

Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films *Séraphin. Un homme et son péché*, *Le Survenant* et *Aurore*

This Past that Does Not Pass. The Catholic Great Darkness in the Films *Séraphin. Un homme et son péché*, *Le Survenant* and *Aurore*

Éric Bédard

Volume 11, Number 1, 2008

La religion au Québec. Regards croisés sur une intrigue moderne

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000492ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000492ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Globe, Revue internationale d'études québécoises

ISSN

1481-5869 (print)

1923-8231 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bédard, É. (2008). Ce passé qui ne passe pas. La grande noirceur catholique dans les films *Séraphin. Un homme et son péché*, *Le Survenant* et *Aurore*. *Globe*, 11(1), 75–94. <https://doi.org/10.7202/1000492ar>

Article abstract

Genre films are generally an excellent reflection of the dominant values of their time. Historical films, then, can constitute a very interesting field of investigation for one looking to understand the relationship of an era to the past. The films *Séraphin. Un homme et son péché* (2003), *Le Survenant* (2005), and *Aurore* (2005) mark a return of "classics" in Québécois cinema, and were analyzed in this perspective. What emerges from these three films is the astonishing persistence of the idea of the Québécois "Great Darkness". Above all, these films testify to a troubled relationship with religious heritage. The Québécois religious experience is distorted and the role of the Church and its clergy is quite harshly judged.

CE PASSÉ
QUI NE PASSE PAS.
LA GRANDE NOIRCEUR
CATHOLIQUE DANS LES
FILMS *SÉRAPHIN. UN
HOMME ET SON PÉCHÉ, LE
SURVENANT ET AURORE*¹

ÉRIC BÉDARD
Université du Québec à Montréal

+ +

Résumé — Les films de genre sont généralement un excellent reflet des valeurs dominantes d'une époque. Le genre historique peut donc constituer un terrain d'investigation fort intéressant pour qui cherche à comprendre le rapport d'une époque à son passé. Les films *Séraphin. Un homme et son péché* (2003), *Le Survenant* (2005) et *Aurore* (2005), qui marquent un retour des « classiques » dans le cinéma québécois, ont été analysés dans cette perspective. Ces trois films témoignent d'un rapport trouble à l'héritage religieux, toujours associé à l'idée de « Grande noirceur ». L'expérience religieuse des Canadiens français y est travestie et le rôle de l'Église et de son clergé, jugé très sévèrement.

+ + +

*This Past that Does Not Pass. The Catholic Great Darkness in the Films
Séraphin. Un homme et son péché, Le Survenant and Aurore*

Abstract — *Genre films are generally an excellent reflection of the dominant values of their time. Historical films, then, can constitute a very interesting field of investigation for one looking to understand the relationship of an era to the past. The films Séraphin. Un homme et son péché (2003), Le Survenant (2005), and Aurore (2005) mark a return of "classics" in Québécois*

+ + +

1. L'auteur tient à remercier les évaluateurs anonymes de *Globe* pour leurs judicieux commentaires, ainsi que les professeurs E.-Martin Meunier et Catherine Côté pour leur lecture attentive et leurs remarques constructives.

cinema, and were analyzed in this perspective. What emerges from these three films is the astonishing persistence of the idea of the Québécois "Great Darkness". Above all, these films testify to a troubled relationship with religious heritage. The Québécois religious experience is distorted and the role of the Church and its clergy is quite harshly judged.

+ +

La question du rapport au passé, à l'histoire et au temps, toujours centrale dans la définition d'une identité nationale, a beaucoup intéressé les spécialistes du cinéma québécois. Dans un essai de psychologie collective publié quelques mois après la sortie de *Jésus de Montréal*², Heinz Weinmann présentait l'avènement d'un nouveau rapport au passé, plus sensible aux défis du présent. Véritable « chef-d'œuvre » selon lui, le film de Denys Arcand permettait d'envisager une relation plus sereine avec la religion des ancêtres. En renouant avec « l'imitation de la Passion du Christ, mais hors de l'institution de l'Église³ », les Québécois, espérait Weinmann, pourraient faire la paix avec leur passé et ainsi retrouver une certaine foi en eux-mêmes. Aussi, en assumant mieux le « message révolutionnaire d'Amour, de don de soi de Jésus », ils seraient davantage en mesure de s'ouvrir aux autres et de faire face au défi du pluralisme contemporain⁴. Dans une étude plus récente du cinéma québécois, Bill Marshall entrevoyait lui aussi un nouveau rapport au temps, à la fois post-traditionnel et postmoderne. Un film comme *Le confessionnal*⁵, de Robert Lepage, représentait selon Marshall une sortie définitive des grands récits théocratiques et modernistes qui avaient dominé le cinéma québécois des décennies précédentes. Ce film présentait l'écoulement du temps comme une succession de présents contingents et ouverts⁶.

Ces fins observateurs de l'évolution du cinéma québécois ne pouvaient prévoir le retour de « classiques⁷ » comme *Séraphin. Un homme et*

+ + +

2. Denys ARCAND, *Jésus de Montréal*, Québec, 1989, 120 min.

3. Heinz WEINMANN, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 25.

4. *Ibid.*, p. 261.

5. Robert LEPAGE, *Le confessionnal*, Québec, 1994, 101 min.

6. Bill MARSHALL, *Quebec National Cinema*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 311. Sur le rapport du cinéma québécois au passé, voir aussi Christian POIRIER, « Le "renouveau" du cinéma québécois », *Cité*, n° 23, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 165-185.

7. Par « classiques », nous entendons, à la suite de Robert Melançon, des récits « anciens ressaisis par le regard rétrospectif des modernes, des anciens relus et transformés par cette relecture qui redeviennent modernes » (Robert MELANÇON, *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal/Fides, 2004, p. 15.). En plus d'être des récits anciens constamment réactualisés, les récits « classiques » se distinguent par leur grande popularité, peu importe le moyen de diffusion (livre, théâtre, radio, télévision, cinéma).

*son péché*⁸, de Charles Binamé, *Le Survenant*⁹, d'Érik Canuel, et *Aurore*¹⁰, de Luc Dionne. Avec le recul, ces trois films forment un cycle qui s'apparente à celui qui avait été offert au public au tout début des années 1980, avec *Les Plouffe*¹¹, *Maria Chapdelaine*¹², tous deux réalisés par Gilles Carle, ainsi que *Bonheur d'occasion*¹³, de Claude Fournier. Comme ce premier grand cycle historique, les classiques récents offrent des terrains d'investigation tout à fait intéressants pour qui cherche à explorer le rapport qu'entretiennent les Québécois avec leur passé. Phénomène aussi spectaculaire qu'inattendu, ce retour des classiques a suscité beaucoup d'intérêt, tant chez la critique que chez le grand public. Si beaucoup de choses ont été écrites sur l'un ou l'autre de ces films, un regard d'ensemble sur ces trois productions sera particulièrement révélateur.

Dans l'essai qui suivra, je souhaite démontrer que les films analysés continuent d'alimenter la sombre perception d'une « Grande noirceur » passée¹⁴. Comme tous les films de genre, ces trois productions en disent plus long sur notre époque que sur ces ancêtres lointains, qui restent, pour bien des Québécois d'aujourd'hui, des ombres anonymes et sans relief, de purs étrangers avec qui le dialogue semble rompu. Conformément aux préjugés de notre époque, ces films historiques repoussent dans le passé toute la radicalité du Mal. Pour illustrer ce malaise, nous nous attarderons surtout à la place occupée par l'Église catholique et son clergé et au rapport général au phénomène religieux.

