Document généré le 16 juin 2025 04:49

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Perspective : le cinéma québécois
Réflexions à deux voix sur le cinéma québécois récent

Louise Carrière et Ian Lockerbie

Volume 11, numéro 4, août–septembre 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/34030ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)
1923-3221 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Carrière, L. & Lockerbie, I. (1992). Perspective : le cinéma québécois : réflexions à deux voix sur le cinéma québécois récent. *Ciné-Bulles*, *11*(4), 28–35.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Réflexions à deux voix sur le cinéma québécois récent

par Louise Carrière et Ian Lockerbie

Louise Carrière : Depuis quelques années, vous avez amorcé une réflexion sur l'imaginaire québécois et en particulier sur le cinéma comme reflet partiel de cet imaginaire. L'évolution récente du cinéma québécois dans ses thématiques et ses personnages ne consacre pas, dites-vous, la disparition du « nous » collectif. Vous insistez au contraire sur la présence des familles reconstituées dans plusieurs longs métrages, comme signe d'un effort pour regrouper les identités. La tendance des films du « je » ne serait pas aussi unilatérale qu'on l'a dit ?

Ian Lockerbie : Il y a en effet un grand effort du cinéma québécois, certes inconscient, pour dégager des valeurs collectives et pour retrouver le sens de la famille : bref, une recherche des sentiments de groupe et d'appartenance. Comme l'indiquent les films des Rendez-vous du cinéma québécois 1992, retrouver un parent, un père ou une mère, est un des grands moteurs psychiques du cinéma québécois. C'est pourquoi la représentation familiale québécoise a ceci de particulier qu'elle correspond à une absence relative de l'Oedipe. Dans des films de cette année comme **Lettre à mon père**, **Un homme de parole**, **Germaine**, **les Couleurs de mon père**, **J'te demande pas le ciel**, seul le premier subit une déviation momentanée vers le schéma freudien, quitte à rejoindre l'itinéraire habituel qui mène à de tendres retrouvailles avec le parent. Même absence d'angoisse dans les nombreux films qui évoquent une famille améliorée ou idéale. Il y a aussi dans **Alisée** une famille idéale puisqu'une jeune fille rencontre un couple d'homosexuels et leur laissera l'enfant né de cette famille, un **Salut Victor** retravaillé sur un mode plus simple, moins convaincant mais également ouvert sur l'avenir. **Nénette** d'André Melançon est tout aussi intéressant puisque l'héroïne cherchant sa mère et confrontée à deux choix opte pour la « fausse » mère contre la vraie. On peut se demander pourquoi… C'est que Nénette est un personnage mythique qui représente des valeurs collectives. Tout d'abord, c'est une marginale comme dans **Bonjour Monsieur Gauguin**, où un accordéoniste aveugle devient une sorte de parent idéal. Nénette aussi est un personnage toqué, excentrique, marginal qui risque de finir ses jours sur un lit d'hôpital. Ensuite, elle a un passé coloré : ancienne comédienne de music-hall, elle a vécu. Elle représente ainsi un imaginaire ancien, un imaginaire qui renoue avec le passé. Le fait que la jeune femme choisisse Nénette prend des allures de « rédemption ». On assiste à une réinscription sociale des parents, celle des petites gens laissés-pour-compte de l'histoire québécoise qui ont souffert et avec lesquels finalement on reconstruit une vie.

Le même phénomène réapparaît dans **Blue, la magnifique**, où Doris quitte son village à la recherche de son identité et d'une mère idéale. Dans le dernier plan du film, après qu'elle ait elle-même donné naissance à une fille, nous retrouvons ensemble les trois générations de femmes. Dans **Bonjour Monsieur Gauguin**, l'accordéoniste aveugle fuit ses assaillants avec Johnny un jeune truand qui pourrait être son fils. À la campagne, il apprend grâce à lui à apprécier la peinture de Gauguin et dira « Bonjour Monsieur Gauguin ». Cela rappelle ***Bonjour-là bonjour*** de Michel Tremblay lorsqu'un père, grâce à un rapprochement avec son fils, surmonte son handicap (la surdité dans son cas), s'ouvre émotivement et est réhabilité à la fin du drame.

