du vent révolutionnaire qui semble animer les jeunes créateurs un peu partout à travers la planète, une poignée de cinéastes mettent alors le Québec au monde, en images, tandis que la Révolution Tranquille installe une atmosphère propice aux transitions et permet l'utilisation du terme Québécois, plutôt que Canadiens français. Certains retracent les débuts de ce cinéma socialement engagé au sublime documentaire d'Arthur Lamothe, *Bûcherons de la Manouane* (1962), d'autres, à *À tout prendre*, où Jutra parle d'identité, de racisme, d'homosexualité et d'avortement (en 1963!). D'autres encore citent *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault et Michel Brault, première participation du Québec en compétition officielle au Festival de Cannes, ou *Le chat dans le sac* de Gilles Groulx qui dresse un bilan de l'état des choses, via la fin d'un amour entre un francophone et une anglophone. Reste que cette ébullition ne manque pas d'intéresser le reste du monde, les *Cahiers du cinéma* lui consacrant même un dossier spécial en mars 1966. L'air du temps étant également au féminisme naissant, l'ONF s'ouvre aux femmes et crée un studio leur étant consacré, à l'instigation d'Anne Claire Poirier (*De mère en fille*, *Mourir à tue-tête* et *Il y a longtemps que je t'aime*).

Mais, comme dans tout bon film, la lune de miel ne dure pas. Car si l'Expo Universelle de 1967 et les salles de répertoire naissantes encouragent l'audace de ce nouveau cinéma, la censure redevient un instrument privilégié de contrôle. De religieuse, elle est par contre devenue politique et si elle autorise l'essor d'un cinéma populaire teinté d'érotisme bon enfant (*Valérie* de Denis Héroux remporte un succès fou en 1969, tout comme *Deux femmes en or* de Claude Fournier l'année suivante), la crise d'Octobre 70, qui cristallise les tensions entre nationalistes québécois et fédéralistes canadiens, accentue sa sévérité. En 1971, le documentaire *On est au coton* de Denys Arcand est ainsi interdit de diffusion. *Cap d'espoir* de Jacques Leduc, *24 heures ou plus...* de Gilles Groulx, *Un pays sans bon sens! ou wake up, mes bons amis!!!* de Pierre Perrault subissent le même sort. Mais les cinéastes s'inspirent aussi de ce climat d'agitation ambiante: *Réjeanne Padovani* de Denys Arcand explore les coulisses d'un pouvoir corrompu et *Les ordres* de Michel Brault (Prix de la mise en scène ex-aequo à Cannes en 1975) se base sur les témoignages de personnes injustement emprisonnées durant la crise pour mieux marier les acquis du cinéma direct à la puissance nouvelle du cinéma de fiction québécois. La reconnaissance internationale est aussi au rendez-vous pour *Mon Oncle Antoine* de Claude Jutra qui remporte 21 prix à travers le monde et installe un des thèmes récurrents du cinéma québécois : l'absence du père, obsédante et incontournable, qui infusera également les magnifiques *Bons débarras* de Francis Mankiewicz.

Et Jutra n'est pas le seul : Gilles Carle débarque à Cannes avec *Le Viol d'une jeune fille douce* (1968), *La vraie nature de Bernadette* (1972) et *La mort d'un bûcheron* (1973), qui révèle Carole Laure et confirme le statut particulier du cinéaste en France. En 1970, le prolifique Jean Pierre Lefebvre voit trois de ses films (*La chambre blanche*, *Mon amie Pierrette* et *Q-bec my*

*love*) retenus à la Quinzaine des réalisateurs. *L'eau chaude, l'eau frette* (1976) d'André Forcier remporte le Grand Prix de la presse à Chamrousse et impressionne le président de son jury, Romain Gary. Le génial cinéaste d'animation, Frédéric Back, récolte son premier Oscar pour *Crac !* et Monique Mercure remporte, ex-aequo, un Prix d'interprétation à Cannes pour son rôle dans *J.A. Martin photographe* de Jean Beaudin. Le cinéma québécois brille de mille feux...sauf chez lui.

