

Le cinéma québécois fait une scène

André Lavoie

Number 88 (3), 1998

Théâtre et cinéma

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/16429ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lavoie, A. (1998). Le cinéma québécois fait une scène. *Jeu*, (88), 87–96.

Le cinéma québécois fait une scène

Jésus de Montréal de Denys Arcand. Sur la photo : Rémy Girard et Robert Lepage. Photo : Pierre Gros. D'Aillon/Coll. Association des cinémas parallèles du Québec.

Par le passé, les cinéastes québécois furent souvent accusés d'être trop soumis au réel, de privilégier l'approche documentaire de style « cinéma direct » et d'utiliser la caméra comme un magnétophone à images pour capter une parole trop longtemps étouffée. Leur imaginaire était pétri d'aspirations indépendantistes et de transformations sociales à la sauce marxiste. Sans compter que beaucoup de choses, qu'il s'agisse de politique ou de culture, se voyaient facilement taxées de « bourgeoises » : dans

Réjeanne Padovani de Denys Arcand (1973), une chanteuse d'opéra fraye sans remords avec les bonzes de la mafia et des politiciens corrompus... Il est d'ailleurs remarquable – et très significatif ! – qu'un des seuls films sur le théâtre québécois des années 1970 soit consacré à la troupe du Grand Cirque Ordinaire (*le Grand Film ordinaire* de Roger Frappier, 1970). Le « monde » de Marcel Dubé commençait à perdre de son lustre, au profit de celui, plus « réaliste », de Michel Tremblay et des créations collectives. Il n'était pas rare, dans les années 1960-1970, que les personnages imaginés par nos cinéastes soient issus de milieux modestes et combattant, parfois avec l'énergie du désespoir, leur sentiment profond d'aliénation. Le cinéma d'André Forcier, Gilles Carle, Denys Arcand et Jean Pierre Lefebvre, pour ne nommer que ceux-là, illustre parfaitement ce malaise. Pas étonnant que les spectateurs d'ici refusaient parfois d'être au rendez-vous : le miroir qu'on leur offrait d'eux-mêmes pouvait être sans pitié.

Au cours des années 1980, les critiques et les théoriciens du cinéma québécois ont vu poindre une tendance nouvelle que l'on nommait, de manière un peu simpliste, celle du « loft chromé », avatar du postmodernisme. En fait, avec l'augmentation des budgets accordés à la production, l'arrivée de jeunes





réalisateurs qui ne se réclamaient pas du documentaire et du cinéma direct (les Yves Simoneau, Léa Pool, Jean-Claude Lauzon, etc.), sans compter l'effet démobilisateur de la défaite référendaire de mai 80, le cinéma québécois s'égarait dans d'autres milieux, faisait vivre des personnages qui semblaient sortir de nulle part, en tout cas pas des quartiers populaires de Montréal... L'ère des coureurs de bois, des chanteuses country, des écologistes naïves et autres « agents de transformation sociale » semble bel et bien révolue. Voilà que d'une cinématographie de « combat » apparaît un cinéma du désenchantement et des rêves brisés dont *le Déclin de l'empire américain* de Denys Arcand (1986) demeure la véritable œuvre de référence. Les films québécois se sont tout à coup peuplés de fantômes (*Exit* de Robert Ménard, 1986), de scientifiques fous (*Dans le ventre du dragon* d'Yves Simoneau, 1989), de peintres (*Anne Trister* de Léa Pool, 1986), de dealers (*Un zoo, la nuit* de Jean-Claude Lauzon, 1987), de chevaliers (*Mario* de Jean Beaudin, 1984), de sirènes (*Kalamazoo* d'André Forcier, 1988), et j'en passe. Dans tout ce foisonnement où se profilait une société beaucoup plus pluraliste, moins « tricotée serré », le théâtre, – les gens qui le font et les univers qu'ils choisissent de mettre en scène –, a fait une entrée remarquée.

