

PANORAMA

C

PUQ | NUMÉRIQUE 

LE QUÉBEC, CONNAIS-TU?

CULTURE QUÉBÉCOISE

SOUS LA DIRECTION
DE ROBERT LALIBERTÉ
ET ALEKSANDRA
GRZYBOWSKA



Presses
de l'Université
du Québec

Presses de l'Université du Québec
Le Delta I, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2
Téléphone : 418 657-4399 – Télécopieur : 418 657-2096
Courriel : puq@puq.ca – Internet : www.puq.ca



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

Conception graphique : Mathieu Plasse
Mise en pages : Mathieu Plasse

Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés
© 2014, Presses de l'Université du Québec

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Le Québec, connais-tu ?

Comprend des références bibliographiques.

Sommaire : Panorama : A. Histoire et enjeux sociaux du Québec / Robert Laliberté – B. Littérature québécoise / sous la direction de Robert Laliberté et Aleksandra Grzybowska – C. Culture québécoise / sous la direction de Robert Laliberté et Aleksandra Grzybowska.

Sommaire : Recueil de textes et d'activités / Aleksandra Grzybowska :

1. Le territoire – 2. L'identité – 3. La diversité – 4. La vie privée.

Monographie électronique en format PDF.

ISBN 978-2-7605-3923-5 (série)
ISBN 978-2-7605-3693-7 (vol. A)
ISBN 978-2-7605-3863-4 (vol. B)
ISBN 978-2-7605-3865-8 (vol. C)
ISBN 978-2-7605-3867-2 (vol. 1)
ISBN 978-2-7605-3869-6 (vol. 2)
ISBN 978-2-7605-3871-9 (vol. 3)
ISBN 978-2-7605-3873-3 (vol. 4)

1. Français (Langue) - Manuels pour allophones. 2. Québec (Province) - Civilisation.
I. Laliberté, Robert. II. Grzybowska, Aleksandra M.

PC2128.Q42 2013 448.2'4 C2013-941411-8

Préface

Imaginons un chercheur étranger, sur le point de joindre le vaste réseau de l'Association internationale des études québécoises, qui tenterait de définir le Québec à partir de sa seule présence sur la scène internationale.

Il constaterait que les films québécois sont régulièrement en nomination aux Oscars. Que des Québécois se voient confier le soin de créer les plus grandes productions de notre époque dans le temple new-yorkais de l'opéra, qu'ils occupent une demi-douzaine de grandes scènes à Las Vegas, que certains de leurs chanteurs dominent les marchés francophone et anglophone, que leurs troupes de danse sont reconnues de Philadelphie à Berlin. Il noterait que les meilleurs jazzmen, humoristes et contorsionnistes convergent, chaque année, vers le Québec, pour partager leur art en au moins quatre langues : la musique, le fou rire, l'anglais et, par-dessus tout, le français.

Il n'en faudrait guère plus pour que notre chercheur conclue que le Québec est une puissance culturelle.

Une puissance économique également, puisqu'il relirait dans son calepin que dans les tunnels de métro de 40 villes et sur les chemins de fer de 21 pays, du Chili à l'Ouzbékistan,

roulent 100 000 véhicules portant un logo québécois. Qu'en aérospatiale, la métropole québécoise occupe l'un des trois premiers rangs au monde et que des avions québécois sillonnent le ciel de 100 pays. Il noterait aussi que le Québec est une référence mondiale en matière de coopératives.

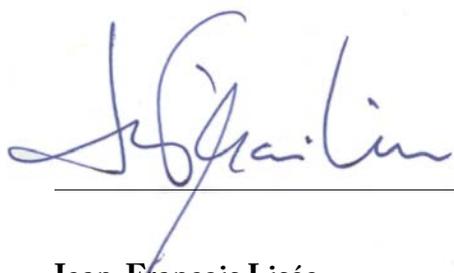
À Washington, il apprendrait qu'un des grands accords de libre-échange de l'histoire récente, l'ALENA, n'existerait pas sans le poids politique mis dans la balance par le Québec, il y a 30 ans. À Bruxelles, on lui expliquerait qu'un autre accord historique, en négociation, entre l'Europe et le Canada, sera signé en raison de la volonté du Québec de le voir émerger. À Paris, on lui dirait que la force de caractère des représentants du gouvernement du Québec fut déterminante dans la conception d'une convention de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture (UNESCO) protégeant la capacité des États à soutenir leurs cultures, ratifiée à ce jour par 125 États. Il retiendrait qu'une de ses lois, la Charte de la langue française, a inspiré la défense des langues nationales en Arménie, au Brésil, en Catalogne, en Estonie, Lettonie et Lituanie, au Pays Basque, en Pologne, au Nunavut et en Chine.