LE GENRE HISTORIQUE

Le succès de *Séraphin. Un homme et son péché*, du *Survenant* et d'*Aurore* doit être situé dans un contexte d'essor exceptionnel du cinéma québécois. Des films comme *Les invasions barbares*¹⁵ ou *C.R.A.Z.Y.*¹⁶ ont fait courir les foules et ont raflé de nombreux prix au Québec et à l'étranger. En 2005, les films québécois présentés en salle ont obtenu 18,2 % des parts de marché, un record. Même si le succès et les recettes ne sont pas toujours au rendez-vous,

+ + +

8. Charles BINAMÉ, *Séraphin. Un homme et son péché*, Québec, 2002, 128 min.

9. Érik CANUEL, *Le Survenant*, Québec, 2005, 138 min.

10. Luc DIONNE, *Aurore*, Québec, 2005, 115 min.

11. Gilles CARLE, *Les Plouffe*, Québec, 1981, 227 min.

12. Gilles CARLE, *Maria Chapdelaine*, Québec, 1983, 105 min.

13. Claude FOURNIER, *Bonheur d'occasion*, Québec, 1984, 123 min.

14. Dans l'historiographie et la sociographie québécoises, la « Grande noirceur » est associée à la période de l'histoire québécoise qui va de l'Acte d'Union (1840) à la Révolution tranquille (1960).

15. Denys ARCAND, *Les invasions barbares*, Québec, 2003, 112 min.

16. Jean-Marc VALLÉE, *C.R.A.Z.Y.*, Québec, 2005, 129 min.

le cinéma québécois peut devenir une affaire rentable. Pour préserver l'engouement du public et battre ainsi les Américains sur leur propre terrain¹⁷, les producteurs tiennent désormais à présenter plusieurs genres de films: comédie, suspense, fantaisie, etc. L'objectif est d'offrir des produits diversifiés et d'ainsi répondre aux attentes des consommateurs¹⁸.

Comme c'est presque toujours le cas avec le cinéma de genre, les trois films ont été initiés par des producteurs ou des distributeurs, non par des scénaristes ou des réalisateurs. Lorraine Richard, productrice de *Séraphin*, l'admettait d'ailleurs candidement lors d'une entrevue accordée au *Journal de Québec*. L'étincelle serait venue de Guy Gagnon d'Alliance Atlantis Vivafilm qui, lors d'un lunch, aurait lancé: «Ce serait l'un de tourner un film qui serait quelque chose comme un classique¹⁹ .» Après deux tentatives ratées, Téléfilm Canada a finalement accepté de financer le projet et la réalisation du film a été confiée à Charles Binamé, reconnu pour sa trilogie urbaine²⁰. Le projet est ambitieux, mais les coûts de réalisation, toutes proportions gardées, restent raisonnables puisqu'il s'agit d'un film historique: 6 à 7 millions de dollars²¹. *Le Survenant* et *Aurore* sont des productions similaires, car elles sont aussi entreprises par des producteurs. Les scénaristes et les réalisateurs ont en quelque sorte été choisis pour respecter le « cahier de charges » du producteur²². Si Charles Binamé et Érik Canuel²³ étaient des cinéastes respectés, le choix de Luc Dionne, pour qui *Aurore* était un premier film, a été vivement critiqué par le milieu du cinéma²⁴.

Autre signe d'un cinéma de genre, ces trois films ont tous bénéficié d'un battage publicitaire très important ou, pour le dire comme la critique Odile Tremblay du *Devoir*, d'un « irritant bulldozer promotionnel²⁵ ». Plus d'un an avant la sortie en salles, le public a eu droit à une série

+ + +

17. Pierre BARRETTE, «Made in Québec. Le cinéma québécois, entre imitation et critique du modèle hollywoodien», *24 Images*, n° 128, septembre 2006, p. 17-18.

18. Voir, là-dessus, Simon GALIERO, «Industrie et succès», *Hors Champ*, mars 2005, http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=171 (5 décembre 2007).

19. Paul VILLENEUVE, «Séraphin, Donald et Alexis au grand écran», *Journal de Québec*, 10 novembre 2001, p. 66.

20. Charles BINAMÉ, *Eldorado*, Québec, 1995, 104 min; *Le cœur au poing*, Québec, 1998, 97 min; *La beauté de Pandore*, Québec, 2000, 92 min.

21. On est bien loin des 30 millions accordés à la production de *Nouvelle-France* (Jean BEAUDIN, *Nouvelle-France*, Québec/France/Royaume-Uni, 2005, 245 min), un échec cuisant.

22. Denis CÔTÉ, «Le temps d'une paix», *Ici*, 21 avril 2005, p. 20.

23. Érik CANUEL, *La loi du cochon*, Québec, 2001, 98 min; *Nez rouge*, Québec, 2003, 110 min; *Le dernier tunnel*, Québec, 2004, 109 min.

24. Voir, à ce sujet, Germain LACASSE, «Les cinéastes québécois dans le contexte néolibéral, ou Grandeur et misère du réalisateur québécois», *Nouvelles «vues» sur le cinéma québécois*, n° 6, automne 2006, p. 3. Luc Dionne s'était jusque-là distingué en tant que scénariste de séries télévisées, avec *Omerlé* (1996 à 1999) et *Bunker – Le cirque* (2002).

25. Odile TREMBLAY, «S'ouvrir à l'autre», *Le Devoir*, 23 avril 2005, p. E7.

d'entrevues avec les producteurs et les réalisateurs. L'annonce des acteurs et des actrices qui allaient incarner les rôles mythiques de Séraphin, de Donald, du Survenant, d'Angéline et de la marâtre martyrisant la petite Aurore a été savamment orchestrée de façon à rappeler aux gens la sortie prochaine du film. Au fil des reportages souvent racoleurs, le public en venait graduellement à confondre ces acteurs, ces actrices et les personnages qu'ils allaient incarner. Très connus du public, ceux-ci allaient d'ailleurs jouer un rôle clef dans la promotion du film en donnant de multiples entrevues. Dans le cas du personnage d'Aurore, des auditions ont été organisées par la productrice Denise Robert dans presque toutes les régions du Québec, ce qui a permis d'excellentes retombées médiatiques sur le plan local et régional. Près de 10 000 fillettes auraient tenté leur chance, selon la productrice. Des émissions de variétés et des journaux à potins ont diffusé des images des lieux de tournage et des comédiens vêtus en costume d'époque. Les trois films ont aussi bénéficié de documentaires sur les coulisses du tournage diffusés à la télévision lors des périodes de grande écoute et dans lesquels on pouvait voir les réalisateurs et les acteurs raconter des anecdotes amusantes sur le tournage ou réfléchir au sens du film. Notons que les spécialistes des œuvres traitées ne semblent pas avoir été sollicités, sauf dans le cas d'*Aurore*. Les documentaires des coulisses du *Survenant* et d'*Aurore* effectuaient un retour sur les lieux du récit pour discuter avec des «gens ordinaires». Les critiques spécialisés ont pu, comme c'est la coutume, visionner le film avant la sortie en salles, mais ont été astreints à respecter un embargo plutôt rigide, de façon à minimiser l'impact d'une critique négative.

