Document généré le 14 juin 2025 05:20

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

De quelques histoires inventées, ou le cinéma québécois des années 90

Michel Coulombe

Volume 16, numéro 2, été 1997

URI : https://id.erudit.org/iderudit/829ac

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

Coulombe, M. (1997). De quelques histoires inventées, ou le cinéma québécois des années 90. *Ciné-Bulles*, *16*(2), 30–35.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1997

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/

De quelques histoires inventées, ou le cinéma québécois des années 90

par Michel Coulombe

Il est plus facile d'analyser le passé que de dégager des tendances de l'actualité. Ainsi, le regard tourné vers les années 80, on peut très bien, aujourd'hui, avec tout juste quelques années de recul, cerner l'évolution de la cinématographie québécoise au cours de cette décennie, constater par exemple l'industrialisation très nette de la profession, la différenciation marquée des fonctions créatives et l'émergence de films clairement destinés à renouveler le public, aussi bien les Contes pour tous destinés aux jeunes (**la Guerre des tuques**, **la Grenouille et la baleine**) que des comédies conçues pour rallier le public du cinéma populaire (**Gaspard et fils**, **Cruising Bar**) autrement aspiré par la cinématographie américaine. Sortant tout juste d'une période léthargique, le cinéma québécois, quoique toujours fragile, s'est refait une santé lors de cette décennie de transition, grâce surtout à des films d'auteur, ceux notamment de Denys Arcand (**le Déclin de l'empire américain**, **Jésus de Montréal**), Jean-Claude Lauzon (**Un zoo, la nuit**) et Léa Pool (**la Femme de l'hôtel**, **Anne Trister**).

Que restera-t-il du cinéma québécois des années 90? Comment percevra-t-on ces quelques dizaines de longs métrages fiction une fois de l'autre côté de l'an 2000? Si les dés ne sont pas encore joués, on peut déjà dégager une tendance lourde de cette décennie placée sous le double signe de la consolidation et de l'inquiétude, la mise en place d'un cinéma populaire constitué essentiellement de comédies, rempart contre l'effritement inquiétant du public des films dits d'auteur.

En empruntant cette direction, en plus de s'aligner sur le tout à l'humour qui inspire aussi bien les programmateurs de salles de spectacles que ceux des réseaux télé du Québec, la cinématographie québécoise renoue avec la production du début des années 70, l'époque des **J'ai mon voyage**, **le P'tit vient vite**, **Tiens-toi bien après les oreilles à papa** et autres **Je suis loin de toi mignonne**. Ce retour à la comédie ne fait pas l'unanimité, perçu par ses détracteurs comme une boîte de Pandore, voire une forme habile de détournement de fonds, et par ses défenseurs comme une avenue prometteuse, une digue infranchissable placée entre Hollywood la conquérante et le public québécois. Ne parvenant pas à réconcilier les camps opposés, le discours des principaux investisseurs, la SOGIC devenue SODEC et Téléfilm Canada, progresse par à-coups: on ouvre toute grande la porte aux comédies, puis on rappelle la valeur indiscutable du cinéma d'auteur.

Dans la foulée du succès considérable obtenu par **Cruising Bar**, une comédie de mœurs de Robert Ménard qui propose, à la fin des années 80, le portrait sans pitié de quatre séducteurs d'un soir interprétés par Michel Côté, chaque année apporte désormais sa moisson de comédies: **Ding et Dong le film** d'Alain Chartrand (1990), **Amoureux fou** de Robert Ménard (1991), **l'Assassin jouait du trombone** de Roger Cantin (1991), **la Postière** de Gilles Carle (1992), **la Florida** de George Mihalka (1993), **les Pots cassés** de François Bouvier (1993), **Louis 19, le roi des ondes** de Michel Poulette (1994), **l'Oreille d'un sourd** de Mario Bolduc (1995), **le Sphinx** de Louis Saïa (1995), **Angélo, Frédo et Roméo** de Pierre Plante (1996), **l'Homme idéal** de George Mihalka (1996), **Karmina** de Gabriel Pelletier (1996), **J'en suis** de Claude Fournier (1997), **la Vengeance de la femme en noir** de Roger Cantin (1997), **la Ballade de Titus** de Vincent de Brus (1997) et **les Boys** de Louis Saïa (1997).

