

Identité et territoire Toucher le réel

Gérard Grugeau

Number 191, June 2019

Les nouveaux territoires du cinéma québécois

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/91658ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2019). Identité et territoire : toucher le réel. *24 images*, (191), 10–17.



Identité et territoire

Toucher le réel

PAR GÉRARD GRUGEAU



→ La fille du cratère de Nadine Beaudet et Danic Champoux (2019)

Entre timidité et audace, quatre productions récentes de l'ONF (sous l'égide de Colette Loumède) se penchent sur le passé et le présent d'un Québec à la croisée des chemins.

En ouverture de *Pauline Julien, intime et politique* (2018), le film que Pascale Ferland consacre à la chanteuse et ardente activiste de la cause souverainiste au Québec, Alan Glass, un ami intime de l'artiste, se confie. Un jour qu'il voyage en train avec Pauline, il la surprend pleurant à chaudes larmes alors que les forêts de sapins entrevues par la fenêtre zèbrent à l'infini le paysage de leurs mornes silhouettes efflanquées. La raison de cette angoisse qui monte ? – « Ça ! », répond-elle, laconiquement. Impression soudaine d'être accablée par le monde, d'être engloutie par un *paysage* trop vaste (dans *paysage*, il y a *pays*, dit Godard), comme la Bérénice de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme déclarant : « Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut ».

Là réside sans doute la tragédie d'un Québec aspiré par sa propre démesure, perdant pied à l'occasion face à son propre avenir, parfois replié dans les glaces de son hiver de force, parfois fougueux dans ses avancées, comme au moment de la rupture des embâcles au printemps quand tout se brise et se fracasse. Dans cette tragédie, identité et territoire fusionnent viscéralement, comme les destinées emblématiques de Pauline Julien et de son conjoint Gérard Godin, poète, député et ministre, tous deux arrêtés dans leur course émancipatrice, foudroyés par la maladie et brutalement figés dans le voyage immobile d'un Québec post-référendaire dépouillé de ses rêves. Voir le *pays* par le regard de Pauline Julien, construire une trame où l'intime et le politique s'entremêlent à partir d'entrevues, d'images d'archives et de lettres : voilà le chemin choisi par Pascale Ferland pour son film qu'elle ancre dans un matériau documentaire où Pauline, intense et multiple, est à la fois le temps, le lieu et l'histoire. L'évocation est parfois convenue, l'image souvent aspirée par la personnalité de la chanteuse qui semble paralyser le récit dans sa quête formelle. Une fiction émerge cependant de ce portrait. Et quand le film à bout de souffle menace de rompre comme les idéaux, il refuse le désenchantement, préférant faire renaitre Pauline sur le terrain d'une seconde fiction grâce au film de Jacques Godbout, *Fabienne sans son Jules* (1964), images libres d'une autre chanteuse partant rejoindre à New York nul autre que... Jean-Luc Godard, l'amoureux chimérique. Belle idée de mise en scène : partir, sans cesse se recréer et se remettre au monde... comme la Bérénice de Ducharme, comme le pays en dormance, comme le cinéma au seuil de la modernité, comme le saut dans le passé qu'effectue avec affection *Pauline Julien, intime et politique* pour revivifier le présent. Une boucle se boucle et se reboucle sans fin : ainsi va l'histoire du Québec.

TRANSMISSION ET HÉRITAGE

Mais cette démesure du « *pays sans bon sens* » qui écrase, donne le vertige, est aussi ce qui grandit, ce qui fonde et forge l'identité. Et ce qui a donné son ancrage et sa maturité au documentaire d'ici. À preuve, dans la tradition tant revisitée du cinéma direct, cet autre portrait d'une passeuse qui, avec son lyrisme bien à elle, se plaît à raconter le paysage et à en transmettre l'héritage : celui de Yolande Simard-Perrault dans *La fille du cratère* de Nadine Beaudet et Danic Champoux. Là encore : un couple d'exception, mythique, dont le chant d'amour irrigue le territoire, un couple formé par une femme débordante de vitalité et un homme, le grand documentariste Pierre Perrault, dont Yolande Simard fut la source d'inspiration et « la complice en création ». Solide comme le roc, géologue de formation, celle-ci porte fièrement ses quatre-vingt-dix ans et se sent habitée par les forces telluriques qui, suite à la chute d'une météorite, ont façonné la région de Charlevoix voilà des millions d'années. Elle qui sait regarder « avec les yeux superlatifs » habite littéralement la géographie, elle en est la conscience vive. Récit de démesure et de survivance filmé à échelle humaine, *La fille du cratère* arpente et exalte notre mémoire collective aux côtés de celle qui sut attirer en ses terres l'homme qui, à son contact, deviendra cinéaste et mettra au monde le *pays* par la parole. On pourrait dire que le film est une métaphore