Cette campagne de promotion a donné des résultats plus que convaincants en matière d'assistance et de recettes. Véritable succès populaire, *Séraphin. Un homme et son péché* a même battu le record d'assistance établi par le film *Les Boys* en 1999. Une assistance de 1,3 million de spectateurs et des recettes de plus de 8 millions de dollars en font l'un des plus grands succès du cinéma québécois. À titre de comparaison, l'histoire de Séraphin Poudrier a attiré 500 000 spectateurs de plus que *C.R.A.Z.Y.*, 400 000 de plus que *Les invasions barbares*, 150 000 de plus que *La grande séduction*. Sans ce succès retentissant, *Le Survenant* et *Aurore* n'auraient sans doute jamais vu le jour. Ces deux films sont sortis à quelques mois d'intervalle, exactement trois ans après *Séraphin. Un homme et son péché*. Des deux, c'est *Aurore* qui a été le plus populaire, attirant 706 000 spectateurs en 2005, soit 300 000 spectateurs de plus que *Le Survenant*. On est loin du succès phénoménal de *Séraphin*; cela dit, *Aurore* a été plus populaire que *Horloge biologique* (160 000 de plus), et *Le Survenant* a mieux réussi que des

films « grand public » comme *Les Boys 4* ou *Idole instantanée*. En somme, le pari des producteurs a été gagné. Le public a répondu à l'appel et les recettes furent appréciables²⁶.

Par leur structure de production, l'ampleur de leurs campagnes promotionnelles et l'importance accordée aux acteurs, *Séraphin*, *Le Survenant* et *Aurore* ont tous les ingrédients d'un cinéma de genre. Comme le montre de façon convaincante Pierre Véronneau, ce type de cinéma a une longue histoire au Québec. Sa vitalité actuelle semble démontrer que le cinéma québécois a atteint un niveau de dynamisme et de maturité sans précédent²⁷. Le genre à l'honneur ici est évidemment le genre historique, censé divertir autant qu'une comédie, un thriller ou un film pour enfants. Le danger du « cinéma de genre » est souvent d'offrir un « produit » bien fait, exemplaire sur le plan technique, mais sans originalité ni substance. Quant au genre historique, la tentation est grande d'offrir une série d'images d'Épinal dignes des « minutes du patrimoine » ou de cartes postales du bon-vieux-temps²⁸ et de présenter un récit attendu, conforme aux préjugés du temps. Ces faiblesses, facilement perceptibles dans chacun des trois films qui nous intéressent, que n'a d'ailleurs pas manqué de relever la critique, peuvent toutefois s'avérer un atout pour étudier le rapport au passé. Contrairement au cinéma d'auteur qui souhaite le plus souvent faire voir le monde autrement, convaincre de la justesse d'une cause ou subvertir les conventions du septième art, le cinéma de genre cherche l'adhésion du spectateur en lui présentant des personnages dans lesquels il pourra se reconnaître et un récit dont il pourra facilement s'approprier la trame. Si le cinéma d'auteur vise la mise à distance du spectateur par rapport à lui-même et à ce qui l'entoure, le cinéma de genre vise, au contraire, l'identification du spectateur avec ce qu'il voit à l'écran²⁹. Pour gagner le spectateur au film, le producteur cherche souvent à s'approcher le plus possible de sa perception du monde. Par conséquent, le cinéma de genre constitue un excellent reflet des valeurs

+ + +

26. Selon l'Observatoire de la culture et des communications du Québec, *Aurore* et *Séraphin*. *Un homme et son péché* auraient recueilli des recettes de 4,4 et de 2,9 millions de dollars. Voir http://www.stat.gouv.qc.ca/observatoire/publicat_obs/pdf/StatbrefNo18.pdf (5 décembre 2007).

27. Pierre VÉRONNEAU, « Genres and Variations. The Audiences of Quebec Cinema », André LOISELLE et Tom MCSORLEY [dir.], *Self Portraits. The Cinemas of Canada Since Telefilm*, Ottawa, The Canadian Film Institute/Institut canadien du film, 2006, p. 93-127.

28. Après avoir visionné *Le Survenant*, l'actrice Béatrice Picard, qui avait personnifié Angéline dans la célèbre série télévisée, déclare : « j'ai eu l'impression que tout au long de la soirée, on tournait pour moi les pages d'un beau livre d'histoire remplie d'images d'Épinal soignées à faire rêver » (citée dans *La Presse*, 16 avril 2005, p. D2).

29. Pierre VÉRONNEAU, *op. cit.*, p. 121.

dominantes d'une époque, tout comme les séries populaires de la télévision³⁰. En plus de présenter au public des personnages attachants et un récit captivant, un film qui fonctionne bien en salles se conforme aux perceptions dominantes ou, en d'autres termes, correspond aux horizons d'attente du public.

On peut donc penser que l'immense succès de *Séraphin. Un homme et son péché* et d'*Aurore* tient à une représentation du passé canadien-français tout à fait conforme à celle qui domine notre époque. Ces deux films confortent le spectateur dans ses valeurs. Après les avoir visionnés, il ne peut en effet que se réjouir d'être sorti de cette époque d'intolérance, de rigorisme, de fermeture d'esprit, de sacrifice et de misère. Il ne peut que maudire les ténèbres de la « Grande noirceur ». Avant la sortie du film, Charles Binamé et Luc Dionne avaient d'ailleurs beaucoup insisté sur la contemporanéité et l'universalité du propos de leurs films. Deux ans avant la sortie en salles de *Séraphin*, Binamé promettait « un Séraphin Poudrier loin du folklore³¹ », plus proche des préoccupations d'aujourd'hui. Séraphin, expliquait Binamé, est « à sa façon une multinationale qui tient tout le monde en son pouvoir³² ». Si le réalisateur énonçait son intention de montrer le travail éreintant des colons des pays d'en haut, il souhaitait du même souffle dénoncer « le grand projet du curé Labelle », « une honte monumentale³³ » selon lui. De son côté, Luc Dionne insistait sur le fait qu'*Aurore* est un drame qui traite des enfants battus et maltraités. « Ce n'est pas un film d'époque, précise l'actrice Hélène Bourgeois-Leclerc qui personnifie la marâtre, c'est un film d'actualité dans un décor d'époque³⁴. » Le film sort d'ailleurs à un moment où la Direction de la protection de la jeunesse (DPJ) est l'objet de nombreuses critiques³⁵. Cette insistance visait à rassurer un public qu'apparemment seul le présent intéresse. Le passé, dans ce qu'il a de différent et de dépayçant, est mis sous le tapis lors de la promotion de ces deux films. Même dans le cas du *Survenant*, film pourtant plus fidèle à l'œuvre originale, certains insistent sur l'actualité du propos. D'aucuns y voient un film sur « la différence et sur l'acceptation de l'autre (et de soi)³⁶ », alors que d'autres comparent Le *Survenant* à un

+ + +

30. Voir Jean-Pierre DESAULNIERS, *De la famille Plouffe à La petite vie. Les Québécois et leurs téléromans*, Montréal/Québec, Musée des civilisations/Fides, 1996.

31. Charles BINAMÉ, cité par Gilles CARIGNAN, « Le retour de Séraphin », *Le Soleil*, 19 février 2000, p. C3.

32. Charles BINAMÉ, cité par Chantal GUY, « Un homme et son péché, l'intégrale », *La Presse*, 15 octobre 2001, p. C1.

33. Charles BINAMÉ, cité par Gilles CARIGNAN, « Le pari de Séraphin », *Le Soleil*, 23 novembre 2002, p. G4.

34. Hélène BOURGEOIS-LECLERC, cité par Paul VILLENEUVE, « Le drame d'Aurore », *Le Journal de Québec*, 29 juin 2005, p. 69.

35. Ces critiques proviennent notamment du journaliste Paul ARCAND, réalisateur d'un documentaire à sensation, *Les voleurs d'enfance* (Québec, 2005, 88 min), diffusé dans les salles de cinéma la même année.