Dans le cadre de cet article, il ne sera nullement question de toutes les pièces de théâtre québécoises qui ont fait l'objet d'une adaptation cinématographique. Les cinéastes ont servi les dramaturges avec plus ou moins de bonheur, et l'épineux problème du passage de la scène à l'écran ne sera pas débattu ici. C'est plutôt le théâtre

Love-moi de Marcel Simard.

Sur la photo : Mario Saint-Amand et Germain Houde.

Photo : Pierre Gros
D'Aillon/Coll. Association
des cinémas parallèles
du Québec.

vu comme « scène », comme « univers », comme lieu de toutes les illusions, de tous les possibles et de toutes les errances que nous évoquerons. Alors que les films québécois d'une certaine époque célébraient le prolétariat et se méfiaient des intellectuels et des « artistes », parfois avec une certaine violence (voir *Parlez-nous d'amour* de Jean-Claude Lord, 1976), voilà qu'on leur accorde une place qu'ils n'auraient jamais osé s'approprier par le passé. Mais cet espace fraîchement acquis ne signifie pas que la représentation que l'on propose des comédiens, des metteurs en scène, des auteurs et de leurs œuvres soit exempte de clichés, d'invéraisemblances. Le cinéma et le théâtre demeurent encore aujourd'hui des mondes qui se croisent sans pour autant se comprendre ; chacun génère ses propres mythes, fabrique ses stars et regarde l'autre avec un mélange un peu schizophrène de mépris et d'envie. Depuis le début des années 1990, les cinéastes québécois se sont tout à coup égarés dans les théâtres, dans la dramaturgie d'ici et d'ailleurs. Ils ont tenté d'explorer la fascination qu'exerce la scène sur le public et sur ceux qui ont choisi de s'y faire voir et ils ont insisté sur cette idée que le théâtre n'est qu'une autre forme de miroir de la société, de la condition humaine surtout.

Le théâtre comme métaphore

Il ne s'agit pas ici de collectionner les films qui sont tous marqués, d'une façon plus ou moins évidente, par le monde du théâtre. Cette nomenclature serait inutilement laborieuse. Par contre, pourquoi ne pas retrouver la trace de quelques films qui, bien ou mal, traduisent une certaine idée de l'art dramatique, du milieu théâtral québécois et du « message » que peuvent nous transmettre certaines pièces, d'*Othello* de William Shakespeare aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, en passant par *le Cid* de Corneille revisité par... *Ding et Dong* ?

Ding et Dong, le film d'Alain Chartrand. Sur la photo : Claude Meunier et Serge Thériault. Photo : Coll. Association des cinémas parallèles du Québec.



Dans *Love-moi* de Marcel Simard (1991), le théâtre est surtout vu comme un art thérapeutique. Un groupe de jeunes paumés, sous la poigne d'un réalisateur-travailleur social (Germain Houde) qui veut leur bien contre leur gré, tente de monter une création collective qui évoque leur vie de misère. On l'aura compris : tout est en place pour que le projet aboutisse à une impasse, ce qui prouve que même l'art résiste difficilement à la réalité, celle-ci étant particulièrement violente et désespérée. Ironiquement, au début du film, une des jeunes « actrices », captée sur vidéo comme s'il s'agissait d'une audition, parle avec candeur de sa timide expérience de comédienne : elle évoque une drôle de pièce où des femmes passent leur temps à se chicaner et à coller des timbres, mais elle

serait bien incapable d'en dire le titre ! La référence à l'univers de Michel Tremblay, même si elle ne pêche pas par excès de subtilité, évoque bien les difficultés toujours présentes de gens étouffés par la peur, la pauvreté et l'ignorance. Dans le film, leurs séances de « collage de vie » se terminent abruptement par le suicide d'un des membres de la troupe, et le réalisateur se retrouve tout à coup plus isolé que jamais, véritable Germaine Lauzon aux espoirs naïfs totalement anéantis.