Tous ces films ont été réalisés par des hommes. Ce simple constat reflète bien le recul des réalisatrices québécoises, étrangères aux films de genre, au cours de la décennie. Ainsi, la plupart des pionnières, Brigitte Sauriol (**Rien qu'un jeu**), Denyse Benoît (**le Dernier Havre**), Louise Carré (**Ça peut pas être l'hiver, on n'a même pas eu d'été**), Mireille Dansereau (**le Sourd dans la ville**) et Anne Claire Poirier (**Mourir à tue-tête**), ne tournent pas de longs métrages fiction. Quant à Léa Pool, si elle poursuit sa carrière sur la lancée des années 80 avec **la Demoiselle sauvage** et **Mouvements du désir**, elle diversifie son activité professionnelle côté documentaires (**Gabrielle Roy**) tout comme Marquise Lepage (**Alice Guy, le jardin oublié**) qui, après un premier long métrage prometteur, **Marie s'en va-t-en ville**, réalise tout juste un téléfilm, **la Fête des rois**.

Quelques nouvelles venues signent tout de même un premier long métrage, dont Isabelle Poissant (**la Fabrication d'un meurtrier**), Carole Laganière (**Aline**), Sylvie Groulx (**J'aime j'aime pas**), Isabelle Hayeur (**la Bête de foire**) et Suzie Cohen (**l'Autre côté du cœur**), mais elles ne rejoignent qu'un public confidentiel et ne parviennent pas à tourner avec régularité. Pour sa part, la réalisatrice de **Sonatine**, Micheline Lanctôt, est mieux reçue avec **Deux Actrices**, film de facture artisanale, qu'avec **la Vie d'un héros**, film grand public où elle explore les liens entre les prisonniers allemands et la population québécoise au cours de la Seconde Guerre mondiale.

Seules deux réalisatrices connaissent un certain succès au guichet. Paule Baillargeon touche le public avec **le Sexe des étoiles**, malgré un thème très délicat, la relation entre une jeune fille et son père transsexuel. Quant à Johanne Prégent elle offre, avec **les Amoureuses**, un équivalent féminin aux nombreux films de ses collègues masculins sur la mi-temps de la vie, que ce soit **les Matins infidèles** de Jean Beaudry et François Bouvier, **Moody Beach** de Richard Roy ou **le Déclin de l'empire américain**.

Pendant que les réalisatrices perdent manifestement du terrain, les humoristes donc, omniprésents dans la société québécoise, font des débuts remarqués au cinéma. Ils marchent sur les traces du monologuiste Yvon Deschamps, interprète de quatre longs métrages entre 1970 et 1975, et de l'imitateur Jean Lapointe qui, à ses débuts au cinéma à la même période, va de la comédie érotique **Deux Femmes en or** de Claude Fournier au drame politique **les Ordres** de Michel Brault.

Après avoir récupéré le vedettariat de la télévision, le cinéma québécois mise à fond sur les humoristes. Ainsi **Ding et Dong le film** est la version grand écran des aventures du tandem le plus absurde de l'humour québécois, Ding et Dong, deux cloches façon peau de vache interprétées par Claude Meunier et Serge Thériault. À leur suite, plusieurs collègues de l'industrie du rire prennent d'assaut les salles de cinéma: Marie-Lise Pilote dans **l'Homme idéal**, Patrick Huard dans **J'en suis** et **les Boys**, Michel Barrette dans **la Postière**, Jean-Marc Parent dans **les Pots cassés**, François Léveillé dans **Pudding chômeur** de Gilles Carle, Michel Courtemanche dans **la Ballade de Titus** et Jici Lauzon dans **la Conciergerie des monstres** de Michel Poulette.