De Dakar à Niamey à Bamako, il apprendrait que le Québec est un des gouvernements membres les plus influents d'une organisation qui promeut la langue française et qui en compte 77, l'Organisation internationale de la Francophonie. À l'étranger et au Québec, on lui dirait que les Québécois œuvrent depuis des décennies pour un développement durable et humain au sein d'une variété d'organismes de coopération internationale qui aident des populations locales à devenir plus autonomes, sur tous les plans. Il apprendrait que pour l'année 2012 seulement, le Directeur général des élections du Québec a accompagné la transition démocratique au Bénin, au Burkina Faso, au Gabon, à Madagascar, au Maroc et au Mexique, a aussi conseillé les Américains, les Catalans et les Français.

À Boston, on lui dirait que cette grande ville intellectuelle ne connaît qu'une rivale, pour le nombre d'universités, d'étudiants locaux

et étrangers : Montréal. On lui expliquerait qu'un Québécois, Pierre Dansereau, est le père de l'écologie, qu'un autre, Hans Selye, a le premier décrit le stress, que des chercheurs québécois ont déposé l'hypothyroïdie congénitale, conçu le premier médicament utilisé contre le sida, mieux fait comprendre les mécanismes de la douleur et la maladie d'Alzheimer, fait connaître des gènes prédisposant au cancer du sein, découvert la capacité des neurones de se régénérer.

Imaginez la surprise de notre chercheur à qui l'on donnerait le jeu de sept ouvrages auquel appartient celui que vous avez entre les mains, lorsqu'il apprendrait que seulement huit millions de personnes composent le peuple capable d'un tel rayonnement. Un peuple qui, bien que n'ayant pas encore rejoint le concert des nations, a le monde pour horizon.



Jean-François Lisée

Ministre des Relations internationales,
de la Francophonie et du Commerce extérieur
Gouvernement du Québec

Remerciements

Le Québec, connais-tu ? est un projet que certains trouveront peut-être trop ambitieux, voire téméraire. Il faut bien reconnaître que s'il existe quelques ouvrages qui visent à faire découvrir la géographie du Québec, son histoire, son évolution, ses défis ou encore sa littérature et sa culture, il en existe bien peu qui, comme *Le Québec, connais-tu ?*, s'intéressent à tout cela à la fois. Serait-ce qu'il est risqué de tenter de faire découvrir l'essentiel du Québec ou, pour le dire autrement, tout ce qu'il importe d'en connaître pour arriver à mieux le comprendre et l'apprécier, et ce, à travers des textes qui se doivent d'être instructifs, sans être spécialisés ? Peut-être bien que oui.

Quoi qu'il en soit, nous sommes fiers d'avoir pris ce risque. Avec cette série d'ouvrages, celles et ceux qui souhaitent approfondir et élargir leur connaissance du Québec pourront le faire sans avoir à se disperser. Sans compter qu'ils pourront partager cette connaissance avec leurs collègues et surtout avec leurs étudiants notamment s'ils œuvrent dans le milieu de l'enseignement-apprentissage du français langue seconde ou étrangère.

Nous tenons à remercier sincèrement les personnes et organismes qui nous ont aidés à relever ce défi.

Nous avons eu la chance, pour ne pas dire le privilège, de pouvoir compter sur la collaboration d'une bonne douzaine d'auteurs qui nous ont fourni des textes d'une grande richesse et néanmoins d'une grande clarté. Merci à Aurélien Boivin, Mira Falardeau, Marie Fradette, Marie-Christine Lesage, Thomas Mainguy, Philippe Mottet et Roxanne Robillard pour leur présentation de la littérature québécoise. Merci également à Julie Bouchard, Pierre B. Landry, Esther Pelletier et Gilles Perron pour leurs articles consacrés à la culture québécoise.

Nous avons par ailleurs pu compter sur plusieurs membres de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ), qui ont lu et commenté les textes que comporte notre ouvrage. Merci à nos collègues du Québec, Maude Blanchette-Lafrance, Jean-Pierre Dufresne, Danielle Mongrain, et à ceux de l'étranger : Sérgio Barbosa de Cerqueda, Anna Giaufret, Hans-Jürgen Lüsebrink, Ana Rosa Neves Ramos et Yannick Resch.

Il va sans dire que tous ces efforts n'auraient pu aboutir à la présente publication sans le travail de Bianca Drapeau, Nadine Elsliger et Mathieu Plasse, des Presses de l'Université du Québec (PUQ). Merci à toute l'équipe des PUQ, qui a suivi de près et soutenu ce projet du début à la fin.

