

Bulletin d'histoire politique

Carl Bergeron, *Un cynique chez les lyriques : Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Boréal, 2012, 134 p.

Marc-André Robert



Volume 22, Number 3, Spring–Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1024164ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1024164ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association québécoise d'histoire politique
VLB éditeur

ISSN

1201-0421 (print)

1929-7653 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Robert, M.-A. (2014). Review of [Carl Bergeron, *Un cynique chez les lyriques : Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Boréal, 2012, 134 p.] *Bulletin d'histoire politique*, 22(3), 322–325. <https://doi.org/10.7202/1024164ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique et VLB Éditeur, 2014

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Carl Bergeron, *Un cynique chez les lyriques : Denys Arcand et le Québec*, Montréal, Boréal, 2012, 134 p.

MARC-ANDRÉ ROBERT

*Candidat au doctorat en histoire, Université Laval
Professeur, Département des techniques de la documentation,
Collège de Maisonneuve*

Diplômé en sciences politiques et en littérature française de l'Université de Montréal et membre du comité de rédaction des revues *Argument* et *L'Inconvénient*, Carl Bergeron signe ici son premier ouvrage consacré au cinéaste Denys Arcand et à son œuvre cinématographique. Plus spécifiquement, Bergeron s'intéresse au cynisme philosophique d'Arcand, en prenant son répertoire comme terrain d'analyse, comme une occasion, selon ses propres mots, de « comprendre la nature des obstacles auxquels je risque d'être confronté au cours de ma propre existence et cerner la « difficulté » particulière que représente le fait d'avoir à penser et créer au Québec, ou ailleurs à l'ombre du Québec réel ou remémoré » (p. 9). Ingénieuse (mais rare!) démonstration du potentiel immense de l'analyse historique du cinéma comme source de l'histoire, il s'agit aussi d'un essai éminemment politique puisqu'il reflète évidemment la trame narrative de prédilection du populaire cinéaste.

Bergeron divise son essai en cinq chapitres retraçant (plus ou moins) chronologiquement la cinématographie d'Arcand et précédés d'une introduction réflexive. Dans celle-ci, il jette les bases de sa démonstration en définissant d'abord le sens réel et imaginé du cynisme chez le cinéaste. Selon Bergeron, « À l'origine du cynisme d'Arcand, bien avant Machiavel (référence qui imprègne toute son œuvre), on trouve l'historien Maurice Séguin » (p. 12), son ancien professeur. C'est ainsi que pour Arcand, le Québec est un « peuple condamné à la médiocrité perpétuelle », bien vivant et

tenace pour résister à l'assimilation, mais également trop faible et petit pour s'affranchir politiquement. Une vision «tragique mais curieusement dénuée d'amertume» (p. 13). C'est ce regard politique conflictuel d'Arcand qui, selon Bergeron, teinte l'ensemble de son œuvre cinématographique.

Dans le deuxième chapitre, Bergeron aborde le marxisme du jeune Arcand, héritage idéologique de ses études universitaires et de son passage à la revue *Parti pris*, exposé dans son premier documentaire, *On est au coton* (1971), dans *Québec: Duplessis et après...* (1972) puis dans *Le Confort et l'Indifférence* (1982).

La fiction *Gina* (1975) et la télé-série *Duplessis* (1978) font l'objet du troisième chapitre. Bergeron explique notamment la pensée du Duplessis chez Arcand, qui symbolise bien la vision qu'il a, lui-même, du Québec. Dans *Duplessis*, le cinéaste combine «le pathos de la *common decency* et le logos machiavélien, la petite dignité blessée et l'impossibilité historique québécoise. L'avertissement individuel et le revers collectif» (p. 35). Paraphrasant librement Séraphin Poudrier, autre figure titulaire de la «Grande Noirceur», Bergeron résume la vision (duplessiste) du Québec d'Arcand: «Vous êtes laids, vous êtes miséreux, mais je suis des vôtres et je ne vous renie pas; quelle que soit la nature de mon action, soyez assurés que c'est pour votre bien» (p. 44).

Dans le chapitre quatre, Bergeron se penche sur *Réjeanne Padovani* (1973), *Le Déclin de l'empire américain* (1986) et *Jésus de Montréal* (1989). Il met en lumière la critique nihiliste d'Arcand à propos de la nouvelle haute bourgeoisie québécoise, parmi laquelle figurent, entre autres, les professeurs universitaires blasés et épicuriens du *Déclin*. «Chez Arcand, précise Bergeron, plus on monte dans la société, plus l'âpreté de la blessure canadienne-française augmente et plus la vie à l'ombre de l'Empire devient méchante et cruelle» (p. 55). À propos de *Jésus de Montréal*, il ajoute que «C'est l'un des grands mérites d'Arcand que d'avoir évité la critique multidimensionnelle du marché, en s'intéressant à la dévitalisation de la parole qui accompagne le nihilisme» (p. 59). La charge critique d'Arcand se transforme pour prendre vie désormais dans la dénonciation des élites culturelles et dans leur trahison, qu'il explicitera davantage dans *L'Âge des ténèbres* en 2007.