Les comédies à succès sont le plus souvent construites autour de phénomènes de société: la propension

Claude Meunier et Serge Thériault dans ***Ding et Dong le film***

Germain Houde, Anaïs Goulet-Robitaille et Julie Saint-Pierre dans ***l'Assassin jouait du trombone*** (Photo: Ron Diamond)

des Québécois à fuir les rigueurs de l'hiver sous le ciel de Floride dans **la Florida**, l'impact de la télévision dans **Louis 19, le roi des ondes**, l'augmentation du nombre de maternités tardives chez les femmes de carrière dans **l'Homme idéal**, l'affirmation de la communauté homosexuelle sur fond de crise dans **J'en suis**. Ces comédies, plus que tous les autres films québécois, rejoignent le public national. Toutefois leur rayonnement à l'étranger, que ce soit à la télévision, en salles ou dans le réseau des festivals, est très limité. La comédie québécoise tend à son premier public un miroir qui, de toute évidence, se brouille aussitôt qu'on le tourne vers l'étranger.

Au milieu de la décennie, le nombre des comédies augmente en même temps que le genre donne des signes d'essoufflement. La recette ne fait plus recettes. Pas plus d'ailleurs que les films pour enfants, à l'exception de **Matusalem** de Roger Cantin, n'ont l'impact de **la Guerre des tuques** d'André Melançon ou de **la Grenouille et la baleine** de Jean-Claude Lord la décennie précédente. Cette baisse de popularité s'explique en partie par l'absence d'un bassin de réalisateurs et de scénaristes véritablement spécialisés, mais aussi par un certain piétinement. À cet égard, l'arrivée des vampires fantaisistes de **Karmina** apporte, littéralement, du sang neuf.

L'effet de nouveauté passé, l'enthousiasme du public s'émousse. Ainsi, l'échec d'**Angélo, Frédo et Roméo**, un film construit autour de vedettes populaires, Luc Guérin, Martin Drainville et Benoît Brière, est retentissant. Cette série de sketches sur le cinéma, où on reprend la formule qui a fait la fortune de **Cruising Bar**, reçoit un très mauvais accueil et plus encore que le film, c'est la comédie québécoise qui en sort esquintée. Le public se montre indifférent l'année suivante lorsqu'on lui propose **la Vengeance de la femme en noir**, la suite de **l'Assassin jouait du trombone**.

Marcel Sabourin et André Montmorency dans ***l'Oreille d'un sourd*** (Photo: Attila Dory)

En fait, plusieurs comédies obtiennent des résultats en salle très en deçà des espoirs suscités, certaines atypiques comme **l'Oreille d'un sourd** et **les Pots cassés**, d'autres au contraire conçues comme des films porteurs, par exemple **la Postière, Amoureux fou** et **le Sphinx**. Distributeurs et producteurs prennent alors leurs distances face au genre. C'est à ce moment que les films à petit budget (**Cosmos** de Jennifer Alleyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragamian, André Turpin et Denis Villeneuve) retrouvent la cote et que les suspenses font une percée.

Quelques années après la sortie de **Pouvoir intime** d'Yves Simoneau, puis de **Rafales** d'André Melançon, des thrillers sans héritiers, **Liste noire** remporte un succès aussi considérable qu'inattendu en rapprochant prostitution et exercice de la justice. Michel Poulette emboîte le pas à ce premier long métrage de Jean-Marc Vallée avec **la Conciergerie des monstres**, une enquête qui conduit un privé en eaux troubles. Le film l'oppose aussi bien à ses anciens collègues de la police qu'à une galerie de criminels qui incarnent toute la gamme des perversions. Cas isolés la décennie précédente, les suspenses dessinent maintenant un courant et participent de ce fait à une redéfinition du film de genre au Québec.

Pendant ce temps, le policier devient un personnage de plus en plus présent à l'écran. On le trouve aussi bien dans les suspenses fantaisistes de Roger Cantin, **l'Assassin jouait du trombone** et **la Vengeance de la femme en noir**, ridicule et maladroit, que dans des films à l'humour grinçant comme **Une histoire inventée** d'André Forcier et **Pudding chômeur**. Loin de s'y faire valoir par des actions héroïques et de tenir les criminels en échec, il révèle toute l'ampleur de son impuissance. Le portrait n'est guère plus flatteur dans les films dramatiques où le pouvoir des forces de l'ordre, loin de sembler légitime, est plutôt synonyme de menace, de répression et de corruption. C'est le cas notamment dans **Requiem pour un beau sans-cœur** de Robert Morin, **l'Automne**

sauvage de Gabriel Pelletier, **le Silence des fusils** d'Arthur Lamothe et **Octobre** de Pierre Falardeau.