Nous aimerions, de plus, remercier les auteurs, les créateurs, les éditeurs et les institutions qui ont bien voulu nous autoriser à reproduire les extraits et images qui sont utilisés dans ces ouvrages. Enfin, nous tenons à adresser des remerciements tout particuliers aux principaux bailleurs de fonds de l'AIEQ, notamment le ministère des Relations internationales, de la Francophonie et du Commerce extérieur du Québec (MRIFCE) et le ministère de la Culture et des Communications du Québec (MCC), grâce à qui l'Association a pu consacrer à ce projet le temps, l'énergie et les ressources qu'il méritait.

Aleksandra Grzybowska

Robert Laliberté

Avant-propos

Le Québec, connais-tu ? est destiné à toute personne peu familière avec le Québec et qui, pour des raisons professionnelles ou même personnelles, aimerait mieux le connaître pour découvrir ou faire découvrir à travers lui un bel exemple de la diversité de la culture d'expression francophone.

Le Québec, connais-tu ? se compose de deux collections.

L'une propose une série de panoramas du Québec. Ces portraits ont pour but de fournir, à travers des textes courts, clairs et concis, une vue d'ensemble de différents aspects du Québec. Ils s'intitulent *Histoire et enjeux sociaux du Québec*, *Littérature québécoise* et *Culture québécoise*.

L'autre collection rassemble une série de recueils de textes et d'activités axés sur des thèmes qui, sans être exclusifs au Québec, lui sont intimement associés : *Le territoire*, *L'identité*, *La diversité* et *La vie privée*, quatre thèmes qui permettent de pénétrer au cœur de la société québécoise d'hier et d'aujourd'hui. Ces recueils, qui peuvent être exploités en classe de français, permettent aux enseignants, notamment aux enseignants de FLE ou FLS du niveau avancé, de familiariser leurs apprenants avec autant de facettes du Québec.

Quelle est la genèse de cette série d'ouvrages ? En fait, ce projet est né du constat que depuis plusieurs années déjà, le Québec suscite beaucoup d'intérêt un peu partout à travers le monde. L'Association internationale des études québécoises (AIEQ) a d'ailleurs été mise en place, en 1997, pour répondre à cet intérêt et pour le développer en apportant son soutien à celles et ceux qui souhaitent mieux connaître et mieux faire connaître le Québec à travers leurs cours, leurs recherches, leurs publications ou à l'occasion de colloques. Plus de quinze ans après sa création, l'AIEQ regroupe environ 3 000 professeurs, chercheurs et étudiants qui consacrent une part de

leurs activités à l'étude du Québec. Les membres de ce réseau, répartis dans 82 pays, œuvrent dans plus de quarante disciplines différentes.

Si le Québec est relativement bien connu dans bon nombre de pays, plus particulièrement dans ceux de la francophonie, il l'est par contre beaucoup moins dans d'autres où le français est cependant bien vivant comme langue seconde ou étrangère. Bon nombre de professeurs de français langue seconde ou étrangère ayant manifesté leur désir d'inclure dans leur enseignement des contenus québécois, l'AIEQ organise depuis 2008 des sessions intensives de formation sur le Québec. Au cours des cinq dernières années, ce sont près de 1 000 enseignants qui ont suivi l'une ou l'autre des quelque 30 formations que l'AIEQ a organisées dans une dizaine de pays. Tous les participants se sont dits très satisfaits d'avoir pu ainsi se familiariser avec le Québec, son histoire, sa littérature et sa culture aussi bien qu'avec ses enjeux contemporains. Ils ont eu accès à des outils pédagogiques propres à faire découvrir à leurs étudiants un bel exemple de la diversité de la langue et de la culture françaises. Le succès de ces formations a fait naître la volonté de rendre accessible à un plus grand nombre d'enseignants l'ensemble des documents et outils qui y furent présentés.