Louise Carrière : Deux autres choses m'apparaissent significatives dans ces familles reconstituées, mythiques. D'un côté, il y a une volonté de régler ses comptes avec l'autorité-père, qui donne souvent les morceaux les plus denses du cinéma québécois de fiction. Dans **Being at Home with Claude**, on identifie le détective à la « mâlitude », à la robustesse, à la stabilité sinon à la stagnation des idées et des comportements, bref à tout ce que le Québec pouvait valoriser de son passé. Aujourd'hui, on reprend ces mêmes figures autoritaires en rejetant ce qu'elles avaient d'aliéné, de brusquant. Le jeune prostitué s'oppose au détective avec force et entêtement mais pourtant, progressivement, il s'établira entre eux une sorte de connivence.

D'un autre côté, il faut voir qu'après cette mise au point, le prix à payer pour la connivence apparaît très élevé. Dans **J'te demande pas le ciel**, on doit absou-

De tendres retrouvailles avec la mère… ***Germaine*** de Louise Carré

dre 25 ans d'absence et d'abandon pour amorcer le dialogue. Dans **le Complexe d'Édith**, il faut peut-être renoncer à son ambition d'être chanteuse pour aborder une mère distante et jalouse. Dans **les Bons Débarras**, dans **Un zoo, la nuit**, cette repossession du parent implique que c'est l'enfant qui prend en charge un parent devenu lui-même un enfant démuni. Manon protégera sa mère des trois hommes de son entourage. Marcel amorce un dialogue avec son père à partir du moment où le vieil homme tombe malade et se rapproche de plus en plus quand il devient incohérent et presque mourant. Dans **J'te demande pas le ciel**, Michel revoit Françoise sur un lit d'hôpital, elle qui a abandonné ses quatre enfants et qui désire les revoir avant de mourir. Le dialogue âpre et tendre s'amorce mais Françoise, victime d'un cancer, n'est plus à même de continuer cette conversation. Dans **Alisée**, la relation s'établit entre trois êtres justement parce qu'un des hommes est amnésique, son passé de « mâle » agressif perdu dans l'oubli. Dans **l'Enfant sur le lac**, un publiciste entreprend de revisiter son passé et réaffirme plus fortement la connivence avec sa mère lorsque celle-ci perd des forces. Dans **Lettre à mon père**, on s'interroge sur cette relation d'attirance et de rejet du père… mais 25 ans après la mort de ce dernier.