Concurrence déloyale de la télévision ? Indifférence généralisée ? Reste que le public québécois délaisse son cinéma. Pour y remédier, on se rabat sur des valeurs sûres du patrimoine, via des co-productions à grands budgets destinées à la fois au cinéma et à la télévision. Si *Les Plouffe* de Gilles Carle remporte le pari, d'autres, comme *Le Matou* ou *Bonheur d'occasion* manifestent les limites de ce télé-cinéma de luxe, dont le ronronnement est soudainement interrompu en 1986 par le succès imprévu du *Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand, qui conjugue avec bonheur vision d'auteur, succès en salles et reconnaissance internationale (le film est notamment nommé à l'Oscar du meilleur film étranger). Son succès sans précédent – reproduit, en mineur, par celui de *Jésus de Montréal*, trois ans plus tard — ouvre alors un sillon où s'engouffrent Yves Simoneau (*Pouvoir intime*), Jean-Claude Lauzon (étoile filante du cinéma québécois, qui meurt après avoir signé *Un zoo la nuit* et *Léolo*) ou Léa Pool (qui devient, notamment avec *La femme de l'hôtel*, *Anne Trister* et *Emporte-moi*, la cinéaste québécoise la plus connue mondialement). Alors que les retombées de la défaite du « Oui » au premier référendum entraînent un désintérêt pour les questions d'identité nationale, un cinéaste se démarque pourtant du lot : Pierre Falardeau qui incarne seul le cinéma politique du moment, revisitant tantôt la crise de 1970 (*Octobre*), tantôt la rébellion des Patriotes (*15 février 1839*), usant même de la satire féroce, avec son personnage d'*Elvis Gratton*. Mais son cinéma reste minoritaire, à une époque où une nouvelle génération émerge via *La course destination-monde*, une série télévisée qui révèle de jeunes apprentis cinéastes globe-trotters comme Philippe Falardeau (*Congorama*), Ricardo Trogi (*Québec-Montréal*), Yves Christian Fournier (*Tout est parfait*), Robin Aubert (*À l'origine d'un cri*) et Denis Villeneuve (*Un 32 août sur terre*). Cette nouvelle génération imposera peu à peu sa marque sur le cinéma québécois : celle de stylistes talentueux, formés à l'esthétique de la publicité et du vidéo-clip, devisant à loisir sur les errements en tout genre de trentenaires mal dans leur peau. Le cinéma au féminin, motivé par un désir flagrant de tordre le cou aux préjugés, poursuit, lui, sa lancée, tant dans la fiction que dans le documentaire, sous la direction de réalisatrices comme Paule Baillargeon (*Le Sexe des étoiles*), Micheline Lanctôt (*Sonatine*) ou Catherine Martin (*Les Dames du 9<sup>e</sup>*).

Durant les années 90, cet accent mis sur la forme et l'originalité infuse encore le cinéma d'André Turpin (*Zigrail*), Robert Lepage (*Le confessionnal*), Manon Briand (*2 secondes*), Charles Binamé (*Eldorado*) ou François Girard (*Thirty-Two Short Films About Glenn Gould*). Mais émerge aussi un ovni, entre héritage du cinéma direct et début de la vidéo fauchée, qui viendra contaminer le cinéma par son audace et son urgence de créer : Robert Morin qui, de *Requiem pour un beau sans cœur* à *Yes Sir !Madame...*, impose une manière de faire et de voir aussi singulière que frappante. Pourtant, malgré ces indéniables réussites artistiques, c'est le cinéma commercial, représenté par des comédies populaires, décliné en séries, comme *Cruising Bar*, *Les Boys* ou *C't'à ton tour*, *Laura Cadieux*, qui remporte encore la mise.

Si l'identité du cinéma québécois est désormais assumée à part entière (en 1999, la première cérémonie des Jutra affirme sa singularité dans le paysage national), cette course aux recettes est rendue d'autant plus pressante qu'en 2001, Téléfilm Canada instaure la politique des « enveloppes à la performance », octroyant automatiquement la moitié de ses fonds aux producteurs ayant connu les plus grands succès au box-office. Une situation qui n'empêche pourtant pas l'émergence de plusieurs œuvres au parcours atypique qui témoignent périodiquement de la diversité irrépressible du cinéma québécois. Pour ne citer qu'eux, **Les invasions barbares**, suite du **Déclin**, apporte à Denys Arcand son plus grand succès en carrière ; **La grande séduction** de Jean-François Pouliot, reste à ce jour la seule comédie grand public québécoise à avoir rencontré un succès international ; **Gaz Bar Blues**, le second long métrage de Louis Bélanger, jette un regard attendri sur un Québec quasi-disparu ; **La neuvaine** de Bernard Émond est le premier volet d'une trilogie illustrant les vertus théologiques, d'une rigueur et d'un dépouillement singuliers ; **À l'ouest de Pluton** d'Henry Bernadet et Myriam Verreault dresse le portrait aigre-doux d'une adolescence bien contemporaine et **J'ai tué ma mère** et **Les amours imaginaires** révèlent en Xavier Dolan un talent qui séduit autant le Québec que la France. Sans oublier **C.R.A.Z.Y.** de Jean-Marc Vallée et **Incendies** de Denis Villeneuve, qui remportent tous deux d'impressionnants succès des deux côtés de l'Atlantique.

Mais, outre ces exceptions, le cinéma québécois, dont nous avons essayé ici de dessiner les grandes lignes d'évolution, est aujourd'hui encore tiraillé entre deux pôles contradictoires. D'un côté, une production supposément commerciale (mais financée par l'État) qui ressasse les formules d'un cinéma ultra-digeste et sans conséquence. De l'autre, un cinéma de recherche (souvent tourné à la dure), boudé par son public, mais applaudi sur la scène internationale (les films de Denis Côté à Locarno, Rafaël Ouellet à Karlovy Vary ou Stéphane Lafleur à Berlin, sans oublier ceux des nouveaux-venus Anne Émond, Guy Édoin ou Sébastien Pilote). Encore marginal en ses propres terres, ce cinéma résolument cinéphile, qui laisse éclore une poésie déboussolée aux traits d'humour doux-amers, est habité par une pesanteur triste qui n'est pas sans refléter l'état du cinéma québécois aujourd'hui. Un cinéma en perte de repères, qui se cherche, qui doute. Un cinéma de crise, mais qui réfléchit ardemment, avec passion et intégrité, aux solutions que le cinéma lui-même peut offrir à une telle situation.

\* Helen Faradji est auteure et critique de cinéma

*Le Festival de Cannes remercie les auteurs pour leur libre contribution.*