Table des matières

Préface

Remerciements

Avant-propos

Présentation

LA CHANSON

La chanson québécoise. De Félix Leclerc à Robert Charlebois (1948-1968)

Félix Leclerc

La lente naissance

La chanson est un texte

La chanson est aussi une musique

L'Osstidcho

La chanson québécoise. De L'Osstidcho à aujourd'hui

Les années 1970 : vivre en groupe

L'un est l'autre

Les années 1980 : la déprime postréférendaire

Les années 1990 : à nouveau Québécois

Des voix nouvelles pour un nouveau siècle

LE CINÉMA

Bref rappel de l'histoire du cinéma québécois

Les principaux thèmes associés au cinéma québécois

La nature

L'urbanité

La cuisine

Le rapport homme-femme et la femme-objet

Les perdants et les gagnants

La marginalité

Un pays et une identité à construire

L'altérité (l'Autre)

L'enfance, l'adolescence et le jeune âge adulte

Conclusion

LES BEAUX-ARTS ET LA DANSE

La peinture

Pour la gloire de Dieu, à l'image de l'homme

Un territoire à découvrir

À l'école de la Ville Lumière

Nationalisme et modernité

Rupture et art abstrait

Persistance de la peinture figurative

Contreculture et remises en question

La sculpture

La sculpture ancienne au Québec

Le début du xx^e siècle

La sculpture moderne

La sculpture environnementale

La sculpture sur bois de Saint-Jean-Port-Joli

Le programme d'intégration des arts à l'architecture

La danse

Une Église contre la danse

Les années 1920 : l'époque des pionniers

L'après-guerre : révolution et immigration

1952 : année charnière dans le paysage chorégraphique

Des années 1960 à aujourd'hui : de l'explosion à l'essor des indépendants

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages sur la chanson

Ouvrages sur le cinéma

Ouvrages sur la peinture

Webographie

Ouvrages sur la sculpture

Webographie

Ouvrages sur la danse

Webographie

PANORAMA DE LA CULTURE

Le Québec possède une tradition riche dans la pratique de multiples arts. Les Québécois formant depuis l'époque de la Nouvelle-France une société où l'oralité a rempli une fonction identitaire essentielle, la chanson occupe une place de choix dans leur cœur. La première partie de notre panorama culturel lui est entièrement consacrée. Gilles Perron y évoque les grandes figures de la chanson populaire québécoise, du milieu du xx^e siècle à nos jours.

Dans une approche résolument thématique qui ne fait pourtant pas l'économie de la perspective historique, Esther Pelletier raconte le cinéma québécois à travers neuf de ses aspects les plus significatifs, qui vont de la nature à la ville en passant par l'enfance et l'altérité.

Dans des articles qui embrassent l'ensemble de l'histoire du Québec depuis la Nouvelle-France, Pierre B. Landry et Julie Bouchard retracent les grandes réalisations dans le domaine des arts plastiques et visuels, notamment la peinture et la sculpture, et les grands moments de la danse classique et contemporaine.



La chanson

GILLES PERRON



iStockphoto

Joueur
de guitare

La chanson québécoise. De Félix Leclerc à Robert Charlebois (1948-1968)

L'approche historique d'un phénomène littéraire ou culturel pose d'abord la question des balises, et la chanson n'y fait pas exception : où et avec qui commence-t-elle ? Lorsque Roger Chamberland et André Gaulin font paraître leur anthologie de la chanson québécoise en 1994, ils en fixent les origines dans les années 1930, ce qu'annonce d'emblée le titre de l'ouvrage : *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui*.

Pourquoi La Bolduc (née Mary Travers), et non pas Antoine Gérin-Lajoie, auteur du premier grand succès québécois *Un Canadien errant* (1842) ? Parce que La Bolduc est la première auteure-compositrice-interprète à avoir fait carrière dans la chanson et, surtout, parce que ses chansons, pour lesquelles on peut remettre en question les qualités littéraires ou même l'originalité musicale, étaient

en prise directe avec le quotidien des classes populaires, et qu'une majorité de la population avait, pour la première fois, l'agréable sensation qu'on lui parlait dans sa langue. Aussi parce que les débuts de carrière de La Bolduc coïncident avec le développement des enregistrements sonores qui permettent aux nouvelles vedettes de la chanson d'entrer dans les foyers. Dans son cas, le succès demeure phénoménal pour l'époque : « 12 000 exemplaires vendus de *La cuisinière* et de *La servante* » (Chamberland et Gaulin, 1994, p. 490).

Après la Bolduc, il faudra attendre les années 1940 pour qu'un autre auteur-compositeur-interprète connaisse un succès équivalent. Ce sera Roland Lebrun, connu sous le nom du Soldat Lebrun (un soldat qui n'a toutefois pas participé à la guerre). Il saura canaliser, sur fond de musique country western, les angoisses de la Seconde Guerre mondiale par ses chansons naïves, qui parlent de la peur de perdre un être aimé, de l'éloignement, des relations mère-fils, de l'amour inquiet. La Bolduc chantait sur des airs d'inspiration folklorique, le soldat Lebrun inventait le country québécois : chacun à sa manière réinventait les racines de ses contemporains. Mais la chanson telle qu'on la connaît aujourd'hui, celle qui allie la qualité textuelle à l'inventivité musicale, était encore à venir.