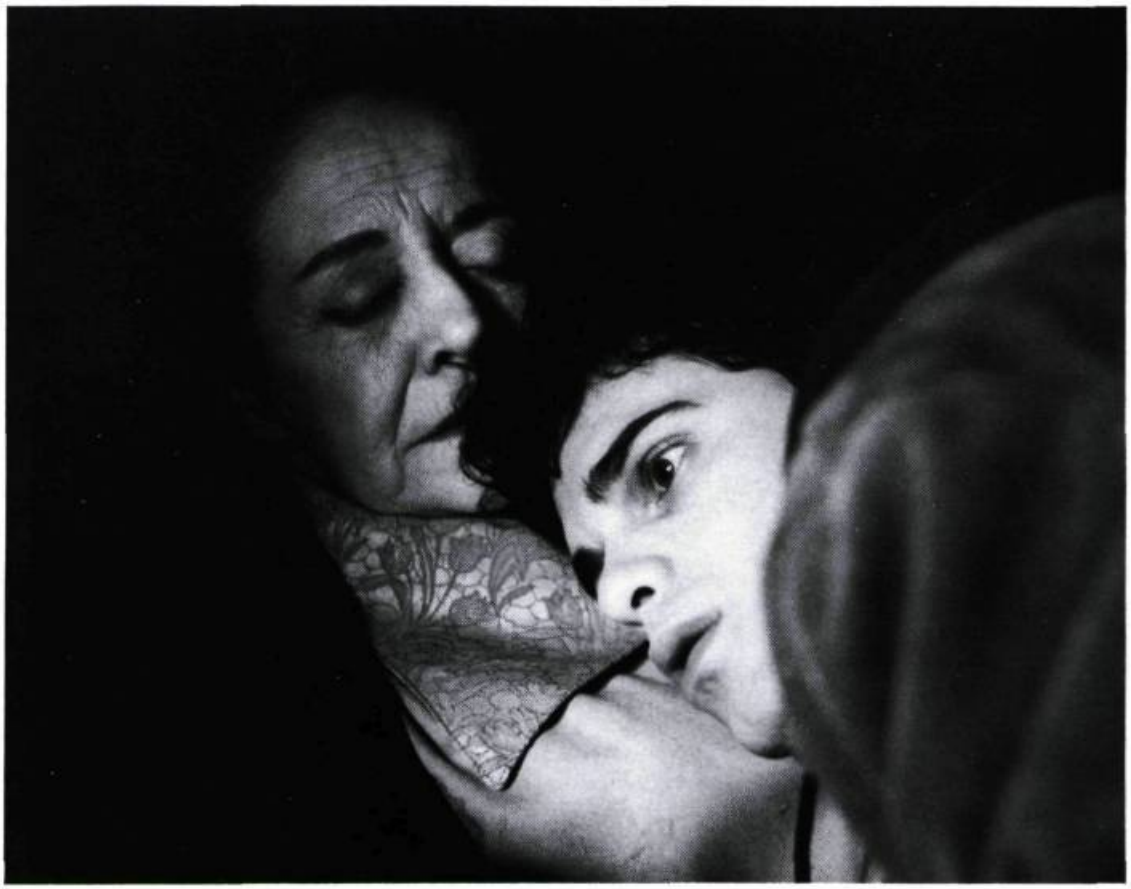
Il y a une réflexion sur les relations parentales, sur la « mâlitude », sur le « maternage » associé au passé douloureux. En même temps, cette confrontation interfère avec une pudeur et une incapacité à parler au présent de cette relation ou de la mettre en scène entre deux adultes lucides et consentants. À deux conditions seulement peuvent éclater tendresse et franchise : que le parent soit décédé ou amoindri. Les parents sont d'ailleurs souvent présentés eux-mêmes comme des enfants (**le Complexe d'Édith**) et sont des obstacles au développement même de la personnalité du héros. On situe en imagination son parent près de l'enfance ou de la mort. Une repossession un peu truquée de son passé, non ? Dans **les Couleurs de mon père**, la cinéaste Joyce Borenstein, parlant de son père peintre qui dessinait lui-même son propre père, nous confie avec candeur : « Il peignait souvent son père… Peindre son père, c'était peut-être une façon de se le réapproprier… face à une relation qui n'était pas satisfaisante. »

Ian Lockerbie : Peut-être y a-t-il dans certains cas un règlement de compte et un rejet de certaines attitudes reliées au parent, mais ce qui m'a surtout frappé, c'est qu'on va plutôt vers une réhabilitation des démunis. Il y a une grande affection implicite dans le cinéma québécois pour le petit peuple, les démunis, ceux qui souffrent de la dépossession. Il s'agit de reconnaître leur rôle et de former des lieux avec eux. Par exemple : nous avons dans deux courts métrages ce phénomène curieux d'un même schéma de départ, quelqu'un entre par effraction dans un appartement. Or ce qui est fascinant, c'est que le traitement des intrusions est tout à fait différent à cause de la nature même des personnages présents. Dans **le Visiteur**, une jeune femme est littéralement terrorisée lorsqu'un inconnu viole son domicile et s'installe sans cérémonie pour une nuit chez elle. Dans **Léa**, un jeune voleur vient déranger une vieille femme qui cherche au contraire à établir un contact avec l'intrus et lui propose même une bière. Le garçon a du mal à répondre à cette attitude surprenante de la vieille dame ; pourtant, petit à petit, il se laisse amadouer et séduire. Puis, lorsque plus tard la dame succombera à une crise cardiaque, le jeune homme aura tôt fait de déguerpir, non sans avoir pris soin de disposer tendrement le corps de la dame sur son lit de mort. Elle aussi, c'était une sorte de Nénette, ancienne du music-hall au passé coloré, femme marginalisée par le vie. **Léa** propose ainsi une récupération des aïeuls par la nouvelle génération, ici celle d'un homme qui pourrait être son petit-fils. À nouveau nous sommes devant cette reconnaissance de la dette qu'on a vis-à-vis des générations précédentes, recherche de la continuité des générations.