↑ **Pauline Julien, intime et politique** de Pascale Ferland (2018) →



→ **La part du diable** de Luc Bourdon (2018) →



→ **La fille du cratère** de Nadine Beaudet et Danic Champoux (2019)



poétique dédiée à l'archéologie de l'identité et du territoire qui associe la tectonique des plaques, le coup de foudre amoureux et la double genèse d'un *paysage* et d'un art (le documentaire et sa langue vernaculaire) pour mettre à nu les strates de ce qui nous constitue. Enfin en pleine lumière, Yolande Simard concentre en son unique personne les lignes sismiques des amours éternelles et les traces irréductibles du rêve. Elle est en quelque sorte celle qui, depuis la nuit des temps, enfante le *paysage*. Elle en est la gardienne et l'avenir, même si, dans sa construction et son approche classique et sage, *La fille du cratère* manque d'audace et s'en tient plus à la célébration de ce qui a été qu'à une tentative de redéfinition d'un présent incertain. Comme si la forme, par trop respectueuse, restait souvent prisonnière d'un héritage qu'elle parvient mal à dépasser et actualiser.

Ces incertitudes du pays à la croisée des chemins, Luc Bourdon les aborde par contre avec une franche liberté de création dans *La part du diable*, chant choral qui questionne, à partir des années 1970, le présent d'un Québec revenu de ses aspirations malgré les acquis de la Révolution tranquille. Lié à la montée du nationalisme, le passé est là, fort de ses luttes (en faveur de la langue, contre la dépossession de soi et l'aliénation), mais aussi lourd de ses désillusions qui émergent par fragments au gré d'un collage réalisé à partir de près de 200 extraits de films tirés de la collection de l'Office national du film. Dix ans après *La mémoire des anges* qui s'attachait au Montréal des années 1950 et 60, Bourdon (et Michel Giroux, son fidèle monteur, associé à Catherine Van Der Donckt pour l'orchestration des sons) sculpte à nouveau la courtepoinette impressionniste de notre destinée commune à même les motifs visuels et sonores d'un matériau riche et disparate qui impose sa logique organique et souterraine. Le cinéaste joue ici les alchimistes dans son désir de « fictionner » le réel en jouant par un découpage minutieux sur les textures, les échos et les associations, les ruptures de ton et les ponctuations. Un film de cinéma ambitieux et singulier naît ainsi des archives. À l'écran, ce remailage subjectif de l'identité et du territoire prend la forme à la fois d'une évocation de ceux et celles qui sont liés à cette identité – Autochtones en tête, sans oublier les cousins acadiens – et d'un hommage aux artisans derrière les productions de l'ONF. Mais ici, pas d'attachement nostalgique au récit de la survivance comme chez le penseur Fernand Dumont, plutôt un questionnement oblique, lucide sur la fin d'un rêve. Et un retour sur soi jamais didactique qui vient éclairer notre passé autrement. Sous la houlette du *diable*, l'héritage et la transmission ont laissé de fait un gout amer. « À quoi rêvent les enfants avortés », chantonne Mouffe, nous renvoyant, d'une voix faussement suave, le miroir brisé de nos désenchantements alors que, en clôture du film, une baleine prise dans des filets de pêche préfigure le *non* référendaire. L'onde de nos échecs collectifs court à partir de cette source funeste et semble couvrir insidieusement sous la cendre jusqu'à aujourd'hui. Destruction du patrimoine, disparités sociales, déni d'histoire à l'encontre des peuples autochtones, spoliation des terres, massacre des forêts, désastre environnemental : les fractures de notre époque hantent déjà *La Part du diable*. Mais en mettant à nu le socle à la fois solide et fragile qui nous constitue au passé, le film contribue à la réaffirmation de ce que nous sommes au présent, tout en

nous amenant à penser le Québec de demain. Comme nous y invite le dernier plan tiré du *Wow* (1969) de Claude Jutra : un jeune garçon ouvre une porte sur un lac. L'image est douce comme un appel d'air, vivifiante comme un rêve d'avenir.

TRANSITION ET RÉAPPROPRIATION

Mais qu'en est-il de ce rêve aujourd'hui ? Comment les millénariaux nés après les deux échecs référendaires au Québec envisagent-ils l'avenir ? Avec *La fin des terres*¹, Loïc Darses, jeune cinéaste émergent et talentueux, préoccupé par les enjeux de son époque, réactualise le rapport de sa génération à l'identité et à ce qui l'inscrit dans le territoire. Une génération désormais connectée et citoyenne du monde, mais en mal d'identification dans un Québec endormi dans le confort et l'indifférence. « Un peuple qui sait enfin mourir », ose avancer Yvon Rivard qui s'interroge (Nouveau projet 14 – automne, hiver 2018) devant la médiocrité morale, spirituelle et politique du temps présent, comme l'a toujours fait un Bernard Émond dans ses films. « Nous vivons une petite époque », entend-on d'ailleurs au détour d'une séquence, une époque floue, sans transcendance, où tout est devenu volatil, fragmenté, insaisissable. L'héritage des Pierre Perrault est là, mais la transmission a failli et la négation de notre histoire commune reste souvent prégnante. Face à ce vide paralysant, seul le Printemps étudiant de 2012 est venu créer une brèche, semer les germes d'une possible émancipation, même si l'on en parle comme d'une « transition avortée ». Peut-être qu'il nous manque « la fonction biologique de la révolte », nous dit-on.