Félix Leclerc

C'est alors que vint Félix Leclerc. Dans les années 1940, Leclerc est un auteur populaire. Les titres de sa trilogie, *Adagio* (contes, 1943), *Allegro* (fables, 1944) et *Andante* (poèmes, 1944), marquent son intérêt pour la musique, mais c'est surtout par le théâtre qu'il aimerait être reconnu.

La chanson ? Ce n'est alors qu'un beau passe-temps et jamais il ne songerait à faire carrière dans ce domaine. Même en 1950, lorsque Jacques Canetti, l'impresario français de l'heure, le « découvre » et l'invite à chanter à Paris, il n'y croit pas : « Je serai de retour dans trois jours : 24 heures pour aller, 24 heures pour me faire descendre, 24 heures pour revenir » (Leclerc, 1970, p. 11). Ses débuts au Théâtre ABC, le 22 décembre 1950, lui font comprendre qu'il s'est trompé et les trois jours deviennent trois ans. Au Québec, il avait déjà chanté en public pour la première fois en 1948, dans un spectacle théâtral, *Le petit bonheur*, une suite de sketches entrecoupés de ses chansons. Lors de la reprise de ce spectacle en avril 1949 (puis en septembre de la même année), la critique émet des réserves sur les sketches présentés, mais souligne la qualité des chansons :

Entre ses sketches, Leclerc donne, en s'accompagnant sur sa guitare, une demi-douzaine de ses chansons qui tiennent mieux le coup que ses textes. Le petit bonheur et Notre sentier surtout, et aussi Le train du Nord sont très agréables. Leur rythme monotone et leur poésie populaire ne manquent pas de charme. Elles sont la révélation de ce spectacle : Félix Leclerc, chansonnier (Jean Luce, La Presse, 21 avril 1949).

Les autres critiques du spectacle vont dans le même sens. Selon Jean Vincent (*Le Devoir*, 21 avril 1949), Leclerc « crée [...] un genre qui manquait désespérément au Canada français ». Jacques Giraldeau (*Notre temps*, 26 mars 1949), qui n'a pas vu le spectacle, mais qui a entendu Leclerc chanter en direct à la radio, « salue en lui notre premier véritable chansonnier ». Il faut donc nuancer le mythe du poète maudit, devenu ici le chanteur incompris en son pays, que la France (et Canetti) nous aurait révélé après 1950. C'est le genre lui-même, bien plus que Leclerc, qui n'est pas reconnu, comme le constatait avec justesse Vincent. La chanson poétique n'existe pas encore au Québec et ne fait qu'émerger en France, où Leclerc précédera de peu les Brassens, Brel, Ferré et autres monstres sacrés qui ont parfois admis ce qu'ils devaient à Félix. Mais il faut reconnaître que c'est la consécration française qui lui permet de devenir, aux yeux de ses contemporains québécois, un « vrai » chanteur, alors que lui-même refusera toujours cette étiquette, préférant dire qu'il est un « homme qui chante ». Si les Français n'ont pas découvert Leclerc, ils l'ont néanmoins sacré poète de la chanson, et son succès là-bas se transportera rapidement ici. De retour au Québec pour une semaine, il fait salle comble au Continental, à Montréal, cinq soirs de suite. C'est tout de même la France qui a fait de lui une vedette, à qui l'on réclame des autographes. Et sans l'avoir choisi, il sent déjà qu'il sera celui qui aura ouvert toutes grandes les portes de la chanson. Au début de 1951, il confie à Léon Zitronne, à la radio française, qu'il est heureux de son succès pour ce qu'il apporte aux Canadiens français : « [C]e qui m'arrive donnera confiance et courage, je l'espère, à ceux qui portent une chanson dans leur cœur » (Bertin, 1988, p. 184). On ne saurait douter, dès lors, qu'il soit prêt à assumer son rôle de père de la chanson québécoise, qui se met, après lui, à exister.

La lente naissance

Après la consécration de Félix Leclerc, la table est mise pour que vive la chanson. Au milieu des années 1950, ce sera l'arrivée de Raymond Lévesque qui tentera de suivre les traces parisiennes de son aîné.