Peu importe le point de vue adopté, le policier québécois s'en tire mal. Lorsqu'il se trouve à l'avant-plan, il apparaît tourmenté, paralysé et autodestructeur comme dans **Erreur sur la personne** de Gilles Noël et **Caboose** de Richard Roy. Lorsque le film s'articule autour de citoyens confrontés à la justice, tout contribue à ébranler le bien-fondé de l'intervention policière. On pousse l'inculpé à bout dans **Being at Home With Claude** de Jean Beaudin, on l'inquiète injustement dans **le Polygraphe** de Robert Lepage. Le sentiment à l'égard du pouvoir est si négatif que, dans **Liste noire** et **la Conciergerie des monstres**, ce sont ses représentants, juges et policiers, les véritables coupables. Bref, dans tous les cas on est loin du modèle américain où un héros survitaminé fait triompher le bon droit au nom d'un système irréprochable qu'il défend au péril de sa vie.

Fidèle à sa tradition, le cinéma québécois, ancré dans le temps présent et le tissu urbain, ne propose que très peu de héros, de modèles de droiture, de courage ou de générosité, mais plutôt des victimes par légion. C'est le rôle réservé aux Amérindiens par exemple, en rupture avec la majorité dans **Windigo** de Robert Morin, assassinés et dépossédés dans **le Silence des fusils**, massacrés et tenus à l'écart dans **l'Automne sauvage**. Les immigrants ont, eux aussi, cette image de victime, que l'on illustre leurs difficultés d'intégration dans **la Sarrasine** de Paul Tana ou, en amont, leur éprouvante traversée de l'Atlantique dans un conteneur dans **Clandestins** de Denis Chouinard et Nicolas Wadimoff.

Loin de l'indécision, de l'immobilisme et du renoncement qui caractérisent de nombreux personnages du cinéma québécois, les créateurs, alter ego naturels des réalisateurs et des scénaristes, campés dans l'action, font meilleure figure. Le cinéaste de **la Comtesse de Bâton rouge** d'André Forcier fait revivre ses amours à l'écran, celui du **Voleur de caméra** de Claude Fortin donne une voix à sa génération et celle du **Polygraphe** transcende la mort brutale d'une amie en reconstituant les faits pour la caméra. Animés d'une même volonté d'agir, la comédienne d'**Erreur sur la personne** renoue avec sa mère en montant sur scène, l'écrivaine des **Pots cassés** fait de sa vie un roman comme l'auteur du **Fabuleux Voyage de l'ange** de Jean Pierre Lefebvre fait de la sienne une bande dessinée et le metteur en scène de **Love-moi** de Marcel Simard utilise son art pour entrer en contact avec les jeunes et soulager leur détresse.

En même temps qu'ils explorent le cinéma de genre, cinéastes et producteurs s'éloignent, un temps, de la littérature québécoise après le rapprochement marqué des années 80, qui a permis entre autres à Gilles Carle d'adapter ***les Plouffe*** de Roger Lemelin et ***Maria Chapdelaine*** de Louis Hémon, Denys Arcand ***le Crime d'Ovide Plouffe*** de Roger Lemelin, Jean Beaudin ***le Matou*** d'Yves Beauchemin, Francis Mankiewicz ***les Portes tournantes*** de Jacques Savoie, Mireille Dansereau ***le Sourd dans la ville*** de Marie-Claire Blais, Jacques W. Benoît ***Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer*** de Dany Laferrière et Brigitte Sauriol ***Laura Laur*** de Suzanne Jacob. Malgré d'importants succès de librairie, le cinéma se détourne de la littérature, sauf quelques exceptions. Certes, Paule Baillargeon signe **le Sexe des étoiles**, l'adaptation du premier roman de Monique Proulx, Jacques Leduc **la Vie fantôme**, à partir d'une œuvre de Danièle Sallenave, et Denise Filiatrault s'attaque la première à un roman de Michel Tremblay, ***C't'à ton tour, Laura Cadieux***, mais c'est plutôt la télévision, partenaire idéal des récits fleuve et garante d'un large auditoire, qui s'approprie l'univers des romans populaires: ***Au nom du père***, ***le Sorcier***, ***les Filles de Caleb***, ***Blanche***, ***Ces enfants d'ailleurs***, ***l'Ombre de l'épervier***, etc.

