

Américanité et cinéma québécois Assumer son américanité

Louise Carrière

Volume 14, numéro 4, hiver 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33779ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Carrière, L. (1995). Américanité et cinéma québécois : assumer son américanité. *Ciné-Bulles*, 14(4), 27–31.

Assumer son américanité

par Louise Carrière

Précédemment, nous avons entrevu la problématique de l'américanité dans l'ensemble du cinéma québécois. Voyons de plus près comment cette américanité se manifeste dans trois films de fiction récents et qui serviront de points de repère pour illustrer la façon dont les cinéastes posent dorénavant les termes de leur rapport avec l'Amérique: *l'Automne sauvage* (1992) de Gabriel Pelletier, *les Portes tournantes* (1989) de Francis Manikiewicz et *Louis 19, le roi des ondes* (1994) de Michel Poulette.

Nous aurions pu aborder la question en commentant les films documentaires qui en font leur sujet principal: les séries *Parler d'Amérique* et *l'Américanité*, toutes deux produites par l'Office national du film, et *le Son des Français d'Amérique*. Mais ces films ont déjà fait l'objet d'analyses universitaires diverses¹. De plus, autant les analystes que les cinéastes se complaisent dans un discours négatif confondant américanité (s'assumer comme Américains du Nord) et américanisation (être victimes et assimiler la culture états-unienne). Cette confusion nous ramène constamment à la problématique connue de la disparition, et à toutes les notions sous-jacentes, rarement définies, de «Québécois pure laine», «de souche», etc. L'Amérique, au-delà de la fascination première qu'elle exerce, c'est plus souvent qu'autrement le poison et le Canada anglais, une véritable menace.

Que sont devenus, après la colonisation, Amérindiens et anciens Français et Anglais? Plus français, plus anglais, un peu amérindiens. C'est justement cet autrement qui nous intéresse et ce sont les films de fiction qui posent de manière plus complexe les rapports entre le nouveau et l'ancien Québec, entre les différentes composantes sociales, entre américanité et américanisation, d'où l'intérêt de s'y attarder maintenant. Les trois films choisis offrent différentes interprétations des attirances et influences qui ont fasciné les Québécois aujourd'hui, refusant le discours nostalgique de la disparition ou de la survie.

L'Automne sauvage: une saison en enfer

Premier film de Gabriel Pelletier, *l'Automne sauvage* raconte le retour précipité de Charlie Minton (Serge Dupire) à Coeur d'Indien après 11 ans d'absence. Un mystérieux télégramme l'invite à rejoindre la petite ville car son ami d'enfance, Régis, un Amérindien accusé d'un meurtre, y est emprisonné. Pendant son absence, les tensions se sont accrues entre Blancs et Amérindiens, entre les employés et le propriétaire de l'usine, son grand-père Eddy. Les Japonais désirent acheter la compagnie et emploient comme intermédiaire une jolie femme, Ève Duchesnon (Anne Létourneau).

Le petit-fils, renégat, véritable héritier de l'empire de papier revient au bercail pour découvrir l'auteur du meurtre. Il doit affronter tout ce beau monde et découvre sa sœur, anciennement amoureuse de Régis, en gérante d'usine, cherchant à oublier ses amours malheureuses.

Les personnages, bien que stéréotypés, appartiennent bien à l'Amérique québécoise déchirée entre un passé de soumission et un présent plus rebelle. Charlie, le personnage principal, est présenté comme un homme divisé, confronté à sa famille et à son enfance dans un univers où s'affrontent le bien et le mal. Son grand-père Eddy, le *self-made man*, fier de sa culture anglo-saxonne et de son empire, emploie des anglophones comme serveurs et traite les Canadiens français de *frogs*, impose la conversation en anglais à ses petits-enfants et aux ouvriers francophones de son usine à papier.

Son père a épousé une francophone, qui l'a abandonné pour un amant ouvrier francophone et s'est un jour suicidée. Il s'est alors engagé dans l'armée américaine au Viêt Nam pour fuir, ou pour se prouver quelque chose. Mort au combat, il a échoué sur tous les fronts; ayant «trahi» ses origines, il en a payé les conséquences.

Hélène, sa sœur, seconde son grand-père Eddy à l'usine. Amie d'enfance et de cœur de Régis, elle travaille fort mais se considère abandonnée par l'Amérindien retourné dans sa réserve. Tour à tour aimante, aimable, dure et opportuniste, elle est l'héritière de fait du clan Minton, le mélange «négatif» des origines de ses parents.