Les chansons de Lévesque seront toujours plus populaires que lui-même, alors que *Les trottoirs* contribuent à la carrière française d'Eddie Constantine et que Bourvil sera le premier d'une longue suite d'interprètes qui immortaliseront *Quand les hommes vivront d'amour*. Moins connus, les Pierre Pétel ou Lionel Daunais (actif depuis les années 1930) précèdent un Jacques Blanchet révélé par le Concours de la chanson canadienne en 1956, avec sa chanson *Le ciel se marie avec la mer*, la même année où Camille Andréa, qui ne sera connue que pour cette seule chanson, gagne le second prix avec [*En veillant*] *Sur l'perron*, que popularisera Dominique Michel. Les milliers de chansons soumises à ce concours organisé par Radio-Canada annoncent l'effervescence qui marquera la décennie suivante.

La chanson est un texte

Dans les années 1960, c'est tout le Québec qui ressent le besoin de se dire. Les Canadiens français, devenant Québécois, se redéfinissent en (re)construisant leurs institutions politiques, économiques ou culturelles. La littérature éclate, les mots explosent en une révolution plus durable que celle des bombes. Et la chanson sert de dénominateur commun à toute une jeunesse qui aspire à la parole.

Cette chanson se veut poétique avant tout : dans l'esprit qui anime l'époque, quiconque a quelque chose à dire doit trouver la tribune dont il a besoin. Ce seront les boîtes à chanson. C'est d'ailleurs une de ces premières boîtes qui servira de prétexte à la naissance des Bozos, une sorte d'association de jeunes auteurs, compositeurs et interprètes qui se nommeront ainsi en reconnaissance à celui qui leur aura tracé le chemin. En 1959, les Bozos ce sont Jacques Blanchet, André Gagnon, Raymond Lévesque, Clémence DesRochers, Jean-Pierre Ferland, Claude Léveillé et Hervé Brousseau. La même année, Jacques Labrecque chante les chansons de Gilles Vigneault, qui ne s'y mettra lui-même que quelques années plus tard. Au tournant de la décennie, il ne fait plus aucun doute que la chanson existe, et si l'on chante encore les chansons de ceux-là, c'est qu'ils étaient aussi des mélodistes accomplis. Ces vedettes en devenir commencent donc par faire le circuit des boîtes à chanson, y côtoyant bon nombre de poètes d'occasion venus exposer leur âme au grand jour, avec parfois toute la naïveté, mais surtout la

sincérité de cette « génération lyrique » (comme l'a si bien nommée François Ricard) qui croit alors que l'avenir est dans les mots. Stéphane Venne résumait fort bien le phénomène en 1965 :

Le chansonnier doit être jeune, n'avoir pas choisi de faire de la chanson, mais y voir plutôt une espèce de vocation, il doit donner son spectacle sans « artifice » dans un cadre le plus dépouillé possible, avec le minimum de musiciens, idéalement sans autre accompagnateur que lui-même à la guitare ou au piano, il est un peu lourdaud en scène (non seulement on le lui pardonne, mais on soupçonnerait de tricherie celui qui viserait à l'aisance et à la diversité des grands du music-hall) et, principalement, il doit avoir composé les paroles et la musique des chansons qu'il interprète, et y parler préférablement à la première personne (Venne, 1965).

Comme la plupart des chansonniers ne savent ni lire ni écrire la musique, ils donnent effectivement une priorité absolue au texte. Le public n'en demande pas plus.

La chanson est aussi une musique

Mais ceux qui travaillent pour durer sont ceux qui comprennent d'emblée, tels les Bozos, que la musique n'est pas qu'un accompagnement, mais qu'elle est partie intégrante d'une chanson. C'est ainsi que surgissent, au début ou au milieu des années 1960, les Monique Miville-Deschênes, Louise Forestier, Robert Charlebois, Pierre Calvé, Jean-Paul Filion, George Dor, qui proposent des univers différents et qui font ainsi la preuve que la chanson est multiple.

Pour survivre aux années 1960, il faudra pourtant suivre le courant et accepter la modernité musicale de ceux qu'on appelle les chanteurs yé-yé : Les Sultans, Les Classels, Les Baronets, entre autres, qui, le plus souvent, traduisent les succès américains et anglais, avec des textes où seul compte le rythme, où la légèreté du contenu fait loi. C'est Charlebois qui aura le génie de réconcilier la chanson populaire et la chanson à texte, dans un spectacle-événement en 1968, *L'Ostidcho*, qui marquera l'histoire de la chanson québécoise. Avec Mouffe, Louise Forestier et Yvon Deschamps (qui fait ses premiers monologues comiques), accompagné du Jazz libre du Québec, Robert Charlebois est le leader de ce spectacle échevelé qui doit son nom à Paul Buissonneau (plutôt incrédule devant le projet, il leur aurait lancé : « c'est quoi votre hostie de show?! »).