Le cinquième chapitre s'attarde d'abord à la (décevante) percée anglophone d'Arcand avec ses films *Love and Human Remains* (1993) et *Stardom* (2000), qui témoignent de la nécessité culturelle du Québec comme moteur de création chez Arcand. En dépit de l'intelligence de son cynisme toujours présent, désarticulés de l'univers culturel qui accorde une signification à son œuvre, ces films valent à Arcand les pires critiques de sa carrière, au Québec comme ailleurs. Il revient toutefois en force, en 2003, avec *Les Invasions barbares*, qui marque son retour triomphal à la tête du

septième art québécois depuis *Jésus de Montréal*. Signe que le théâtre du Québec est sa seule trame narrative possible et payante au plan artistique, il se voit honoré de l'Oscar du meilleur film en langue étrangère. À travers *Les Invasions barbares*, masqué subtilement par un humanisme rassembleur, Arcand engage une critique contre la société québécoise rongée par un cancer qui produit un « fonctionnalisme gestionnaire dont la principale caractéristique est d'être inapte à toute gestion et à toute organisation efficaces » (p. 73). À travers le conflit entre le père (Rémi) et le fils (Sébastien), Arcand révèle le conflit générationnel entre la génération des lyriques (baby-boomers) et leurs enfants, la désagrégation de l'héritage culturel et social du Québec moderne. Arcand s'en prend surtout aux élites culturelles.

Dans le sixième chapitre enfin, Bergeron approfondit la teneur de la charge politique acerbe d'Arcand envers les élites culturelles, amorcée tranquillement dans *Les Invasions barbares* (2003) mais déployée avec véhémence dans *L'Âge des ténèbres* (2007).

L'auteur conclut par une analyse lucide et d'une justesse implacable du cinéaste Denys Arcand, qui résume bien l'homme et son art et que je permets de transcrire ici : « Oui, être Québécois est tragique. [...] Le paradoxe est qu'Arcand, quoique traversé par le Québec de part en part, n'a rien d'un nationaliste. [...] Le patriotisme ostentatoire, qui est frère du lyrisme le plus moderne, a été étranger à Arcand, et cela ne l'a pas empêché tout au long de sa carrière de faire preuve envers sa patrie d'une loyauté bouleversante, indéfinissable théoriquement et pourtant omniprésente dans ses interventions publiques et ses œuvres » (p. 106-107).

La richesse de cet essai, outre son analyse sociologique et politique de la filmographie (et de la psyché artistique) de Denys Arcand, tient dans les commentaires du principal intéressé qui parsèment et complètent la démonstration au fil des pages. Ayant pris connaissance du manuscrit avant la publication, en 2011, Arcand « fut tout de suite touché par sa pertinence. Rarement, écrit-il, avais-je eu l'occasion de lire quelque chose à mon sujet d'aussi clairvoyant » (p. 10). C'est ainsi qu'il décida de rédiger certaines annotations, fruits de discussions avec l'auteur, qui bonifient certainement le texte.

Je déplore toutefois l'absence dans l'analyse de deux courts métrages muets réalisés pour l'Office du film du Québec (OFQ) à l'occasion de l'Exposition universelle de Montréal de 1967 : *Montréal un jour d'été* (1965), d'une durée de 12 minutes, et *La fourrure — Lac Mistassini* (1965), un film de 27 minutes coréalisé avec Jean Dansereau. Il aurait été effectivement souhaitable que Bergeron articule dans sa démonstration ces documents passablement méconnus du grand public et des chercheurs. Le panorama photographique de la métropole québécoise qu'il dévoile dans *Montréal un jour d'été*, ses quartiers ouvriers notamment, trace clairement les pre-

mières lignes d'un questionnement marxiste qui se précisera dans *On est au coton* (documentaire qu'il amorce en 1968): «Comment l'économie s'imbrique-t-elle dans la politique, la politique dans la culture, et la culture dans l'histoire?» (p. 15)

Nonobstant cette infime lacune, *Un cynique chez les lyriques: Denys Arcand et le Québec* demeure un essai d'une grande qualité intellectuelle et d'écriture. Le regard contemporain de Bergeron sur l'œuvre d'Arcand est d'une lucidité réjouissante et novatrice. Il contribue ainsi, de belle façon, à l'historiographie du cinéma (politique) québécois.