36. Gilles CARIGNAN, « Le *Survenant*. Au-delà de la recette », *Le Soleil*, 23 avril 2005, p. G3.

membre de la génération X³⁷, « plus grouillante et désireuse de voir du Pays³⁸ ». Érik Canuel est cependant le seul à n'avoir pas joué cette carte lors de la promotion de son film. Ce réalisateur, dont le père acteur Yvan Canuel « affichait un véritable engouement pour nos racines³⁹ », affirme avoir suivi « l'inspiration poétique du roman⁴⁰ ».

En comparaison avec *Séraphin* et *Aurore*, la critique sérieuse a été beaucoup plus clémentine à l'endroit du *Survenant*, un film qui respecte davantage le classique littéraire dont il s'inspire et l'époque concernée. Or, c'est le film qui a eu le moins de succès en salles. *Le Survenant*, plus empathique et un brin nostalgique, correspondait vraisemblablement moins aux attentes du public d'aujourd'hui que *Séraphin* et *Aurore*, qui ont su toucher les bonnes cordes.

Ces trois films ont beaucoup en commun : le point de vue dominant est celui d'une victime de sexe féminin (Donalda, Aurore et Angéline). Ces femmes sont, dans les trois cas, les innocentes victimes d'une communauté repliée sur elle-même, ayant la paroisse ou le village pour seul horizon et qui se méfie de tout ce qui vient d'ailleurs. Les habitants de ces communautés paraissent sans relief : le plus souvent, ils sont dépeints comme des êtres dociles qui ne contestent pas l'autorité, jacassent à propos de choses sans importance et médissent des uns et des autres. Des êtres « pittoresques » mais un peu niais, sans aucune envergure ni sagesse, qui tolèrent l'intolérable et détournent le regard lorsqu'un drame se produit sous leurs yeux. Ils obéissent ainsi, sans sourciller, tant par couardise que par lâcheté, à une inacceptable loi du silence. Dans les communautés traditionnelles, laisse-t-on chaque fois entendre, cette omerta était la norme ; il fallait s'y plier sous peine d'être exclu. Les films de Charles Binamé et d'Érik Canuel cherchent cependant à montrer, à travers les personnages d'Alexis et du Survenant, que cette pesante tradition est battue en brèche par des êtres libres qui défient les conventions. Le personnage d'Alexis Labranche, joué par Roy Dupuis dans *Séraphin*, ressemble d'ailleurs plus au François Paradis de *Maria Chapdelaine* qu'au Alexis de Claude-Henri Grignon, installé sur une terre et père de huit enfants. Ses rêves de liberté, son indépendance d'esprit et ses ambitions pour un pays qui regorge de richesses font de lui, et non plus du curé Labelle,

* * *

37. Ou génération « post-boomers », née entre 1961 et 1981.

38. Émilie GAUTHIER-SIROIS, « Un délice d'antan », *Le Courrier*, 27 avril 2005, p. B2.

39. Érik CANUEL, cité par Marc-André LUSSIER, « Le Survenant ressuscité », *La Presse*, 16 avril 2005, p. C2.

40. Érik Canuel, cité par Paul VILLENEUVE, « Le Survenant. Un grand défi pour Canuel », *Journal de Québec*, 16 avril 2005, p. 22.

comme dans l'œuvre originale, le véritable héros du film. Si le Survenant et Alexis incarnent la modernité à venir, rien de tel dans *Aurore*. Sur ce plan comme sur bien d'autres, le film de Luc Dionne apparaît comme le plus sombre. Le monde qu'il décrit est clos, fermé et noir jusqu'à l'extrême. L'air y est irrespirable. Aucun espoir en vue.

UN RAPPORT TROUBLE À L'HÉRITAGE CATHOLIQUE

Les films *Séraphin* et *Aurore* partagent surtout une vision extrêmement sombre du rôle joué par l'Église catholique et son clergé dans le Canada français de la Grande noirceur. À bien des égards, ces films reprennent à leur compte le lourd contentieux des générations qui ont soutenu la révolution culturelle des années 1960. L'Église est représentée comme une institution oppressante, surtout pour les femmes qui sont confinées à leur rôle de mère et toujours obligées de se sacrifier. Cette représentation négative, voire caricaturale, n'est probablement pas étrangère au succès des deux films. Chose certaine, elle tranche avec la représentation du religieux que l'on retrouve dans le premier cycle du genre historique offert au début des années 1980.

Dans *Les Plouffe*, *Maria Chapdelaine* et *Bonheur d'occasion*, l'Église catholique et le phénomène religieux sont présentés avec distance et respect. Les rites pieux pratiqués par les familles Plouffe et Chapdelaine ne sont pas ridiculisés. L'éthique religieuse traditionnelle des personnages, rarement évoquée, renvoie à l'ancienne religion des Canadiens français, celle qui prévalait avant Vatican II. Cette culture religieuse insistait sur la condition pécheresse de l'homme, affirmait l'existence d'un ordre naturel immuable et accordait au clergé une place prépondérante dans tout ce qui concernait la sphère spirituelle⁴¹. Dans *Bonheur d'occasion*, cette éthique traditionnelle est vécue sur le mode de la résignation face aux malheurs. Elle permet de comprendre l'attitude d'Yvonne, la sœur cadette de Florentine, qui accepte sereinement la mort de son petit frère Daniel, ou les lamentations de la mère Lacasse, qui se montre fataliste face au mauvais sort qui s'acharne presque toujours sur le « pauvre monde ». Cette résignation est aussi celle de Samuel Chapdelaine lorsqu'il apprend la mort de François Paradis : « On est tous des enfants dans la main de Dieu. » Dans *Les Plouffe* et *Maria Chapdelaine*, le

+ + +

41. En plus d'être contestée par les partisans d'une modernité laïque, sinon athée, cette éthique catholique traditionnelle a aussi été remise en question à l'intérieur même de l'Église catholique par les tenants d'une nouvelle éthique dite « personnaliste ». Voir E.-Martin MEUNIER, *Le pari personnaliste. Modernité et catholicisme au XX^e siècle*, Montréal, Fides, 2007.

clergé occupe une place plus importante que dans *Bonheur d'occasion*. Personnifiés par Gérard Poirier et par Claude Rich, le curé Folbèche et le père Cordelier sont des personnages plutôt rigides qui défendent avec conviction un certain ordre moral et leur Église. S'ils valorisent l'obéissance à la parole des évêques et vivent à l'heure du Vatican, ils savent cependant s'adapter aux circonstances et s'ouvrir aux nouvelles réalités du monde. En effet, le curé Folbèche ne craint pas de s'initier au baseball, et les ursulines, parmi lesquelles certaines apprennent à faire du patin à roulettes, acceptent d'enseigner le français à la femme d'un pasteur protestant. Il en est ainsi parce que ces clercs sont présentés comme des gens proches de leurs concitoyens. On les voit finalement assez peu en chaire en train de prêcher. Ils prodiguent davantage des conseils qu'ils ne donnent des ordres. Leur langue est pure, formelle, mais reste accessible à tous. Lorsqu'on les compare aux trois classiques remis au goût du jour, ces films historiques des années 1980 ne cherchent pas à régler de comptes avec l'Église: les réalisateurs Gilles Carle et Claude Fournier n'ont pas souhaité noircir le tableau, mais bien rendre compte d'un certain rapport au religieux et à la transcendance. Le religieux est présenté comme l'une des dimensions de la culture canadienne-française.