Régis, son ami d'enfance, cherche dans la boisson et les filles du club le réconfort dont l'a privé Hélène avant d'être emprisonné pour meurtre. Il est

Cet article est le dernier d'une série de trois sur les rapports entre l'américanité et le cinéma québécois.

Perspective: américanité et cinéma québécois

L'Automne sauvage

35 mm / coul. / 107 min /
1992 / fict. / Québec

Réal.: Gabriel Pelletier
Scén.: Gabriel Pelletier et
Bob Girardi

Image: Daniel Jobin
Son: Dominique Chartrand
et Louis Dupire

Mus.: Michel Cusson

Mont.: Glenn Berman

Prod.: Bruno Jobin - Velvet
Caméra, Francine Forest -
Cléo 24 et Léon G. Arcand -
Office national du film

Int.: Serge Dupire, Anne
Létourneau, Raymond Bouchard,
Leslie Yeo, Raoul Trujillo, Marie-
Josée Gauthier

révolté contre la corruption «blanche» et voudrait reconquérir avec ses guerriers les territoires que, jadis, on leur aurait usurpés. Le shaman prédit le réveil des Windigo, des Indiens mystérieusement disparus au début du siècle. Sa clairvoyance montre aussi comment Charlie Minton et Régis ne sont pas ennemis mais alliés. Les Windigo s'immiscent très tôt dans le film, dès le générique en fait, et leur présence ponctue chaque grande partie du film avec de plus en plus d'insistance.

Le Québec monolithique des films québécois disparaît ici pour céder la place à un univers composite. Après les anglophones, la famille et les Amérindiens, voici les ouvriers représentés en deux catégories très distinctes: ceux de l'usine et les reboiseurs. Nous aurons aussi des personnages du «Nord», acteurs dans un univers en pleine mutation technologique, un univers organisé avec des règles et des conventions strictes. À l'opposé, l'univers des planteurs reboiseurs est présenté comme anarchique, membres d'un groupe corrompu.

Le clan des mécréants (Eddy, les reboiseurs) s'enrichit des Japonais, nouveaux marchands de l'âge moderne qui convoitent l'usine et détiennent déjà par leur capital et leur machinerie une partie de l'en-

treprise. Rusés, ils emploient un agent local, Ève Duchesnon, pour négocier l'achat. Énergique, persuasive, cette séductrice utilise tous les subterfuges possibles pour faire tomber Charlie dans leur camp.

Lui, deuxième rejeton né du mariage mixte anglo-français, est parti au loin pour échapper à sa destinée: seul héritier masculin de l'entreprise d'Eddy, il revient sur les lieux de son enfance sauver son ami Régis. Il refuse de poursuivre l'œuvre d'Eddy et voudrait réconcilier les irréconciliables: les Japonais et les Anglais, Hélène et Régis, Régis et son entourage. Ce Québécois «métissé» refuse son destin de *boss*, d'exploiteur des Amérindiens, dédaigne la fortune, choisit les grands espaces sauvages plutôt que les bureaux poussiéreux de l'entreprise familiale. Il a voulu être le grand conciliateur. La purification n'aura pas lieu. Certes, la police provinciale, raciste mais efficace, succède à la petite police locale. Les Japonais, en collaboration avec Hélène, vont administrer l'usine avec des méthodes modernes. Ève Duchesnon sera finalement punie de ses avances trop opportunistes. Mais la nouvelle réalité n'est guère plus facile: Charlie Minton repart et avec lui la succession, masculine, des Minton disparaît.

On a reproché au film ses héros plus grands que nature, leur schématisation en deux camps bien distincts. Or, ce parti pris demeure une des composantes habituelles du film «noir»: la tentatrice, le policier véreux, la prostituée au cœur d'or, le héros naïf qui gagne en maturité, etc. Le film a le mérite de dévoiler un portrait social complexe du Québec même si les personnages sont peu développés. L'originalité de *L'Automne sauvage* est d'oser la carte du film de genre.

L'action soutenue, rebondissante, les bons sentiments et la musique aux mélodies simples voudraient réconcilier tous les genres: la fiction politique, l'horreur, le drame policier, le film d'amour. Cette tentative de conciliation, le choix de lieux bien québécois et de dialogues très réalistes cernent bien cette américanité déchirée. Après la crise d'Oka, Gabriel Pelletier décrit un Québec aux prises avec différents drames dont celui du conflit amérindien. Le lieu de l'action combine à la fois la petite ville, les grands espaces, les réserves amérindiennes, un pays écartelé entre la «sauvagerie» et la «modernité».