La naïveté, cette fois-ci face au monde du théâtre, le prestige qu'il peut offrir et la faune qui gravite autour pour en ramasser quelques miettes, est à son paroxysme dans *Ding et Dong, le film* d'Alain Chartrand (1990). Tous ceux qui rêvent de soirs de première à la sauce hollywoodienne ont dû baver d'envie devant le triomphe de nos deux cloches préférées dans un Théâtre Denise-Pelletier qui n'avait sûrement jamais vu autant de paillettes et de caméras de télévision ! Après une enfilade de mésaventures destinées uniquement à nous conduire à la concrétisation de leur « rêve » de monter sur les planches, Ding et Dong (Serge Thériault et Claude Meunier) se retrouvent coincés entre un metteur en scène (Yves Jacques) intello, despote et imbu de lui-même (qui, dans le petit monde de l'humour québécois, ne peut qu'être français...) et une actrice (Sophie Faucher) mythomane, pour ne pas dire nymphomane ! Et s'il ne s'agissait que de gérer des egos démesurés... Pour leur première expérience au théâtre, Ding et Dong nous offriront... *le Cid* de Corneille. Avec si peu de métier, on leur aurait sans doute souhaité des débuts moins douloureux avec un Jean Barbeau ou une Antonine Maillet, peut-être même *le Cid maghané* de Réjean Ducharme, mais Corneille... Ce n'est pas tant le choix de la pièce qui pose problème ici. N'importe quel dramaturge français aurait fait l'affaire dans le monde de Ding et Dong, Racine ou Molière, Pagnol ou Labiche, peu importe. La description du milieu théâtral est une caricature tout simplement énorme, mais l'ambition du film se situe à un tout autre niveau : face à une culture dite élitiste et peut-être même vaguement poussiéreuse, Ding et Dong, qui ne s'embarrassent guère des conventions, encore moins théâtrales, peuvent vous revamper un classique en moins de deux et l'offrir en pâture au bon peuple. « À vaincre sans péril, on triomphe sans gloire » : les artisans de *Ding et Dong, le film* en ont fait l'éclatante démonstration.

L'utilisation d'une pièce de théâtre qui reflète la réalité du récit cinématographique n'est certes pas une idée nouvelle. Quelques réalisateurs ont utilisé ces comparaisons sur un mode allusif, d'autres ont fait de la pièce l'élément central du film. Clins d'œil amusants ou signes prémonitoires des difficultés futures qu'éprouveront certains personnages, l'œuvre des auteurs dramatiques semble sollicitée pour ajouter aux films une sorte de « vernis culturel » qui vient également appuyer le propos. C'est particulièrement vrai dans *les Amoureuses* de Johanne Prigent (1992) et *la Sarrasine* de Paul Tana (1991), deux films où le théâtre et la « vie » se confondent le temps de quelques courtes scènes.

Johanne Prigent a dressé un portrait doux-amer des amours difficiles dans la quarantaine, plaçant côte à côte deux personnages féminins, Léa (Louise Portal) et Marianne (Léa-Marie Cantin), la première dans une relation agonisante et l'autre, pleine d'espoir pour une nouvelle idylle après des années de solitude. Même si les hommes ont voix au chapitre, la cinéaste pose surtout son regard sur ces deux femmes qui, liées par



Erreur sur la personne
de Gilles Noël. Sur la
photo : Macha Grenon.
Photo : Céline Lalonde.

l'amitié, n'en sont pas moins fort différentes. Alors que Marianne est acupuntrice, Léa est costumière de théâtre, métier que la cinéaste a également pratiqué au cinéma pendant quelques années. Au moment où une rupture avec David semble imminente, après plusieurs années de vie commune, Léa s'active à la conception des costumes d'une production d'*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset. On la suit en plein travail, dessinant de magnifiques esquisses qui prendront vie sous nos yeux, les acteurs de la pièce surgissant littéralement du papier. Et tout en étant profondément blessée par sa rupture, elle se jettera dans les bras de l'acteur principal de la pièce. Pour la réalisatrice, le défi de ce film était « de parler d'amour du début à la fin¹ ». Musset semblait donc le bienvenu dans cet univers « amoureux », « romantique », où gravité, légèreté et libertinage ne cohabitent pas seulement sur les planches.