Le rapport au passé religieux que traduit le film d'Érik Canuel est, de loin, le plus sobre. Fidèle au roman de Guèvremont, il présente le Survenant tel un envoyé de la Providence qui sème l'espoir dans une communauté endeuillée⁴². Comme dans la téléserie étudiée par Jean-Pierre Desaulniers, il est une sorte de « messenger divin, un ange, une incarnation troublante du bien et du beau⁴³ ». Au contact du Survenant, Phonsine devient plus sûre d'elle et tombe enceinte, le père Didace fait le deuil de son fils Éphrem mort noyé et rencontre l'amour, Angéline cesse de se percevoir comme une boîteuse ou comme une fille bonne à marier à cause de sa dot. Le personnage du Survenant d'Érik Canuel semble être une figure christique qui, dans la première et la dernière image du film, suit une croix. Comme Jésus, le personnage vit parmi les hommes, partage leurs souffrances et certaines de leurs faiblesses. Lorsqu'il rentre ivre de l'une de ses tournées à Sorel, il échappe de sa poche un crucifix que s'empresse de ramasser la pieuse Phonsine, ce qui rappelle l'aura religieuse du personnage. S'il respecte le message de fond du roman de Guèvremont, Canuel omet toutefois certains

+ + +

42. À la fin du film, on peut voir cette citation tirée de la Bible: « Celui qui marche dans les ténèbres ne sait pas où il va. Croyez en la lumière afin que vous soyez des enfants de lumière » (Érik CANUEL, *Le Survenant*, Québec, 2005, 138 min).

43. Jean-Pierre DESAULNIERS, *op. cit.*, p. 49.

éléments liés au rapport à l'héritage religieux. Dans le roman, Angéline est présentée comme une personne très pieuse; elle aurait même songé à devenir sacristine, ce qui permet de mieux comprendre ses hésitations à prendre mari et son austérité. Aucune scène du film ne montre la communauté du Chenal du Moine à l'église, ni même l'église tout court. Le personnage du curé Lebrun, à qui le père Didace demande la permission de se remarier avec la Cayenne, n'existe pas. Jamais confronté à l'Église réelle, avec ses rituels, ses prescriptions et son clergé qui veille au grain, Le Survenant apparaît comme le seul véritable rédempteur⁴⁴. L'église est la grande absente de ce film, ce qui tranche avec *Séraphin* et *Aurore*, beaucoup plus populaires en salles.

La religion et la morale sont au cœur du roman *Un homme et son péché*. Le véritable drame du Séraphin Poudrier mis en récit par Claude-Henri Grignon est d'être l'esclave de l'un des sept grands péchés capitaux: l'avarice. Sa cupidité est plus forte que la faim, le froid et l'amour. Le héros de Grignon est également tenté par le péché de luxure, mais dans une moindre mesure. On comprend, en lisant le roman, que ces deux péchés capitaux sont à l'origine de son mariage avec Donald: « Ses hautes qualités de paysan retors le poussaient à rechercher, dans la femme, la bête de travail beaucoup plus que la bête de plaisir. Comment aurait-il pu hésiter puisqu'il posséderait les deux⁴⁵? » Toute l'intrigue de cette histoire tourne autour de ce péché et non pas, comme dans le film de Binamé, d'une histoire d'amour impossible. Grignon raconte l'histoire d'un homme incapable de résister à son péché et cette incapacité lui donne une dimension plus humaine. Derrière sa toute-puissance apparente, Séraphin est, au fond, un homme fragile qui succombe à un péché ignoble. Cette dimension humaine, parfois même affable, du personnage est cependant absente du film de Binamé. La première scène du film, durant laquelle le jeune Séraphin surprend sa mère en train de se prostituer pour quelques sous, suggère que le mécanisme de cette perversion trouverait son origine dans l'enfance. Binamé a beau s'enorgueillir d'avoir conservé le titre original par souci de ne pas « gomme[r] notre mémoire⁴⁶ », il privilégie l'explication psychologisante et passe complètement à côté de la notion de péché, centrale à l'histoire originale. Dans la religion traditionnelle des Canadiens français, telle que décrite par

+ + +

44. François MACCABÉE IQBAL, « "Survenant" le rédempteur », Cécile CLOUTIER-WOJCIECHOWSKA et Réjean ROBIDOUX [dir.], *Solitude rompue Hommage à David M. Hayne*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1986, p. 248-256.

45. Claude-Henri GRIGNON, *Un homme et son péché*, Montréal, Centre éducatif et culturel, 1965 [1933], p. 12.

46. Charles BINAMÉ, cité par Gilles CARIGNAN, « Le pari de Séraphin », *op. cit.*, p. G4.

Benoit Lacroix, la crainte du péché était omniprésente⁴⁷. Outre les dix commandements de Dieu, qu'il fallait respecter à la lettre, le fidèle devait suivre les sept commandements de l'Église, se prémunir contre les sept péchés capitaux et obéir à toute une série de prescriptions ponctuelles. Les péchés commis, volontairement ou par inadvertance, devaient être confessés et profondément regrettés par tous les croyants. D'une certaine façon, le roman de Grignon témoigne de cet aspect fondamental de la religion traditionnelle des Canadiens français. Or, Binamé a consciemment choisi d'omettre du film cet aspect de la culture religieuse d'autrefois parce qu'il fallait « faire en sorte que les jeunes puissent s'y reconnaître. Il n'y aura pas seulement des bondieuseries et des signes de croix⁴⁸ ». Binamé confond ici « bondieuseries » et foi, rituels et croyances. En ne nous permettant pas de comprendre le sentiment de culpabilité lié au péché, Binamé rend le caractère du personnage de Séraphin totalement opaque et unidimensionnel.

Cette incapacité à rendre compte de l'idée de péché ne nous permet pas non plus de saisir le drame intérieur que vit Donaldda. Dans le roman, la jeune épouse de Séraphin est une femme extrêmement pieuse, membre de l'Union des prières de la paroisse. Pour elle comme pour bien des femmes de son temps, le mariage est un serment sacré fait devant Dieu. Une fois celui-ci scellé, on ne pouvait revenir en arrière. Il fallait accepter son sort et travailler inlassablement à l'harmonie du foyer, fut-ce en s'oubliant et en se sacrifiant. Dans les sociétés traditionnelles, le motif principal du mariage n'était pas la compatibilité entre l'homme et la femme ni même l'amour, mais la reproduction à l'intérieur d'une institution stable sur laquelle reposait l'ordre social. La piété de Donaldda, sa résignation devant les malheurs qui s'abattent sur elle n'ont de sens que si on les situe dans un contexte où dominait l'éthique catholique traditionnelle évoquée plus haut. Étrangère à notre temps, choquante même à bien des égards, la foi de Donaldda correspond à une façon traditionnelle de vivre sa foi. Dans cette optique, le sacrifice pouvait avoir un sens parce qu'il permettait de se purifier de ses péchés, de « gagner son ciel ». Les dirigeants de la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) craignaient que le personnage de Donaldda ne provoque une réaction hostile du public féminin, ce qui aurait nui au succès du film⁴⁹. Charles Binamé et l'actrice Karine Vanasse ont donc tenté de

+ + +

47. Benoit LACROIX, «Le temps du péché», *La foi de ma mère La religion de mon père*, Montréal, Bellarmin, 2002, p. 113-128.