Les Portes tournantes: la valse-hésitation

L'écrivain acadien Jacques Savoie et le cinéaste québécois Francis Mankiewicz ont mis en scène leur



L'Automne sauvage de Gabriel Pelletier

Perspective: américanité et cinéma québécois

attirance pour l'Amérique dans cette histoire d'une pianiste-accompagnatrice de films muets. Céleste (Monique Spaziani) quitte son milieu familial douillet de Val d'Amour pour Campbelton au Nouveau-Brunswick où elle pourra vivre le rêve américain. Le récit oscille ainsi entre trois dates, 1922 (départ de Céleste), 1928 (fin du cinéma muet) et 1987 (Montréal et New York).

Les Portes tournantes procède par constants flashes-back, l'histoire étant dévoilée à travers le journal de Céleste et la vie de ses descendants demeurés à Montréal, son fils Madrigal Blaudelle (Gabriel Arcand) et son petit-fils Antoine (François Méthé). Le destin exemplaire de Céleste se mêle à ceux, beaucoup plus terre-à-terre, de son fils élevé par ses beaux-parents français et qui n'a jamais connu sa mère, et de son petit-fils élevé par ce père déchiré qui désire réconcilier la mère et le fils, lui-même issu d'un foyer divisé.

On trouve à nouveau cette dichotomie des héros québécois, attirés par l'Amérique et voulant agir sur leur destinée (Céleste) et cette torpeur qui les conduit à l'immobilisme (Blaudelle). Antoine décide de partir pour New York rejoindre cette grand-mère qui a composé ce thème musical lancinant *You Don't Kill a Piano Player* que son père et lui réécourent, fascinés.

Cette fable sur la fascination états-unienne, sur le souvenir et sur la réconciliation entre passé et présent nous plonge au cœur de la problématique de l'américanité. Faut-il vivre perclus dans le souvenir, se complaire dans les succès passés, refuser de vieillir, car l'absence de parents nous prive d'un support indispensable? Les drames se mêlent ici illustrés par les destins, différents, de trois membres d'une même famille. C'est sans doute Antoine, âgé de 10 ans, qui représente l'espoir d'une réconciliation. Malheureusement, cet enfant est le personnage le moins crédible du film. Trop vieux pour son âge, il réfléchit comme un homme de 40 ans, discute avec sa mère (Miou-Miou) comme s'il était son mari tandis que Madrigal semble figé dans le temps avec un âge affectif de 10 ans. Curieux renversement qu'on trouvait exprimé avec beaucoup plus de finesse dans **les Bons Débarras**.

L'américanité du film s'inscrit non seulement dans le drame et les personnages, mais aussi dans les lieux choisis. Au départ, Céleste est associée au Canada français de la campagne: paysage bucolique, petite maison et ferme propre, famille nombreuse bien

habillée, etc. Le monde préindustriel y est représenté par une mère ménagère compréhensive et effacée et un père musicien, peu bavard. Puis, le film nous amène tranquillement vers les petites villes, ici Campbelton. Le pittoresque de la campagne cède la place à la modernité des nouvelles villes, transposition des ambitions de Céleste qui, pour vivre le rêve américain des vedettes de cinéma, abandonne son coin de pays pour suivre Letwin (Rémy Girard), le propriétaire du cinéma. Faut-il y voir un rappel du destin même de Mankiewicz, qui, comme de nombreux autres Québécois, Claude Jutra, Paul Almond, Yves Simoneau et Jean-Claude Lord, a dû quitter le Québec pour continuer de faire des films?

Céleste, courtisée par un riche héritier, Pierre (Jacques Penot), accepte de l'épouser puisque le cinéma ne lui offre dorénavant aucun refuge, l'arrivée du son ayant rendu son travail inutile. Elle qui était fascinée par cette nouvelle invention et la musique populaire se retrouve donc dans un milieu à l'opposé de ses attirances: bourgeois, de souche européenne, entiché de musique classique et peu intéressé par les images en mouvements et le *ragtime* qui font trop «basse classe».

La grande culture proposée par les parents de Pierre (Françoise Faucher et Jean-Louis Roux) tente de se démarquer radicalement des classes inférieures: on force Céleste à s'intégrer à la vie mondaine de la ville et à organiser l'enrôlement du fils à la guerre. Bref, les parents concourent à l'aliénation culturelle et affective de Céleste, la privant de sa musique, puis de son mari et, enfin, de son fils qu'ils rebaptisent Blaudelle, effaçant ce nom original de Madrigal qu'elle lui avait donné à la naissance. Céleste quitte à nouveau son pays, cette fois pour les États-Unis, à New York plus précisément, avec un musicien noir américain.