Pour conter l'époque désincarnée où les temples du capitalisme et du consumérisme ont remplacé les lieux de culte d'antan, Loïc Darses adopte une forme singulière en adéquation avec son propos : une caméra mouvante qui glisse sur les paysages et se faufile dans le tissu urbain, créant un continuum d'impressions visuelles renforcées par une musique en apesanteur de Tim Hecker. Le *pays* est en suspens, et sa fiction à venir renvoie à une entité fuyante, difficile à circonscrire. Ici, aucun document d'archives, aucun discours d'experts, mais les voix hors champ de jeunes enregistrés lors d'entretiens préalables (et identifiés dans le générique de fin) qui expriment leurs préoccupations. Structuré en trois parties, le film dresse ainsi le bilan de nos succès et de nos errances collectives à la faveur de ce concert de voix qui en scandent la partition inquiète au présent. Certaines fulgurances font mouche au passage, comme l'allusion à l'obsession identitaire volontiers entretenue pour faire écran aux problèmes socioéconomiques. L'émotion nous gagne alors que l'attentat à la mosquée de Québec est évoqué, la narration faisant soudain contrepoint à l'imagerie rassurante des illuminations de Noël. De tels événements traumatiques sont des marqueurs dans l'histoire d'un peuple, ils révèlent les monstres dont nous sommes aussi faits. Face à ces constats souvent sombres d'un Québec qui se cherche et s'enlise, face à cette illusion mortifère qui enferme, Loïc Darses opte pour la table rase cathartique : détruire pour contrer la dislocation du temps présent et susciter la réappropriation. Grâce à la technique du *datamoshing*, les images présentées jusqu'alors se déconstruisent sous nos yeux ; leur texture et leurs couleurs implosent littéralement jusqu'à l'abstraction, laissant dans



leur sillage le champ de ruines *glitché* de nos désillusions. Audace formelle : une beauté aussi créative qu'aléatoire embrase soudain l'écran, garante hypothétique d'un temps nouveau à venir car, à partir de là, *la suite du monde* peut se (re)jouer.

Et le film de se conclure dans sa troisième partie sur l'évocation de ce qui « a de la misère à mourir et... à naître ». Sur le fond et la forme, ce segment peine à alimenter le désir de renouveau, à l'image du désarroi actuel. Un champ des possibles se dessine timidement : la réconciliation avec les nations autochtones, la reconnaissance de l'identité plurielle, Anglophones compris, le désir de rendre audible la mémoire des ancêtres pour renforcer le *nous* et s'ouvrir à la diversité, l'inclusion des immigrants dans un grand projet commun en français, et, fort de toutes ces aspirations, la réactivation du feu de 2012 qui est venu un temps attiser le sentiment collectif d'appartenance. Une phrase entendue vient toutefois mettre le doigt sur les limites du projet : « Le territoire, ce n'est pas virtuel, c'est réel. » Au-delà des constats souvent justes parfois hâtifs, que dresse généreusement *La fin des terres*, peut-être est-ce justement là-dessus que bute cette cartographie collective : dans l'évanescence des voix en suspension dans le vide et cette caméra vagabonde qui, par son mouvement constant, ne permet jamais l'ancrage (même après l'autodestruction du film), niant en quelque sorte l'importance souveraine du plan, la matérialité des images et leur « tendance intérieure »², comme le formulait un Johan van der Keuken. Peut-être d'ailleurs est-ce à cause de cette absence de concrétude que celles-ci s'avèrent si facilement dématérialisables.

Me revient alors à l'esprit le court métrage de Simon Galiero, *L'immigré* (2008) dans lequel Faisal Ilyas, un Pakistanais nouvellement arrivé au Québec, part de la pizzeria où il travaille pour aller explorer les régions et acquérir des connaissances en prévision d'un examen de français. Ce faisant, en traversant plusieurs lieux emblématiques comme le fait *La fin des terres* (le barrage de la Manic, le fleuve Saint-Laurent), l'homme s'imagine en coureur des bois et prend possession du territoire. À travers cette frêle silhouette que l'on suit dans la démesure du *paysage*, cet enracinement symbolique du personnage dans le *pays* d'hiver, cette immersion de l'être dans un réel exposé à tous les vents, la possibilité d'un *nous* commun, d'une fiction collective prend corps. C'est ce champ d'énergie entre identité et territoire qui fait le plus défaut dans l'approche de Loïc Darses, la difficulté à rendre sensible l'expérience du temps où se noue le rapport direct entre l'individu et le monde. Voir les gestes et éprouver les états intérieurs de Yolande Simard arpentant à son rythme Charlevoix dans *La fille du cratère* permet de prendre la mesure des images orphelines que la mise en scène par trop conceptuelle de *La fin des terres* se refuse à elle-même.

1. Voir dans la section Points de vue la critique de Samy Benammar.

2. Daudelin Robert, *L'œil au-dessus du puits, deux conversations avec Johan van der Keuken*, Ed. Les 400 coups cinéma, 2006.