48. Paul VILLENEUVE, «Séraphin, Donaldda et Alexis au grand écran», *op. cit.*, p. 66.

49. Paul VILLENEUVE, «Un homme et son péché. Une histoire qu'on aime» – Charles Binamé», *Le Journal de Montréal*, 17 novembre 2002, p. 37.

contrer cette perception en présentant Donalda comme une femme volontaire, une héroïne même, qui aurait décidé de marier Séraphin Poudrier en toute connaissance de cause. En épousant Séraphin, elle efface les dettes d'un père qui, désespéré par ses soucis financiers, tente de se suicider; en acceptant de mourir, elle libère Alexis, en train de gâcher sa vie en l'attendant⁵⁰. Contrairement à ce que craignaient les dirigeants de la SODEC, le personnage de Donalda ne semble pas avoir choqué le public; il a, au contraire, confirmé ses préjugés les plus tenaces sur le rôle néfaste de l'Église catholique, surtout auprès des femmes. Le comportement du personnage féminin, explique le critique Jean-Philippe Gravel, « rappelle un peu trop la soumission sous l'esclavage que cautionnait auprès des paroissiens notre Église catholique, pour qui un destin de martyr vous assurait un aller simple en première classe vers le Bon Dieu⁵¹ ». Pour la critique Marie-Josée Montminy, le drame de Donalda conforte même les féministes dans leur combat. Dans le Québec de la fin du XIX^e siècle, « la soumission à des forces sociales plus puissantes que la liberté individuelle » et « l'abandon de soi par sacrifice pour autrui » étaient la norme, la « mentalité d'une époque⁵² ». Alors que Binamé et Vanasse voulaient faire de Donalda une femme libre, une héroïne qui se sacrifie peut-être, mais par amour – pour son père et pour Alexis –, la réception montre qu'elle est plutôt perçue comme l'une des nombreuses victimes de l'Église. Son sacrifice est considéré comme le pur résultat d'une contrainte extérieure, non comme l'adhésion à une éthique différente de celle de notre époque. En présentant Donalda comme une femme spontanée, indépendante d'esprit, voire libérée (ses seuls rêves sont érotiques !), comme le fait Binamé, on transpose les attributs d'une jeune femme actuelle dans le contexte de la fin du XIX^e siècle. En ne nous permettant pas de saisir les raisons profondes de sa soumission, les ressorts intérieurs de sa foi, sa résignation apparaît comme une sorte de masochisme incompréhensible qui ne fait qu'attiser la colère des contemporains à l'égard des « forces sociales » de cette époque⁵³.

Cela dit, faire de Donalda Lalogue une victime de l'Église et de sa morale contraignante relève du pur préjugé d'époque puisque Binamé ne suggère pas cette interprétation dans son film. Le curé du village ne fait

+ + +

50. Isabelle MASSÉ, « Un classique revisité », *La Presse*, 23 novembre 2002, p. C6.

51. Jean-Philippe GRAVEL, « Saga », *Ici*, 4 décembre 2002, p. 13.

52. Marie-Josée MONTMINY, « Vive le féminisme ! », *Le Nouvelliste*, 30 novembre 2002, p. A7.

53. Nous nous inspirons ici de l'analyse de Lysiane GAGNON, « Donalda. Erreur sur la personne », *La Presse*, 28 décembre 2002, p. A13.

pression sur elle d'aucune façon pour qu'elle épouse l'ignoble avare ; il la laisse même libre de décider, en son « âme et conscience ». Dans le roman régionaliste de Claude-Henri Grignon, on ne se surprend guère de voir le curé Raudin dépeint comme un saint homme, proche de ses paroissiens, généreux et prêchant par l'exemple. Cette bonté, cela va sans dire, lui vient de sa foi profonde, intense. Dans le film de Binamé, le personnage du curé est empathique et humain, ce qui est plutôt fidèle au roman, mais pour le moins étonnant par rapport à la mémoire de la Grande noirceur. Pour rendre la bonhomie de Raudin crédible et acceptable pour notre époque, Binamé en fait cependant un curé qui aurait toujours eu du mal à respecter son vœu de chasteté : vivant une liaison avec une dame du village, il attrape une maladie vénérienne et, à la toute fin, décide de défroquer pour vivre son amour au grand jour ! En procédant ainsi, Binamé choisit le préjugé d'époque. Plutôt que de tenter de rendre compte de l'engagement profond d'un homme généreux qui vit intensément sa foi et ainsi nous dépayser ou nous renvoyer autre chose qu'un miroir de nous-mêmes, il nous présente un bon bougre, pas méchant pour deux sous. Plus proche de l'ami qui console que du curé qui rassure, le personnage finit par défroquer parce qu'il a su trouver le « courage », comme si quelqu'un l'avait obligé à devenir prêtre.

En présentant Séraphin comme l'avare qui tient le rôle du méchant, Donaldda comme une jeune femme qui se sacrifie sans raison et le curé comme un coureur de jupons, Binamé et son scénariste évacuent complètement le fait religieux au cœur de cette histoire de péché et de sacrifice. Du religieux, on ne retient que les rituels pratiqués par habitude et par conformisme social, et on évacue le combat intérieur de Séraphin ainsi que la foi de Donaldda et du curé. Tout se passe comme si le fait religieux était totalement extérieur aux personnages.

Dans le cas de *Séraphin* et du *Survenant*, il est possible de se référer aux romans originaux pour voir si les cinéastes revisitent l'œuvre ou travestissent complètement l'intention des auteurs⁵⁴, ce que Charles Binamé me semble faire. Dans le cas d'*Aurore*, Luc Dionne disposait d'une plus grande liberté puisque cette histoire repose sur un fait divers, une pièce de théâtre très populaire et le film de Jean-Yves Bigras de 1952⁵⁵ qui, en dépit de ses évidentes faiblesses, a connu un important succès depuis sa sortie⁵⁶. Dans

+ + +

54. Nous aurions évidemment pu nous référer aux télééries qui ont sûrement fait évoluer les récits de manière à les rendre plus conformes à l'esprit du temps, mais nous avons préféré nous en tenir aux romans originaux.

55. Jean-Yves BIGRAS, *La petite Aurore l'enfant martyre*, Québec, 1952, 105 min.

56. En 2005, la compagnie Équinoxe jugeait le film suffisamment populaire pour en faire un DVD

le commentaire qu'il émet à propos de son film, disponible sur DVD, le scénariste et réalisateur Luc Dionne dit s'être inspiré d'un roman d'André Mathieu⁵⁷ et avoir effectué des recherches afin de se rapprocher le plus possible de la vérité historique. Pour rendre la dramatisation plus convaincante, il admet cependant avoir pris certaines libertés, de sorte que l'histoire qui nous est présentée se veut clairement une interprétation très personnelle du drame d'Aurore Gagnon. Lorsqu'on y regarde de plus près, la thèse de Luc Dionne est assez simple, sinon caricaturale. Le véritable coupable du meurtre d'Aurore n'est pas la marâtre Marie-Anne Houde, comme le démontre clairement le film de Jean-Yves Bigras, ni même le village qui attend trop longtemps avant d'intervenir, mais bien l'infâme curé Leduc et l'institution qu'il représente, l'Église catholique.

Alors qu'entre 1914 et 1920, le village où vécut Aurore a vu défiler trois curés, Luc Dionne a préféré n'en présenter qu'un. Incarné par l'excellent Yves Jacques, le curé Leduc est la caricature même du curé autoritaire, pédant, moralisateur et « incarnant à lui seul tout ce que le clergé pouvait représenter de plus éloigné de la réalité terrestre⁵⁸ », selon la journaliste Valérie Lessard. L'homme est toujours dans ses livres, cite de mémoire des locutions latines et des écrivains français, et vit en dehors du monde réel de ses paroissiens qui triment dur comme Téléphore, le père d'Aurore. Il sermonne davantage qu'il ne guide et péroré davantage qu'il ne conseille, dans une langue ampoulée, affectée et évidemment très loin de celle de ses paroissiens. Il joue de cette distance avec le peuple non pour préserver le mystère de sa fonction, mais pour imposer ses diktats et son pouvoir. Les mots, la culture et le sacerdoce sont pour lui des instruments de contrôle social avant tout. Le curé Leduc est un individu sans humanité dont les croyances sont purement intellectualisées, livresques. Le personnage, « inauthentique » par excellence, rappelle l'analyse que proposait Jean Larose à propos du *Déclin de l'empire américain*⁵⁹. Dans l'imaginaire québécois, les hommes cultivés sont souvent mesquins et efféminés, c'est-à-dire coupés de ce qui devrait être « vrai » chez un homme : le désir sexuel, la force et la vulgarité. À la fois curé et intellectuel, le personnage est l'inauthentique par excellence, il représente un « beau cas » pour qui cherche à sonder l'inconscient collectif des Québécois.