Dans *la Sarrasine* de Paul Tana, nous assistons à un joli spectacle de marionnettes, extrait de la Jérusalem libérée qui évoque les combats entre Sarrasins et Chrétiens à l'époque des croisades. Cette scène est malheureusement trop courte tant elle est magnifique : éclairée comme s'il s'agissait d'un film d'Ingmar Bergman, éloquente comme la séance de lanterne magique dans *Fanny et Alexandre*. Tancredi le chevalier et le Sarrasin sont deux marionnettes rapportées de Sicile par Giuseppe (Tony Nardi), un tailleur italien, immigrant dans le Montréal du début du siècle. Tana s'est inspiré de la tradition sicilienne des théâtres de marionnettes, plus précisément celle de Palerme, pour ce petit moment de grâce dans un film qui en recèle plusieurs autres.

1. Voir, 25 février 1993, p. 16.

Tout le drame du film est contenu dans cette « bataille » qui se termine dans la tristesse et le dénuement. En tuant le Sarrasin, Tancrede découvre qu'il s'agissait d'une femme, celle qui l'aime, tandis que Giuseppe, provoqué par Théo Duval (Gilbert Sicotte), le gendre de son meilleur ami, le tuera accidentellement. Les autorités le puniront sévèrement – la prison à perpétuité – pour en faire valeur d'exemple chez tous les immigrants, les contraignant ainsi à « se tenir tranquille ». Son épouse, la « Sarrasine » du film, décidera, envers et contre tous, de demeurer à Montréal alors qu'on la supplie de retourner en Italie. Du côté de la réalisation, « autant pour laisser les acteurs “respirer” et augmenter l'aspect “théâtral” du film », le cinéaste a opté pour le plan-séquence, « réaction contre la standardisation actuelle du cinéma québécois [...] sans oublier que c'était le seul moyen de tourner un film comme celui-ci pour 3 000 000 \$ en 32 jours² ». Les contraintes financières de certains cinéastes font sûrement rêver bien des metteurs en scène...

Jésus et Othello ou Jérusalem et Venise-en-Québec

Le film plutôt étrange de Gilles Noël, *Erreur sur la personne* (1996), sorte de météorite dans l'univers plutôt prévisible du cinéma québécois, fut déjà commenté dans ces pages pour sa description du milieu théâtral et surtout ses nombreuses références à *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg³. Il n'en demeure pas moins que malgré ses faiblesses, et surtout une ambition démesurée de « dire » beaucoup en peu de temps et avec peu de moyens, *Erreur sur la personne* créait un climat envoûtant. Ni totalement thriller conventionnel, ni seulement drame psychologique « songé », ce film tentait de décloisonner les genres et de faire de Montréal une ville quasi mystérieuse, tout en offrant un remarquable travail sur le son, chose peu courante dans la production locale.

Alors que Gilles Noël est un « jeune » cinéaste peu connu du grand public, il n'en va pas de même pour André Forcier, chouchou de la critique depuis des années, habitué du circuit des festivals internationaux construisant depuis *Chroniques labradoriennes* (1967) une œuvre d'une grande puissance et surtout d'une profonde cohérence : il signe les scénarios de tous ses films – pendant longtemps en collaboration avec Jacques Marcotte – et ne s'éloigne jamais d'un Montréal aux allures presque felliniennes. Même si on peut lui reprocher un certain « embourgeoisement » – les personnes de ses trois derniers films (*Une histoire inventée*, *le Vent du Wyoming* et *la Comtesse de Baton Rouge*) nagent dans l'opulence en comparaison de ceux de l'époque de *Bar Salon* et de *l'Eau chaude, l'eau frette* –, Forcier est toujours demeuré proche d'un cinéma où la magie et le rêve côtoient sans gêne le sordide et le quotidien le plus banal. Ses fidèles spectateurs ne s'étonnent plus de voir surgir dans ses films des sirènes, des puceaux de 40 ans, des femmes à barbe, des filles maintenues en vie par une pile électrique et autres hommes-sandwiches anciens champions de bowling.