La tribu. Photo : Sylvain Dumais

Robert Charlebois

L'Osstidcho

Pour Robert Léger, la présentation de *L'Osstidcho*, en mai 1968, est un événement « aussi important que le triomphe de Félix Leclerc à Paris, en décembre 1950 » (Léger, 2003, p. 68). Les nouvelles chansons de Charlebois sont marquées par son séjour en Californie, qui lui inspire des musiques rock ou psychédélics, sur des textes aux accents éclatés et surréalistes (Claude Péloquin et lui auraient écrit *Lindberg* en une heure...).

Il y a donc effectivement une rupture à partir du moment où Charlebois inscrit définitivement l'importance de la musique dans le répertoire des chansonniers. Dès lors, il pourra revendiquer avec conviction son statut de chanteur populaire (dans *Ordinaire*). Avec Charlebois, c'est la pérennité de la musique qui est désormais assurée, à un point tel que dans les années 1970, à l'image d'une certaine musique anglo-saxonne, ce sera d'abord par leur musique que les artistes de la chanson devront attirer l'attention. Jean-Pierre Ferland a d'ailleurs souvent rappelé à quel point *L'Osstidcho* l'avait ébranlé dans sa vision de la chanson, ce qui a donné, dans son cas, l'incontournable *Jaune* (1970). Après les groupes copistes des années 1960, ceux des années 1970 seront des créateurs accomplis, produisant des mélodies aux arrangements complexes, avec toujours ce besoin de dire qui assurera au texte une place de choix dans cette nouvelle chanson.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Depuis septembre 2012, on peut écouter *L'Osstidcho* en allant sur le site créé par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ).



iStockphoto

Radio

La chanson québécoise. De *L'Osstidcho* à aujourd'hui

Avec *L'Osstidcho*, Robert Charlebois marque durablement la chanson québécoise. À la fois parce qu'il souligne l'importance de la musique dans son mariage avec un texte, et parce que ce texte s'écarte de la langue châtiée pour introduire le français populaire. On peut donc dire que *L'Osstidcho* est à la chanson ce que les *Belles-Soeurs* sont au théâtre : une révolution

des formes et du langage, le triomphe de l'oralité dans une forme artistique qui repose sur la parole. Après 1968, les chansonniers qui vont durer s'inscrivent dans une conception de la chanson qui ne la réduit plus à un simple texte, mais qui en fait une œuvre complexe où paroles, musique et interprétation sont inséparables.

Les années 1970 : vivre en groupe

Dans les années 1970, les artistes tenteront de mettre en pratique les idéaux amenés dans les dernières années de la décennie précédente : l'amour, la paix, la fraternité. Après l'Exposition universelle de 1967, les jeunes Québécois découvrent le monde et ses couleurs et se prennent à rêver, comme toute la jeunesse occidentale, d'un monde pacifique.

On écoute John Lennon qui chante *Give Peace a Chance* en 1969 et *Imagine* en 1971, hymnes à la paix toujours pertinents aujourd'hui. Au Québec, le besoin de fraternité s'exprime par l'effacement de l'individu au profit de la collectivité : c'est ainsi que les trois quarts de la décennie 1970 seront une sorte d'âge d'or pour les groupes de musiciens. Travailler en groupe, c'est évidemment s'assurer une plus grande richesse instrumentale, mais c'est surtout refuser le culte de la personnalité, c'est reconnaître l'apport de chacun dans la création des chansons, c'est vivre, sur une petite échelle, les valeurs de partage que l'on souhaite pour sa nation comme pour la planète. Évidemment, malgré toutes les bonnes intentions, rares sont les groupes où tous les musiciens sont vraiment à égalité : les créateurs prennent le pas sur les interprètes, les chanteurs ont toujours plus de visibilité que les autres membres du groupe, ce qui n'empêche pas la sincérité des discours. Les groupes ont donc leurs leaders. Pierre Flynn est la figure dominante d'Octobre, lui qui écrit presque tous les textes et musiques du groupe ; Serge Fiori est l'âme d'Harmonium ; Gerry Boulet est la voix et l'image d'Offenbach ; Beau Dommage, c'est beaucoup Michel Rivard, avant d'être un peu Pierre Huet ou Marie-Michèle Desrosiers. On le voit, c'est aux chanteurs que l'on identifie souvent les groupes, d'autant plus qu'ils

Beau Dommage



Groupe éditorial Musinfo

sont presque toujours auteurs et souvent compositeurs. L'idéal du partage parfait, de l'égalité dans le groupe ne fait qu'un temps, jusqu'à ce que les membres des groupes se séparent pour entamer leurs carrières solos. À l'occasion de leur réunion pour un nouveau disque en 1994, les membres de Beau Dommage ont d'ailleurs voulu recréer l'esprit qui les animait dans les années 1970. Ils se sont soumis à des règles strictes de démocratie, avec une nécessaire unanimité dans le choix des nouvelles chansons, ce qui a donné un disque très professionnel, aux mélodies reproduisant fidèlement le son Beau Dommage, mais sans la spontanéité et l'inventivité des origines...