+ + +

57. André MATHIEU, *Aurore, la vraie histoire*, Saint-Eustache, Édition du Cygne, 1990.

58. Valérie LESSARD, « "Aurore". Un direct au cœur », *Le Droit*, 9 juillet 2005, p. A6.

59. Jean LAROSE, « Savoir et sexe dans *Le déclin de l'empire américain* », *La petite noirceur*, Montréal, Boréal, 1987, p. 12-14.

Luc Dionne montre que le curé Leduc se retrouve dans le village d'Aurore sans l'avoir choisi. Docteur en théologie et homme de pouvoir, il rêvait plutôt d'œuvrer au Vatican, mais ses supérieurs ne l'entendaient pas ainsi et ont préféré lui confier une petite paroisse des Bois-Francs. « Vous détestez ceux qui réfléchissent », lance le curé Leduc à son supérieur lorsqu'il apprend la décision. L'Église, en tant qu'institution, est d'une certaine façon à l'origine du malheur de la petite Aurore parce qu'elle instille l'amertume chez un homme qui avait choisi un autre destin. Une fois sur place, le curé Leduc pose un certain nombre de gestes qui font de lui le véritable coupable du film. Il manque d'empathie à l'égard de Téléphore, qui vit le deuil de sa première femme. Au lieu de lui venir en aide, le prêtre lui reproche de ne plus pratiquer ses rituels religieux et surtout, il condamne sans appel sa situation de concubinage avec Marie-Anne Houde, une cousine devenue veuve. Pour sauver les apparences, il l'oblige à rapatrier ses enfants à la maison, alors qu'ils étaient jusque-là dispersés chez la famille pendant que leur mère était à l'hôpital. Aurore est ainsi arrachée du milieu familial et protecteur qu'est celui de ses grands-parents maternels. Avec le retour des enfants du premier lit, les problèmes commencent : les plus jeunes enfants meurent mystérieusement. Au lieu de s'inquiéter, le curé Leduc accepte le récit cousu de fils blancs de la marâtre et condamne les mauvaises langues qui font courir toutes sortes de rumeurs. Lorsque d'autres rumeurs font état de sévices administrés à la petite Aurore, le curé Leduc accepte à nouveau l'explication tordue de la marâtre. Cette dernière rapporte qu'Aurore serait l'enfant du péché et qu'elle aurait été conçue dans la luxure et l'alcool. Cette origine malsaine expliquerait le caractère difficile de la fillette qu'il faut à tout prix « corriger ». De telles « corrections », montre Luc Dionne, étaient bel et bien prescrites par le petit catéchisme, donc encouragées par l'Église et ses représentants. Hospitalisée pendant quelques semaines, la petite Aurore suscite la pitié d'une jeune religieuse. De retour dans la paroisse, Aurore est accusée par le curé Leduc d'avoir répandu des « mensonges » sur son état. À partir de ce moment, il dit mieux comprendre pourquoi il faut « corriger » Aurore, ce qui entraîne sa perte. Alerté par le juge de paix, porte-parole politique de la société civile, le curé Leduc refuse de prêter son concours. Seul l'appel d'un représentant de la Couronne à Québec le fera plier. Après le drame, le curé Leduc ne montre aucune forme de repentir. En chaire, il prêche plutôt l'oubli, ce que refusent ses paroissiens.

Soucieux de toujours sauver les apparences, complice de la marâtre qui souhaite « corriger » une enfant du péché et complètement indifférent au drame d'Aurore, alors qu'il aurait pu intervenir très tôt, le curé

Leduc est le véritable coupable de cette sordide histoire. Même si la justice officielle va la condamner très sévèrement, la marâtre n'est pas celle qui se retrouve sur le banc d'accusé dans le film de Luc Dionne. Ce dernier suggère même qu'au contraire, la marâtre a elle aussi été une victime de l'Église. Dionne fait dire à l'un des enfants de Marie-Anne Houde que sa terrible cruauté était liée à des dépressions qu'elle vivait lors de ses grossesses. Or, qui obligeait les femmes à vivre ces grossesses à répétition, sinon l'Église? Qui condamnait sévèrement celles qui empêchaient la famille, sinon le clergé? Cette représentation de la marâtre comme victime sera reprise par certaines critiques:

L'Église porte encore son poids d'erreurs et de la souffrance des gens ordinaires à cette époque. On n'a qu'à songer au fardeau que représentaient les grossesses à la chaîne sous peine de péché mortel. La triste folie et la cruauté de Marie-Anne y prennent leur source. Dans la réalité, cette femme, mariée à 17 ans, a dû enfanter tous les ans, ce qui ne prépare pas à l'acceptation généreuse des enfants d'une autre⁶⁰.

Alors que Luc Dionne se dit fidèle à la vérité historique, il admet qu'il triche lorsque c'est le juge de paix plutôt que le curé qui découvre le corps meurtri de la petite Aurore. Le verdict de culpabilité est prononcé à la toute fin du film par le juge de paix incarné par l'excellent Rémy Girard, lors d'un échange révélateur. Ivre de colère, la «colère antithéologique» des Québécois post-Révolution tranquille⁶¹, le juge de paix assène au curé ses quatre vérités. Ces vérités profanes sont celles d'un homme engourdi par l'alcool qui a perdu toutes ses inhibitions et qui transgresse les interdits en récitant tous les jurons qu'il connaît. Il traite le curé de «bourreau du Vatican», de «maudit instruit à mardo». Au curé qui le somme de se contenir, le juge de paix rétorque:

C'est quoi vos responsabilités à vous, hein? On sait ben, les curés vous êtes jamais responsables de rien... Vous autres, c'est le destin, la volonté de Dieu... Coudonc, Dieu là, y s'amuse tu à les faire brûler en haut? Ah non, c'est vrai, ils brûlent en enfer... Ben la p'tite, c'est ça qu'elle a vécu... Un enfer. [...] Ça, c'est de vot' faute. Tout ça c'est de vot' faute pis c'est ça que moi j'dis.

+ + +

60. MARIE-STÉPHANE, «Les tristes aurores», *La terre de chez nous*, 14 juillet 2005, p. 27.

61. Voir Gilles LABELLE, «Sens et déclin de la colère antithéologique après la Révolution tranquille», Jacques PALLARD, Alain G. GAGNON et Bernard GAGNON [dir.], *Diversité et identités au Québec et dans les régions d'Europe*, Québec/Bruxelles, Presses de l'Université Laval/Presses universitaires européennes, 2005.

Hautain, le curé fait valoir qu'il est un « penseur », un « intellectuel » qui n'était pas destiné à être curé dans une paroisse de cultivateurs.