Le Québec des **Portes tournantes** est déchiré devant l'américanité. Le plaisir d'y goûter est réel, mais le prix à payer est important: l'exil pour Céleste, la démission pour Pierre, etc. Blaudelle refuse de s'y plonger autrement que par le rêve passif. À l'opposé, Antoine fonce tête première vers New York, risquant de se perdre pour retrouver son énigmatique grand-mère.

Les Portes tournantes dévoile une réelle attirance pour l'Amérique tout comme son «allégeance» européenne. Il y a un manque évident de progression dramatique et les images affichent un caractère soigné, quasi obsessionnel. Ces éléments, souvent étrangers

Les Portes tournantes

35 mm / coul. / 105 min / 1988 / fict. / Québec

Réal.: Francis Mankiewicz
Scén.: Jacques Savoie et Francis Mankiewicz
Image: Thomas Vamos
Son: Paul Dion
Mus.: François Dompierre
Mont.: André Corriveau
Prod.: René Malo - Malofilm Productions
Int.: Monique Spaziani, Gabriel Arcand, Miou-Miou, Jacques Penot, Rémy Girard, Françoise Faucher



Les Portes tournantes de Francis Mankiewicz

aux films américains, ont déçu plusieurs des critiques anglophones.

Refusant de placer ses personnages dans une forme dramatique plus soutenue, **les Portes tournantes** affiche une des formes de schizophrénie cinématographique du Québec, l'attrance pour les U.S.A., le thème du film, mais le refus de l'américanisation, l'influence stylistique qui le caractérise. Faute d'approfondissement, ce dilemme posé aux cinéastes québécois leur fait adopter, sans les adapter, les recettes du cinéma européen d'avant la mainmise américaine, un choix qui, pour Mankiewicz, semble le moindre des deux maux.

Louis 19, le roi des ondes: la vie d'un héros?

Plus près de nous encore, Michel Poulette réalisait, en 1994, **Louis 19, le roi des ondes**, un film assez unique dans les annales cinématographiques québécoises. Il aborde de plein front l'américanité et l'américanisation du Québec par le biais de la télévision mais refuse les formules consacrées du cinéma européen et du cinéma américain.

Le choix de Poulette de consacrer son premier long métrage destiné au cinéma à la vie d'un *nobody* devenu star de télévision s'explique peut-être par sa vaste expérience tant du côté des vidéoclips, de la publicité que des émissions d'humour. **Louis 19, le roi des ondes** raconte l'histoire d'un vendeur propulsé trop rapidement vedette. Y aurait-il un vice caché derrière la célébrité? Louis Jobin (Martin Drainville) sera filmé jour et nuit par une caméra de télévision durant trois mois. Cette satire de la télévision et des médias opère en plusieurs temps. Le rêve américain se retrouve encore une fois au centre du récit: il s'agit de sortir de l'anonymat, d'être reconnu dans la rue, apprécié et même adulé. Mais le rêve est plutôt un prétexte pour dévoiler les ficelles du monde télévisuel, ses loups, ses combines et son potentiel incroyable de désillusions. Pour Louis, le sommet est vite atteint et il fait place aux lendemains qui déchantent.

Le film accentue encore plus l'opposition entre les valeurs de Louis et celles véhiculées par le monde télévisuel. Il y a ce côté européen représenté par la culture de sa mère, Aline Jobin (Dominique Michel)

Perspective: américanité et cinéma québécois

et par son amie Julie (Agathe de La Fontaine). Pour la mère, il s'agit de bien soigner l'image du Québec, être moderne, cultivé, bien paraître, acquérir une bonne diction: «Fais-moi pas honte!»

La présence agressive de la télévision, les publicités, le commerce, le vedettariat et l'intrusion dans la vie privée composent le versant américain du film, son côté fabriqué qui conduit à la dépersonnalisation culturelle. Le combat de Louis pour demeurer entre les deux relève du drame cornélien.

Délaissant le joug de sa mère pour celui, plus cruel encore, de la télévision et de ses requins, il vit avec passion l'expérience qu'on lui offre, qui fait de lui le point de mire de son entourage. Ensuite, faisant face à la perte de son intimité, il décide de tout laisser tomber. On ne peut être vedette, sortir de sa routine, bref de l'anonymat, sans casser des œufs.