Louise Carrière : Comme celle que vous aviez déjà remarquée dans **la Ligne de chaleur** et dans **les Fleurs sauvages** pour lier trois générations.[1]

À gauche - La recherche d'un parent idéal : l'accordéoniste aveugle dans ***Bonjour, Monsieur Gauguin*** de Jean-Claude Labrecque (Photo : Lyne Charlebois)
À droite - ***Le Visiteur*** de Suzanne Guy (Photo : Lyne Charlebois)

*1. Ian Lockerbie, « Québec cinema as a mirror of identity », **le Canada au seuil du 21e siècle**, John Benjamin Éditions, Amsterdam/Philadelphie, 1991*



Une récupération des aïeuls par la nouvelle génération, ***Léa*** de Raymond Saint-Jean

Ian Lockerbie : Il y a peut-être aussi un phénomène plus compliqué que ces rapports autorité-enfance et complicité pour les démunis, mais chose certaine, tout cela est baigné par une sorte de tendresse évidente pour les laissés-pour-compte.

Louise Carrière : En contrepartie, il y a cette amnésie partielle de l'imaginaire cinématographique québécois face au couple traditionnel homme-femme. Les cinéastes semblent allergiques à représenter la passion et surtout la continuité amoureuse.

Rares sont les couples amoureux qui traversent les paysages imaginaires québécois. Plusieurs des rares passions composent avec une vision romantico-tragique du couple et du quotidien. **Solo** expose un amour qui détruit les personnalités et qui exige des compromis aliénants. **Trois Pommes à côté du sommeil, le Déclin de l'empire américain, Un zoo, la nuit, Une histoire inventée** sont autant de repoussoirs à la vie de couple et des hommages différents au célibat. Même les descriptions de couples homosexuels, pourtant beaucoup plus sensibles à la notion de couple, à la passion (**Il était une fois dans l'est, Anne Trister, Being at Home with Claude**) ne résistent pas à la vision romantique. La passion, trop troublante, doit être figée au sommet de sa tension, soit dans l'orgasme et la mort chez Beaudin, soit dans le souvenir et le voyage chez Léa Pool, soit, chez Tremblay, dans le meurtre rituel ou la dérision. La tolérance, associée à l'amour et à la compassion, n'est possible que pour les autres, les démunis. Elle ne va pas jusqu'à englober le sujet. L'adulte accepte la conciliation et les faiblesses de l'autre en autant que cet autre soit bien démarqué de son moi : parent démuni ou malade, père ou mère retrouvés. Pour le moment, l'imaginaire cinématographique exorcise son passé par parents interposés, balaie le couple démolisseur de personnalité, associe souvent maturité avec solitude.

Ian Lockerbie : En effet, je remarque depuis longtemps que le rapport du couple représente un obstacle pour l'imaginaire québécois. On pourrait voir

Le duo amoureux finit souvent mal, ***Solo*** de Paule Baillargeon (Photo : Claudel Huot)

dans **l'Homme de rêve** presque une parodie (involontaire) de la tendance des films sur le couple à tourner à la catastrophe. Le thème et jusqu'au titre de **Solo** sont éloquents à cet égard, démontrant que le couple, c'est finalement le moi et la solitude à deux. Pour moi, tout cela ne ferait que confirmer que pour l'imaginaire québécois les vraies valeurs sont situées ailleurs, dans l'expérience familiale et collective plutôt que dans le petit monde du couple. Être ensemble dans un grand groupe, avec ses aspects négatifs et positifs, voilà plutôt le cheminement idéal des personnages québécois. Le vrai « chum » dans le cinéma québécois, c'est la mère, le père ou le groupe. De là cette célébration exceptionnelle de l'amitié qu'on a vue cette année dans des documentaires comme **Pas d'amitié à moitié** et **l'Arbre qui dort rêve à ses racines**, qui est par ailleurs un grand chant d'amour sur les femmes. En d'autres termes, s'il est vrai que le duo amoureux finit souvent mal dans le cinéma québécois, j'y vois moins un problème qu'une tendance historique et toujours présente de l'imaginaire québécois à chercher son bonheur au sein du groupe.