Dans *Une histoire inventée* (1990), qui pouvait se surprendre de l'énorme popularité de Florence Desruisseaux (Louise Marleau), femme fatale de profession, continuellement

2. Voir, 20 février 1992, p. 13.

3. Voir la chronique de Patricia Belzil, « Du fatum au Zeus des vues », dans *Jeu* 79, 1996.2, p. 120-124.



Une histoire inventée
d'André Forcier. Sur la
photo : Jean Lapointe et
Louise Marleau. Photo : Coll.
Association des cinémas
parallèles du Québec.

pourchassée par une meute d'hommes prêts à tout pour une – seconde – nuit d'amour avec elle ? Florence a beaucoup de succès mais un d'entre eux résiste : Gaston, « Don Juan de la trompette » (Jean Lapointe), musicien-vedette au Black Butter. Par vengeance et par dépit, la fille de Florence, Soledad (Charlotte Laurier), s'est entichée de lui, triste et amère devant les infidélités de son amant Tibo (Jean-François Pichette). Alors que Florence poursuit Gaston de ses avances, souhaitant le détourner de sa fille, celle-ci joue, sans trop de conviction, une curieuse Desdémone dans un Othello étriqué, le tout sous la houlette d'un metteur en scène exalté – un autre –, Toni Corbo (Tony Nardi), dans un Théâtre Corona déjà au bord de l'écroulement. La pièce du grand Will est bien sûr au service de ce drame grand-guignolesque où, vous l'aurez sans doute deviné, la jalousie est le principal moteur. Mais Soledad n'a rien d'une Desdémone frêle et naïve ; Lady Macbeth pourrait sans doute la considérer comme sa fille... spirituelle. *Une histoire inventée* repose sur cette idée de l'amour qui ne peut apporter que déception, douleur, voire destruction, et, au bout du compte, la mort. C'est d'ailleurs ce qui se produit dans le petit monde de Forcier, où le théâtre devient ici la scène de toutes les jalousies et de tous les excès. Grâce à cette troupe de « professionnels » et à la présence d'un metteur en scène qui perd totalement le contrôle de son spectacle, le drame de Soledad se transporte littéralement sur les planches. Elle débarque sur scène menottée à Gaston et provoque Tibo – comme par hasard l'Othello de cette production bas de gamme –, qui tuera le trompettiste avant de se donner la mort. Certains trouveront même cette version d'Othello en tout point semblable au *Cid*, version Ding et Dong...

Malgré ses nombreux « coups de théâtre », *Une histoire inventée* n'a rien d'une tragédie shakespearienne. Forcier ne s'est pas du tout égaré dans le théâtre de répertoire ; il est demeuré fidèle à son monde et à sa manière, cherchant surtout à rendre son univers plus séduisant et plus coloré. Sa « lecture » d'Othello ne bouscule rien,



étant presque aussi naïve que la fameuse réplique de Pierre Brasseur dans *les Enfants du paradis* de Marcel Carné : « Je connais maintenant la jalousie. Je peux jouer Othello ! » Il semble voir le milieu théâtral comme volage (Tibo trompe Soledad avec une autre comédienne dans les coulisses, juste avant d'entrer en scène), pauvre (un mafioso finance la production de la pièce) et peuplé d'êtres extravagants et insaisissables (un critique de théâtre homosexuel succombe aux charmes de Florence ; Soledad conserve son costume de scène pour aller « faire son show » au Black Butter). Le film fait donc la part belle aux personnages en éternelle représentation, poussant jusqu'aux extrêmes limites du ridicule leur passion amoureuse. Le drame d'Othello sert tout simplement de toile de fond à cette histoire qui ne pouvait être inventée par Forcier et personne d'autre⁴.