Comme tout bon petit Québécois, Louis renonce à la gloire, triomphant ainsi de l'opportunisme de la productrice et de son assistant. Ce «bon gars», un peu niais, traverse toutes les étapes de la «décolonisation» culturelle: tour à tour passif, rêveur, victime et révolté, il réussit à s'assumer.

Une nouvelle voie

Les trois films délaissent la nostalgie pour se frayer un chemin à travers un Québec plus complexe. Les personnages de Pierre et de ses parents (**les Portes tournantes**), de Michel (**Louis 19, le roi des ondes**) et d'Eddy (**l'Automne sauvage**) représentent un monde en voie de disparition calqué sur une culture européenne fortement élitiste. Par ailleurs, l'attachement à l'Europe se fait encore pesant par la présence de femmes «modernes», d'origine française, comme la femme de Madrigal et la copine de Louis. On trouve le même phénomène dans **Moody Beach** de Richard Roy. Faut-il n'y voir qu'un impératif de coproduction?

Pour bâtir leur destinée, les personnages des trois films doivent briser quelque chose, que ce soit le carcan européen comme dans **l'Automne sauvage**, et **les Portes tournantes**, ou celui de l'américanisation, comme dans **Louis 19, le roi des ondes**. Pareil choix exige qu'on prenne des risques, ce que font Antoine et Céleste dans **les Portes tournantes**, Charlie dans **l'Automne sauvage** et Louis dans **Louis 19, le roi des ondes**. Le personnage en sort grandi, fortifié.

La finale de chaque film tourne le dos au ton dramatique qu'on trouve habituellement dans les films de fiction québécois pour s'orienter plutôt vers un compromis. Céleste, l'exilée, retrouvera son petit-fils et, peut-être un jour, son fils. Charlie Minton, venu rassurer Hélène et Régis de son affection, débarrassera la ville de ses pires sangsues. Louis, qui a connu la célébrité, qui a été le centre de l'univers, vivra dorénavant pour être et non pour paraître.

Quant aux formes narratives et aux moyens cinématographiques, l'ambivalence est particulièrement notable dans **les Portes tournantes**, où Céleste et Letwin sont fascinés par les films américains. Or, **les Portes tournantes** est tout à l'opposé de ce cinéma: c'est un film plutôt intérieur. C'est aussi une œuvre de facture européenne dont les matériaux sont le souvenir, la voix-off, l'intériorité des personnages, les conversations sur les états d'âme plutôt que sur les décisions et le mouvement.

L'Automne sauvage n'est pas un faux suspense comme l'était **Rafales** d'André Melançon. Lieux, dialogues et destins des personnages appartiennent d'emblée à la cinématographie québécoise, même si le genre et la simplification des types humains s'inscrivent dans la tradition cinématographique américaine.

Quant à Michel Poulette, un des réalisateurs québécois les plus à l'aise avec les codes de la télévision, il s'évertue dans **Louis 19, le roi des ondes** à dénoncer les méfaits de la télévision tout en adoptant un style télévisuel efficace: plans courts, actions nombreuses, polyphonie de la bande sonore, refus de l'introspection, etc.

Ces trois films n'adoptent pas le discours simplificateur sur l'américanité et proposent un profil tout en nuances mais non dénué de maladresses et d'ambiguïtés. Peut-être est-ce le chemin nécessaire qui mène de l'adolescence à la maturité? ■

1. Sur l'américanité et le cinéma québécois, voir également:

- **Lumières**, «L'imaginaire québécois», été 1991;
- **Lumières**, «Vivre avec Hollywood», hiver 1992;
- Alain-N. MOFFAT, «Le droit du plus fort», **Cinéma**, automne 1990, Volume 1 numéro 2, pages 104 à 111;
- Chantal NADEAU, «Américanité ou américanisation: l'exemple de la coproduction au Québec», **Cinéma**, automne 1990, Volume 1 numéro 2, pages 60 à 71.



Louis 19, le roi des ondes de Michel Poulette

Louis 19, le roi des ondes

35 mm / coul. / 93 min / 1994 / fict. / Québec

Réal.: Michel Poulette
Scén.: Émile Gaudreault, Sylvie Bouchard et Michel Michaud
Image: Daniel Jobin
Son: Normand Mercier
Mus.: Jean-Marie Benoît
Mont.: Denis Papillon
Prod.: Richard Sadler et Jacques Dorfmann
Int.: Martin Drainville, Dominique Michel, Agathe de La Fontaine, Yves Jacques, Patricia Tulasne, Benoît Brière