Louise Carrière : J'aimerais bien qu'on revienne sur cette dernière contradiction et affirmation. D'un côté on se retrouve devant plusieurs films qui témoignent d'une quête de famille, de parents, où on assiste à la reconstitution d'une petite communauté. D'un autre côté, ces mêmes films se situent souvent dans un univers clos : ils se déroulent presque toujours à l'intérieur : les sons du Québec, les activités sociales disparaissent. Des abstractions du Québec en crise sans références à ses problèmes actuels : récession, chômage, avenir politique incertain. On assiste à un décalage évident entre l'accroissement des problèmes sociaux et la discrétion des films à les soulever. Cette absence voisine avec la recherche personnelle de cohésion, quête qui s'accompagne de souffrance et d'introspection à un tournant crucial de sa vie. La structure dramatique de plusieurs films correspond d'ailleurs à une longue période de réflexion suivie d'une action décisive. Même Yves, le prostitué de **Being at Home with Claude**, pourtant bien installé dans sa routine, rebondit et se laisse envahir par l'impossible. Sa passion pour un étudiant en lettres l'oblige à décanter son travail, ses rites

sexuels et à plonger dans le rêve de fusion. Plusieurs films québécois actuels constituent, comme chez Woody Allen, des formes de thérapies et d' « analyse », prétextes au voyage intérieur ou *road movies*, quête centrée sur les émotions et les comportements affectifs.

Ian Lockerbie : Chaque médaille a son revers. La recherche de chaleur et d'amitié qui est bien propre au Québec n'élimine pas certains traumatismes et certaines formes d'introspection douloureuse. Il y a d'abord le traumatisme associé au passé. Si le passé est souvent valorisé, il ne faut pas oublier que l'humiliation, la répression et la vie en vase clos dans une société bloquée que le Québec a connues dans son histoire ont laissé des blessures profondes dans sa sensibilité. Ces souvenirs pénibles s'expriment souvent à travers quelques grandes figures d'êtres exceptionnels qui ont été trop tôt condamnés au silence. Un des cas les plus célèbres, c'est précisément Nelligan, le poète maudit par excellence, enfin consacré au cinéma dans le film de Robert Favreau. Par une coïcidence frappante, Jean-Pierre Gariépy dans **le Violon d'Arthur** est allé dénicher un autre exemple du même phénomène. Comme Nelligan, Arthur Leblanc a sombré dans la folie alors qu'il était en pleine phase créative et a survécu de longues années à lui-même, emmuré dans sa prison intérieure. Toutes sortes de résonances relient ces deux films qui retracent la douloureuse régression de deux génies, emblèmes du traumatisme de l'histoire. Régression aussi dans **l'Enfant sur le lac**, cette fois dans l'enfance, un passé personnel, qui non moins que le passé historique, est un creuset de la douleur. Dans **Alisée**, le passé problématique remonte à nouveau à la surface avec cet homme amnésique dont l'existence sera figée tant que le grand trou noir derrière lui ne sera pas comblé. De là l'importance de la jeune fille qui veut reconstituer les chaînons manquants pour que la vie puisse reprendre son cours.

Un film sur la douleur, ***le Spasme de vivre*** de Richard Boutet (Photo : Bruno Massenet)

Il y a deuxièmement le traumatisme social qui surgit là où la société déçoit l'attente affective des gens. Pour Richard Boutet dans **le Spasme de vivre** (une citation de Nelligan…) le suicide est un désaveu des valeurs fondamentales de la société québécoise, fondées sur le sentiment d'appartenance. Il nous livre, par conséquent, moins une analyse du phénomène du suicide chez les jeunes qu'un film sur la douleur. Ne cherchant pas (à une exception près) à identifier les causes précises de leur acte, il n'a pas pour but de proposer des solutions concrètes. Il s'agit bien plutôt de nous faire entrer dans l'intimité des victimes pour partager avec elles leur détresse. C'est par l'affectivité, la compréhension des souffrances et des besoins des autres, que procède la sensibilité québécoise pour fonder le contrat social.

Louise Carrière : Plusieurs films voudront exorciser cette douleur sociale, **Love-moi**, **Des lumières dans la grande noirceur**, **Un homme de parole** parmi les plus récents. Ces films courageux font remonter à la surface des réalités négligées : rôle des luttes syndicales et des opposants socialistes au duplessisme, révolte des jeunes, de Chartrand, de Léa Roback contre les institutions répressives. Tous les protagonistes se présentent à la fois comme marginaux et déclencheurs sociaux, tous veulent transcender les problèmes par une forme d'engagement, intervention médiatique, artistique ou militante. Ces films sont-ils par contre toujours lucides face aux tensions actuelles et anciennes ?