4. Sur les rapports qu'entretient le cinéma d'André Forcier avec le théâtre, voir également, dans ce numéro, l'article d'Eza Paventi, qui a recueilli les propos du cinéaste. NDLR.



Jésus de Montréal de
Denys Arcand. Sur la photo :
Catherine Wilkening,
Lothaire Bluteau et
Johanne-Marie Tremblay.
Photo : Pierre Gros
D'Aillon/Coll. Association
des cinémas parallèles
du Québec.

Autre cinéaste singulier et libre penseur, Denys Arcand, pour nourrir son œuvre cinématographique, ne se prive pas du plaisir de fréquenter les théâtres. Tous savent que c'est à la suite d'une représentation de *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois qu'Arcand a offert à Lothaire Bluteau le rôle de Daniel Coulombe dans *Jésus de Montréal*⁵ (1990). Voilà une proposition plus intéressante que celle de faire la « brute » dans une réclame de parfum pour homme, proposition qui séduit un comédien « qui ne veut pas faire de pub », tout dévoué au théâtre d'avant-garde, mais plus pour très longtemps. L'anecdote est bien sûr tirée de ce film remarquable en tous points, qui pose des questions fondamentales et traite beaucoup plus que « du Big Bang, de la formule du Coca-Cola, du monologue d'Hamlet et des fascistes qui communient tous les jours, bref, tout ce qui est incontournable », selon les mots mêmes du cinéaste.

Œuvre de maturité d'un cinéaste grisé par le succès du *Déclin de l'empire américain* mais sans avoir perdu la tête pour autant, *Jésus de Montréal* est sans doute le film québécois qui démontre avec le plus d'acuité le vide moral et spirituel de notre société et la position à la fois délicate et dangereuse de l'art, ici le théâtre. Nous sommes invités à suivre l'élaboration d'un spectacle inspiré de la Passion du Christ, une Passion revampée par Daniel Coulombe, un metteur en scène aux allures de *lonesome cow-boy* et qui, comme Jésus pour ses disciples, choisit un à un de jeunes acteurs sans le sou mais pleins d'enthousiasme, les arrachant littéralement à leurs basses besognes. Ce spectacle, consacré « succès de scandale », attirera l'attention des médias « culturels », soulèvera la colère de la communauté religieuse qui a engagé la troupe et transformera cette aventure théâtrale en véritable « calvaire ». Elle entraînera la mort de Daniel Coulombe, crucifié par l'intolérance et l'incompréhension.

Qu'il s'agisse des sociologues, des théologiens, des artisans du théâtre et même des « fils de pub », tous peuvent multiplier les lectures et les analyses, sans pour autant réduire l'œuvre à sa seule dimension « religieuse », « théâtrale » ou « sociologique » et surtout sans tomber dans le « portrait de génération ». Ceux qui connaissent bien sa filmographie savent qu'Arcand a fait des films autrement plus corrosifs. Qui d'autre que lui aurait osé accoler la voix de Maurice Duplessis à René Lévesque comme dans *Québec : Duplessis et après... ?* Mais contrairement à certains films antérieurs où il se contentait de suivre, parfois obstinément, sa prémisses de départ – l'aliénation des Québécois qui les pousse à voter pour le non dans *le Confort et l'Indifférence* –, *Jésus de Montréal* se présente à la fois comme un pamphlet virulent et la tragédie « actualisée » d'une voix dérangeante rapidement bâillonnée. Cette petite troupe de théâtre impertinente questionne à la fois les fondements de la foi chrétienne – ainsi que quelques mythes de la civilisation occidentale ! — et la responsabilité morale de l'artiste dans nos sociétés modernes. Dans le film d'Arcand, Daniel Coulombe fait plus qu'embêter les curés en parlant de la Vierge Marie comme d'une fille-mère séduite par un soldat romain ou en insérant un passage d'*Hamlet* de Shakespeare dans un récit de la Passion. Son attitude intègre tranche avec le « chacun pour soi » de la colonie artistique. Il affiche haut et fort son plaisir, que dis-je, son besoin de jouer, peu importe où et dans quelles conditions (« Jouer Jésus, c'est