Alors qu'ils délaissent les livres, les cinéastes semblent découvrir la dramaturgie nationale qui, jusque-là, les a peu inspirés. Si certaines œuvres restent

Macha Grenon dans ***Erreur sur la personne***
(Photo: Céline Lalonde)

Gérald Thomassin et Marcel Leboeuf dans ***Tendre Guerre*** (Photo: John Fredericks)

singulièrement ignorées, Jean Beaudin tourne une adaptation de ***Being at Home With Claude*** de René-Daniel Dubois, Robert Lepage **le Polygraphe**, d'après la pièce qu'il a coécrite avec Marie Brassard, et Raymond Saint-Jean sa version de ***Cabaret neiges noires***, pièce collective orchestrée par Dominic Champagne. D'autres auteurs échafaudent des projets autour, notamment, des ***Filles du 5, 10, 15*** d'Ablah Faroud, des ***Muses orphelines*** et du ***Voyage du couronnement*** de Michel-Marc Bouchard, de ***Matroni et moi*** d'Alexis Martin et de ***l'Apprentissage des marais*** de René-Richard Cyr et Alexis Martin. Par ailleurs, les Ontariens John Greyson et Peter Mettler signent respectivement **Lilies** d'après ***les Feluettes*** de Michel-Marc Bouchard et **Tectonic Plates** à partir d'une création collective du Théâtre Repère. Denys Arcand emprunte, lui, le chemin contraire en tournant **Love and Human Remains**, dont le scénario est tiré d'une pièce de l'auteur canadien-anglais Brad Fraser.

Ce film en langue anglaise du plus réputé des cinéastes québécois ne constitue pas un cas isolé. Déjà, dans les années 80, Jean-Claude Lord tourne en langue anglaise des films dans le prolongement de son travail au Québec alors que chez Claude Jutra et Francis Mankiewicz l'expérience canadienne-anglaise s'apparente plus à un exil involontaire qu'à une ouverture au monde. La dynamique est différente dans les années 90.

Le tournage en anglais semble désormais constituer une étape normale dans la carrière d'un cinéaste de la stature de Denys Arcand ou François Girard (**32 Short Films About Glenn Gould**), la confirmation d'une réussite. Yves Simoneau, le plus déterminé des jeunes cinéastes québécois, ne cache pas que le Québec soit trop petit pour lui. Il travaille d'abord au Canada anglais (**Perfectly Normal**), puis s'installe aux États-Unis où, à l'exception de **Mother's Boys**, il tourne pour la télévision. Grâce au succès de **Liste noire**, Jean-Marc Vallée emprunte le même chemin, appelé sur le plateau d'un film de Mario Van Peebles. Pour sa part, Bachar Chbib, inclassable, multiplie les films à petit budget dont il est le maître d'œuvre des deux côtés de la frontière, en Californie **Julia Has Two Lovers**, au Québec **Strictly Spanking**. À son image d'ailleurs, ses personnages de **Taxi to L.A.** roulent de Montréal à Los Angeles.

Si l'aventure américaine semble naturelle pour des cinéastes qui tournent en anglais comme John N. Smith et Christian Duguay, elle apparaît hors de portée à la plupart de leurs collègues. Aussi, le plus

souvent limités au Québec, dans un contexte où les réalisateurs sont de plus en plus nombreux et les films de plus en plus coûteux, les jeunes cinéastes québécois doivent-ils jouer du coude pour se tailler une place. C'est ce qui explique en partie que les préoccupations de la jeune génération soient longtemps demeurées effacées dans les films québécois, surtout partagés entre le monde des enfants et le drame de la quarantaine.