Ian Lockerbie : Ces expériences témoignent d'un double mouvement. Il y a ce traumatisme mais aussi ce mouvement positif vers la camaraderie. Le portrait d'un personnage exemplaire revient à plusieurs reprises cette année dans les films que vous citez, mais aussi dans **les Couleurs de mon père**, **le Roi du drum**, **Pour l'amour du stress**. Le besoin d'admirer prime. Dans **Un homme de parole**, on ne cherche pas à interroger la démarche syndicale de Michel Chartrand, on se contente d'admirer la force du personnage. Dans **Des lumières dans la grande noirceur**, le besoin d'une héroïne, cette femme extraordinaire, crée même certains problèmes pour la cinéaste qui veut aussi témoigner des efforts des autres femmes. Elle est obligée d'insérer dans son portrait de Léa des morceaux qui, à la limite, deviennent des rajouts pour dire l'apport des autres. La démarche est admirable, mais je crois que la cinéaste aurait eu avantage à partir plutôt du collectif que d'un portrait. Dans **Pas d'amitié à moitié**, il est annoncé dès le début du film que la cinéaste Diane Létourneau cherchera du réconfort dans cette amitié, qu'à l'avenir elle comptera davantage sur ces femmes franches pour aborder la vie. Leur exemple est essentiel.

Louise Carrière : Cette recherche d'authenticité, d'exemples motivants, me plaît aussi. Pourtant c'est vrai qu'on ne peut passer outre aux silences, aux non-dits et aux questions évacuées par chacun des films. Dans le film d'Alain Chartrand sur Michel, il s'agit aussi du portrait d'un père par le fils. Or le film nous propose essentiellement la parole d'un homme que le fils enregistre sans le questionner véritablement, sans presque qu'interfère la nature des liens qui les relient. Autrement dit, qu'est-ce que ce film gagne à

être signé par le fils ? Nous aurions peut-être eu intérêt à connaître un Chartrand moins exemplaire, ici amant parfait, père affectueux, militant exceptionnel. Par exemple, comment un Chartrand socialiste vit-il ses convictions chrétiennes, comment un père absent et un amant fidèle peut-il faire oublier la présence continue d'une femme, Simone Monet ? Pourquoi un Alain Chartrand éprouve-t-il aujourd'hui la nécessité après Ding et Dong de faire un film sur le passé du Québec et sur son père ? Dans ce sens, j'ai bien aimé toute la première partie du film **Des lumières dans la grande noirceur**, où Léa est présentée comme une jeune fille pleine de pulsions et de contradictions. Une fille juive de famille modeste qui se mêle à la bohème des années 20, puis parcourt le monde et rencontre toutes sortes de gens, c'était assez inhabituel. C'est très bien rendu dans le film, cette démarche de Léa, le fait d'aimer la vie, d'être militante. Pourtant, cette relation entre sa vie personnelle, ses contradictions et son engagement disparaît dans la deuxième partie. Disparaissent aussi les questions qu'on aurait pu poser sur son adhésion au Parti communiste canadien dans les années 50 et sur la déchéance subséquente du parti. **Pour l'amour du stress** est un autre exemple où un personnage exemplaire, par ailleurs tyrannique, mondain et compétitif, est principalement présenté sous un jour radieux par collègues et ex-compagne. Cette dernière forme le pivot du film et toute la documentation présentée est revue par son jugement. Godbout abandonne son rôle d'observateur critique et donne la parole à cette femme qui voue une admiration sans borne à ce chercheur, Hans Selye.

Ian Lockerbie : Je vois là la conséquence de l'impulsion primordiale du documentaire québécois. Si l'on croit que la mission première du documentaire c'est de livrer une bonne information, il est évident que peu de documentaires québécois répondent à ce critère... Ils sont d'abord réalisés pour célébrer quelque chose, pour donner un modèle, pour offrir un emblème de bonheur.