5. Voir l'article de Patricia Belzil, « Le théâtre dans *Jésus de Montréal* », *Jeu* 52, 1989.3, p. 160-163. NDLR.

tout sauf médiocre », dit-il à une psychiatre amèrement déçue qu'il ne puisse exercer son métier dans les « grands théâtres » de Londres et Stockholm). Il pose un regard critique, voire dévastateur, sur le milieu de la publicité, vu comme autant d'occasions pour l'acteur de se prostituer comme le fait Mireille (Catherine Wilkening) pour gagner quelques sous. Le théâtre qu'ils font sous nos yeux devient tout à coup dérangeant, « révolutionnaire », livrant un message « d'amour » mais embrouillé par les médias et finalement muselé par notre sacro-sainte mère l'Église...

Le film fourmille d'anecdotes savoureuses sur la colonie artistique montréalaise et la liste en serait sans doute aussi longue que le film lui-même. Signalons toutefois que René Homier-Roy, Reine Malo et Francine Grimaldi ont sans doute éprouvé quelques affinités avec les personnages des chroniqueurs culturels ; les actrices Marie-Christine Barrault et Judith Magre (la première est la fille de Jean-Louis Barrault et la seconde associée au TNP de Jean Vilar en plus d'avoir joué pour le père de l'autre) s'amuse ici à doubler des films pornos tout en se plaignant de la diction des acteurs québécois ; particulièrement dans *le Songe d'une nuit d'été*, pièce de Shakespeare mise en scène par Robert Lepage un an ou deux avant la réalisation du film et qui joue dans *Jésus de Montréal...* ; une publiciste aurait cru se reconnaître dans le rôle que défend Monique Miller et n'adresse plus la parole au cinéaste depuis la sortie du film ! Une des grandes qualités de ce film réside justement dans cette dimension « locale » qui n'est jamais trop appuyée, permettant à tous, les « branchés » comme les autres, de s'y retrouver sans peine. Voilà sans doute une des raisons qui explique le succès international du film, qui a par exemple tenu l'affiche pendant près d'un an à Sydney, en Australie.

Si nous avons beaucoup insisté sur *Jésus de Montréal*, c'est probablement parce qu'il s'agit d'un des seuls films québécois à avoir décrit de manière si admirable, plus que le « milieu théâtral », l'importance et la force du théâtre dans la cité. Entre les acteurs idéalistes et opportunistes, entre les pique-assiettes et les rapaces, entre l'art et le commerce, Denys Arcand fraye son chemin dans un univers complexe et nous fait découvrir la grandeur du geste théâtral, sa dimension subversive mais aussi dérisoire. La fin du film est remarquable en ce sens : la troupe de Daniel Coulombe se voit récupérée par un avocat véreux (Yves Jacques), et Mireille décide de faire bande à part, « n'achetant » pas du tout la proposition. Elle se retrouve seule, marchant sur la montagne, espérant sans doute rencontrer un autre metteur en scène capable de la pousser au-delà de ses propres limites. En attendant, elle pourra toujours faire de la publicité ou jouer dans un téléroman... **■**

André Lavoie a complété une maîtrise en études cinématographiques à l'Université de Montréal. Il est rédacteur en chef de la revue *Ciné-Bulles*, critique de cinéma au journal *le Devoir* et chroniqueur pigiste à la Chaîne culturelle de Radio-Canada.