La jeunesse que présentent les cinéastes jeunes et vieux a rarement le charme innocent des protagonistes de **Coyote** de Richard Ciupka. Elle semble plutôt en mal de repères, comme dans **Eldorado** de Charles Binamé, **Love-moi** et **Love and Human Remains**, baromètres d'une génération perdue, ou encore **Cabaret neiges noires** où les figures tragiques de Martin Luther King et Claude Jutra constituent des références très révélatrices. Il faut la possibilité d'avoir un enfant pour que, dans **Zigrail** d'André Turpin et **Simone** de Denis Villeneuve, s'installe l'urgence et que tout tombe en place. Comme le confirment **l'Homme idéal**, **J'aime j'aime pas**, **Rêve aveugle** de Diane Beaudry, **le Cri de la nuit** de Jean Beaudry et **le Secret de Jérôme** de Phil Comeau, la maternité et la paternité se présentent de moins en moins comme une étape naturelle de la vie d'un couple, mais plutôt comme le résultat d'une délicate négociation ou un choix courageux.

Non seulement l'avenir des jeunes apparaît bouché, mais la mort est omniprésente, double constat qui en dit long sur l'état de la société québécoise et le pessimisme ambiant à l'approche de l'an 2000. La mort attend le criminel de **Requiem pour un beau sans-cœur**, les immigrants illégaux de **Clandestins**, le sidéen de **l'Escorte** de Denis Langlois et le psychopathe de **Love and Human Remains**. Elle bouleverse la vie des policiers de **la Conciergerie des monstres** et d'**Erreur sur la personne**, de l'accusé du **Polygraphe**, de l'enfant qui ne grandit pas de **Sous-sol** de Pierre Gang, du soldat de retour du Viêtnam de **Tendre Guerre** de Daniel Morin et du père de **Cargo** de François Girard. Elle appelle le jeune homme du **Cri de la nuit** de Jean Beaudry, les vieillards de **l'Homme perché** de Stefan Pleszczynski, **le Lac de la lune** de Michel Jetté et **l'Âge de braise** de Jacques Leduc, le policier retraité de **Caboose**, la romancière trop imaginative des **Pots cassés**, l'adolescente vulnérable de **C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues** de Charles Binamé et l'épouse déçue de **l'Homme de rêve** de Robert Ménard. Elle est le prix de l'engagement des terroristes d'**Octobre** ainsi que de la passion amoureuse du prostitué de **Being at Home With Claude**. Elle transforme en drame la vie des Indiens du **Silence des fusils** comme d'ailleurs celle des adolescents de **Love-moi**.

Dans une situation instable, entre un financement incertain et un public toujours à reconquérir, le cinéma québécois de cette fin de millénaire est placé à un carrefour. On peut certes pointer du doigt la vive concurrence américaine et démonter les mécanismes de la distribution, ou encore éviter toute forme de bilan en ne retenant que les réussites. On peut aussi, la démarche est plus exigeante, saisir l'occasion pour s'interroger sur le difficile arrimage entre le cinéma québécois et son premier public et ouvrir la discussion sur l'imaginaire et les ambitions que peut encore entretenir une petite cinématographie nationale. Le défi est à la mesure de l'an 2000. ■

COUPON D'ABONNEMENT À LA REVUE *CINÉ-BULLES*

❑ **Abonnement d'un an/4 numéros**
Québec et Canada: 13,67 $ (taxes inc.)
À l'étranger: 15 $

❑ **Nouvel abonnement**
à partir du Vol. __ n° __
ou du numéro en cours __

❑ **Réabonnement**

Nom: _____

Organisme ou compagnie: _____

Adresse: _____

Ville: _____

Code postal: _____ Téléphone: _____

Abonnement-cadeau fait par: _____

CHÈQUE OU MANDAT À L'ORDRE DE L'ASSOCIATION DES CINÉMAS PARALLÈLES DU QUÉBEC
4545, av. Pierre-De Coubertin • C.P. 1000, Succursale M • Montréal (Québec) H1V 3R2
Téléphone: (514) 252-3021 • Télécopieur: (514) 251-8038