Louise Carrière : Un peu comme **l'Arbre qui dort rêve à ses racines**. C'est moins un film sur ce qui oppose Juifs et Arabes dans le conflit actuel qu'un film qui veut réconcilier des gens qui ailleurs s'entretuent.

Ian Lockerbie : C'est un film qui nous présente tout ce qu'il y a de positif dans le mélange des peuples et des races. Ces plans splendides sur un mariage juif, c'est une explosion de couleurs, d'humanité, de chaleur. « Que c'est beau ! », disent les deux filles.

La relation s'établit parce que l'un des hommes est amnésique, ***Alisée*** d'André Blanchard

Le sens du rituel d'un mariage juif, ce n'est pas dans ce film qu'on va le connaître mais dans un autre type de documentaire. Instinctivement, le cinéma québécois fait un certain choix.

Louise Carrière : Pour **Xénofolies**, un film-choc sur les relations multi-ethniques qui met en question la tolérance légendaire des Québécois face aux étrangers, vous trouvez qu'on n'est pas allé assez loin ? On aurait cherché à régler trop vite un problème nouvellement posé ?

Ian Lockerbie : Je crois que la démarche entreprise dans ce film illustre une tendance admirable du cinéma québécois : vouloir renouveler ses formes. Michel Moreau a cette fois choisi une forme dramatique qui côtoie la thérapie. On est censé passer à travers les épreuves des jeunes et sortir avec eux en pleine lumière... Malheureusement, c'est trop court... trop simple... et peut-être trop arrangé.

Louise Carrière : C'était l'impression que j'avais plutôt pour **l'Arbre qui dort rêve à ses racines**. La jeune Arabe trouve le Québec intolérable et difficile parce que son passé ressurgit avec plus d'acuité que jamais mais aussi à cause des Québécois eux-mêmes, inaccessibles, peu sensibles à sa douleur. Ce personnage porte tout au long du film une plainte et à la fin, sans qu'on s'y attende, elle apparaît « guérie », poète et pratiquement intégrée au Québec. On a de la difficulté à croire à ce grand saut. Beaucoup de films exposent des problèmes qui se dénouent soudainement. On réalise le miracle des finales d'**Alisée**, de **Blue, la magnifique**. Plusieurs films oscillent entre la catastrophe totale et le conte de fées. C'est rare de trouver des films qui assument la complexité des situations et des personnes. **Company of Strangers**, **le Sourd dans la ville**, **Un léger vertige** apparaissent à ce niveau comme des exceptions. Ils ont en commun une présentation très diversifiée de personnages non idéalisés, où se côtoient recherche, affirmation, soumission et révolte. Il y a l'obligation pour plusieurs d'assumer leur rôle social mais en même temps la conviction de le dépasser. Le ton des films se démarque de la tragédie grecque ou, à l'opposé, de l'euphorie ; ils trouvent une place entre les deux tentations du cinéma québécois récent.

Ian Lockerbie : Tout à fait d'accord pour **Company of Strangers**, un film miraculeux, plein de naturel et de spontanéité. On n'imagine pas ce film scénarisé, c'est comme si tout y coulait de source, il nous propose une sorte de condensé de l'expérience humaine. Je trouve plusieurs de ces éléments dans le film de Michka Saäl. C'est un documentaire qui finit par tomber dans la fiction ou presque, qui par sa sensibilité artistique, la façon dont il traite les images et les sons transcende la réalité. Bien sûr, et c'est inévitable, il laisse de côté certaines questions épineuses sur les rapports entre les communautés ethniques, délaisse les conversations qui posent des questions gênantes. Au fond, c'est un film qui cherche à réconcilier en profondeur, qui veut donner une vision de plénitude de la vie et qui y arrive assez bien.