Dans ce court échange entre le juge de paix et le curé, il y a tout le ressentiment d'un certain Québec moderne contre l'Église et ses infâmes représentants du clergé. Le curé Leduc, représentant de l'Église et intellectuel, est le véritable bouc émissaire de l'histoire de Luc Dionne, le paratonnerre qui absorbe toutes les frustrations de la communauté. D'une certaine façon, sa culpabilité absout la marâtre, Téléphore et les villageois, c'est-à-dire « le monde ordinaire », le « vrai monde », victime des forces sociales d'une époque heureusement révolue. « Quoi de plus rassurant que de pointer sa vengeance sur un seul? », se demande Simon Galiero, « Quoi de plus consensuel, de plus cliché que d'affubler d'un curé infâme la collectivité québécoise du passé? » *Aurore* est, selon Galiero, « la définition même d'un film qui est non pas populaire, mais populiste avec ce que cela suppose de plus bas instincts⁶² ». Un avis partagé par le critique Martin Bilodeau, qui sent dans ce film « le cynisme et l'opportunisme d'entrepreneurs du cinéma qui, enivrés par le triomphe de *Séraphin*, cherchent le Klondike dans le répertoire de la Grande Noirceur⁶³ ». La rédactrice en chef de la revue *24 Images*, Marie-Claude Loiselle, est encore plus sévère :

En stigmatisant à outrance cette figure du curé qui, de surcroît, est aussi... un intellectuel [...], Luc Dionne ne fait pas que s'en prendre à l'Église et à la religion avec tout l'arsenal de clichés propres à notre époque, il se substitue lui-même à la figure du conspirateur. Ne réalise-t-il pas, aussi bien que tous les autres glorieux rassembleurs du petit et grand écran, qu'il est un de ces nouveaux curés, gardien d'un nouvel obscurantisme peut-être bien plus pernicieux que celui de jadis, qu'il appuie son autorité – c'est-à-dire celle que l'on confère aujourd'hui aux « gens des médias » – sur sa capacité à priver le public de toute source d'élévation, morale et intellectuelle; qui le maintient, tout comme l'élite d'hier, dans le petit, l'étroit, le bas, renforçant sans cesse davantage une image amoindrie et pitoyable de nous tous⁶⁴?

Et Marie-Claude Loiselle de demander : « Sommes-nous vraiment ce que l'écran nous renvoie⁶⁵? »

+ + +

62. Simon GALIERO, «Aurore. Vengeance et profit», *Hors champ*, octobre 2005, http://www.horschamp.qc.ca/article.php?id_article=192 (5 décembre 2007).

63. Martin BILODEAU, «Aurore. Vie et mort d'une pop-martyre», *Le Devoir*, 2 juillet 2005, p. E1.

64. Marie-Claude LOISELLE, «Éditorial. Sommes-nous ce que nos écrans nous renvoient? », *24 Images*, n° 124, automne 2005, <http://www.revuc24images.com/archives.php?type=extraits&cedition=124> (5 décembre 2007).

65. *Ibid.*

Contrairement à ce qu'avait espéré Heinz Weinmann, les classiques remis au goût du jour révèlent que les Québécois ne sont pas près de se réconcilier avec la foi des ancêtres, ni même avec leur passé catholique. Ces films, surtout *Séraphin* et *Aurore*, repoussent le Mal dans un passé obscurantiste duquel les Québécois se seraient glorieusement sortis depuis la Révolution tranquille. Tel Narcisse, ils contemplent dans le miroir du passé les bienfaits de notre époque. Au lieu de revisiter ce passé, d'y accéder autrement qu'à travers le filtre d'une certaine mémoire collective lourde de ressentiment, et d'ainsi, pour le dire comme le critique Martin Bilodeau, « apprendre quelque chose de nouveau sur nous-mêmes, en tant que peuple québécois⁶⁶ », ces films, fidèles aux lois du genre, se collent aux représentations dominantes. Malgré la sortie de films comme *La neuvaïne* ou *Contre toute espérance*, de Bernard Émond, qui semblent beaucoup plus ouverts au langage de la transcendance et moins prompts à renier l'héritage judéo-chrétien qui a tant marqué l'histoire du Québec, le genre historique récent, éminemment populaire, continue de présenter le passé catholique canadien-français comme un vaste musée des horreurs. En 2005, *La neuvaïne* n'a en effet attiré que 66 000 spectateurs. Nous sommes très loin des 707 000 spectateurs d'*Aurore* la même année. Comme le veut la loi du genre, on chercherait en vain, dans ces films, une prise de position politique contre le fait religieux ou des arguments contre le laïcisme. Alors que l'Église catholique est désertée, que les communautés religieuses ont beaucoup de mal à recruter et que la société se déchristianise, nous faisons plutôt face à la vieille haine d'une génération lyrique qui préfère s'en prendre à une institution exsangue plutôt que de se pencher sur ses propres angoisses spirituelles⁶⁷.

Ces films, est-ce nécessaire d'insister, ne s'intéressent guère au passé, encore moins aux ancêtres qui y ont vécu. Comme le signale assez justement Marie-Claude Loiselle,

le regard que portent les Binamé, Canuel et Dionne sur ce temps révolu, embaumé, dans lequel se déroule l'action de leurs films est explicitement condescendant à l'égard du petit peuple de paysans et d'ouvriers qui, presque tous, nous apparaissent bêtas, mous et sans aucune grandeur morale [...] comme si les « metteurs en images » de

+ + +

66. Martin BILODEAU, « L'amour dans les Pays-d'en-haut », *Le Devoir*, 30 novembre 2002, p. E7.

67. Voir Daniel TANGUAY, « Au chevet de l'Église catholique québécoise. Réflexions d'un mini-boomer », *Argument*, vol. 8, n° 2, printemps-été 2006, p. 26-37.

ces films, captifs du monde actuel qui ne doivent rien à personne, les envisageaient (et les jugeaient) de haut⁶⁸.

Cette représentation caricaturale a d'ailleurs été exploitée par des publicitaires. Le succès de *Séraphin* est à l'origine d'une campagne promotionnelle de Bell Canada où l'on voyait des Canadiens français d'autrefois dépeints en paysans arriérés, incultes, un peu demeurés sur les bords⁶⁹. Cette posture condescendante a en effet de quoi étonner, puisque ce passé n'a au fond rien de particulièrement déshonorant si on le compare avec celui de bien d'autres nations. Ce qui étonne aussi dans cette arrogance moderniste, mais combien révélatrice des « metteurs en images », c'est que les Québécois ont longtemps fondé leur quête d'autonomie sur l'histoire, sur « notre maître le passé⁷⁰ ». Aujourd'hui, ce passé semble devenu honteux ou source de « mauvaise conscience » pour le dire comme Jacques Beauchemin⁷¹. Ces films, faut-il le rappeler, sont ceux d'une génération. Il sera intéressant de voir comment la prochaine génération de cinéastes, confrontée à la dissolution du lien social, à la « dégénération⁷² » de l'idée de filiation, à l'exacerbation du consumérisme hédoniste et au vide de sens de nos sociétés « ultramodernes », envisagera ce passé.

✦ ✦ ✦

68. Marie-Claude LOISELLE, *op. cit.*

69. Louis ROUSSEAU, « Entre la quête des possibles et celle du fondement, le travail de la mémoire religieuse », E.-Martin MEUNIER et Joseph Yvon THÉRIAULT [dir.], *Les impasses de la mémoire. Histoire, filiation, nation et religion*, Montréal, Fides, 2007, p. 321.

70. Pour reprendre la célèbre formule de Lionel Groulx.

71. Jacques BEAUCHEMIN, *L'histoire en trop. La mauvaise conscience des souverainistes québécois*, Montréal, VLB éditeur, 2002.

72. Titre d'une chanson désormais célèbre du groupe Mes aïeux dont les membres ont tous environ 30 ans.