Louise Carrière : On a remarqué enfin que les films québécois se déroulent plus que jamais pour l'essentiel dans la région montréalaise. Les régions et la campagne, naguère si présents dans le documentaire et la fiction des années 60 et 70, disparaissent progressivement des films des années 80 et 90. On a parlé du phénomène récent des « films de la rue Saint-Denis »[2], où il est de plus en plus question de professionnels travaillant souvent seuls et qui sont aux prises avec des difficultés de communication et des problèmes d'identité. J'ai essayé cette année de suivre cet intérêt pour la métropole et ses problèmes dans une autre tendance du cinéma québécois, présente depuis 20 ans au moins à l'écran : ces films plutôt de rues, sur des quartiers populaires où l'accent est bien campé et dont les anciens films d'André Forcier sont bien représentatifs. Où en est cette représentation ? Parmi les films de fiction, il y a **Love-moi** de Marcel Simard, **Being at Home with Claude** de Jean Beaudin, **le Party** de Pierre Falardeau, et dans le documentaire, **Au Chic Resto Pop** de Tahani Rached et **le Roi du drum** de Serge Giguère. Plusieurs de ces films montréalais insistent sur l'aliénation des Québécois, leur vigueur, et se terminent dans la tragédie. **Au Chic Resto Pop** y échappe et **le Roi du drum** assume à la fois la description des difficultés du milieu, de ses incertitudes, mais s'en distancie aussi. Nous y faisons la rencontre de Guy Nadon, autodidacte qui a comme idoles les grands batteurs de jazz américains et malgré cela réussit à se composer une musique à lui, rugueuse et unique. Ce musicien assume avec persévérance sa folie et devient le porte-parole de tous ces Québécois sans le sou qui se sont acharnés. Cette représentation chaotique du Montréal populaire s'oppose aux mises en scènes des milieux sophistiqués et aux parti-pris esthétiques recherchant le « beau », le fini, le lisse.

Ian Lockerbie : Sur le plan de la facture, on assiste à toute une recherche de qualité dans le cinéma québécois. L'expérience de cette année montre qu'on peut faire un cinéma d'une grande assurance dans la

2. *Louise Carrière, « La cinématographie québécoise aujourd'hui : deux ou trois choses que je sais d'elle », **Ciné-Bulles**, juin-août 1990, volume 9 numéro 4, pages 28 à 33*

Les gens sont à la fois eux-mêmes et mythiques, ***Au Chic Resto Pop*** de Tahani Rached

mise en scène, avec une qualité internationale sur le plan du savoir-faire, tout en étant vrai dans sa complicité avec la société québécoise. Cependant, on ne voudrait pas d'un cinéma extrêmement léché, trop esthétique ; cela serait dommage en effet que le cinéma québécois perde sa spontanéité, parce que c'est un cinéma très proche de son peuple. Le côté *rough* du cinéma québécois est essentiel. Dans **Being at Home with Claude**, l'immanence des personnages, leur parler et leurs pulsions se situent au cœur du film. Là encore, nous avons une histoire de rédemption. Ce type paumé dépasse sa condition par une grande expérience qui dans d'autres cinémas laisserait inquiet : ce rapprochement du meurtre et de l'amour, cette analogie entre le sperme et le sang, entre l'orgasme et la mort. Pourtant ce qui donne une authenticité à ce thème ambigu, c'est que ce gars-là plonge dans la réalité québécoise et qu'il parle une langue authentique. De la même façon, **Rispondetemi** et **la Demoiselle Sauvage** de Léa Pool sont des films qui expriment une certaine aliénation, une ambiguïté dans les relations humaines maison qui ont tout de même une grande force dans l'émotion et une grande beauté formelle, source d'énergie.

À condition de rester près de la réalité québécoise, il n'est jamais impossible de combiner le souci esthétique avec la richesse du propos. Par exemple, **Au Chic Resto Pop** est destiné à plusieurs égards à être un classique du cinéma québécois. Il respecte tout l'apport du direct : être proche des gens, les voir dans leur travail. Mais il transcende aussi tout cela par une sorte de vitalité comique et par les chansons. Les gens sont à la fois eux-mêmes, puisqu'on les reconnaît et qu'on peut les rencontrer mais ce sont aussi des personnages mythiques, emblématiques de leur milieu. La notion de fête, comme chez Forcier, apparaît.

Louise Carrière et **Ian Lockerbie** : Finalement, on a dit que 1991 était une année creuse. Pourtant, il y a eu d'excellents longs métrages de fiction. Rappelons-en deux pour terminer : **Montréal vu par**, en particulier le Léa Pool et le Jacques Leduc ainsi que **la Sarrasine**, principalement pour l'intérêt de son scénario sur les relations entre Italiens et Québécois à l'aube du XX^{e} siècle et pour son portrait exceptionnel de femme interprétée superbement par Enrica Maria Modugno. ■