L'importance de se regrouper pour faire de la musique est symptomatique de l'évolution de la société québécoise. Depuis la Révolution tranquille et les années 1960, les Québécois sentent de plus en plus le besoin de confirmer leur appartenance à une vaste collectivité, ce qui se traduit par des rassemblements qui sont fort impressionnants pour les années 1970. Les succès de foule que sont les spectacles, par ailleurs immortalisés sur disque, *J'ai vu le loup, le renard, le lion*, en 1973 (Gilles Vigneault, Félix Leclerc, Robert Charlebois) et *Une fois cinq*, en 1976 (Gilles Vigneault, Robert Charlebois, Claude Léveillée, Jean-Pierre Ferland, Yvon Deschamps) devant des centaines de milliers de personnes marquent le début des grands spectacles de chansons en plein air, tradition désormais bien établie avec les fêtes de la Saint-Jean ou les divers festivals un peu partout au Québec.

L'un est l'autre

Octobre choisit le rock progressif pour dénoncer la déshumanisation industrielle dès 1973, dans *La maudite machine*. La même année, le duo des Séguin (Richard et Marie-Claire), dans une veine folk-rock, parle de retour à la terre, rêve d'un monde meilleur où l'injustice n'aurait plus cours. À partir de 1978, Paul Piché, syndicaliste, féministe, nationaliste, est le type même du chanteur engagé, qui réussit le difficile mariage du poétique avec le politique.

Pour d'autres, se tourner vers son prochain commence par une quête de soi, par une sorte de voyage intérieur. Harmonium, en particulier avec *L'Heptade*, s'intéresse aux divers niveaux de conscience, tout comme le mystique Raoul Duguay, dont le travail vocal se veut en relation avec le Grand Tout Cosmique. De manière beaucoup plus concrète, chez Beau Dommage, c'est une ville humanisée et des situations quotidiennes dans lesquelles se reconnaît une vaste majorité de jeunes et de moins jeunes. En parallèle, l'expression d'une liberté absolue est aussi revendiquée par des voix marginales ou discordantes. Cela donne le rock lourd et les propos parfois durs et crus de Lucien Francoeur, avec son groupe Aut'Chose, ou encore le personnage de « hobo », d'ours mal léché qui sera la marque de commerce de Plume Latraverse, dont le folk éclectique et les textes hésitant entre poésie et vulgarité en feront un observateur impitoyable de ses semblables humains. Cette diversité est un signe de santé. La chanson québécoise, dans ses divers modes d'expression, demeure une voie privilégiée pour exprimer la québécoité dans laquelle on semble naturellement se reconnaître. Elle dit ce que nous sommes. Même le passé est mis au service de l'avenir, avec la popularité des groupes traditionnels que sont La Bottine souriante ou Le Rêve du Diable, ou avec Garolou (d'abord appelé Lougarou, avec en tête les frères Lalonde, venus d'Ontario), qui a repris avec succès des chansons traditionnelles dans des arrangements rock.

Les années 1980 : la déprime postréférendaire

Toute l'énergie qui semblait inépuisable dans les années 1970 semble disparue au début des années 1980, alors que la chanson québécoise paraît s'être arrêtée en plein essor. Le projet d'indépendance, soudainement devenu possible en 1976, a servi de moteur à l'expression identitaire et au besoin de se dire Québécois, le plus souvent dans la langue de Charlebois. Après 1980, l'identité québécoise est en redéfinition.

Le « non » au référendum en transforme la perspective, ce qui se traduit par un glissement vers une appartenance à une collectivité supranationale : le fier Québécois des années 1970 devient, dans les années 1980, un citoyen du monde. Puisque le voilà sans nation, il voudra posséder la planète et s'inscrire, lorsqu'il chante en français, dans la francophonie, ce qui le conduit à privilégier un français « international ». Michel Rivard ou Paul Piché se renouvelleront, mais ils le feront entre autres en masquant pour un temps les traces de l'oralité dans leurs textes. Un facteur aggravant se joint à ce recul. En 1981 s'amorce une récession économique qui entraîne une augmentation des prix du pétrole. Or, le vinyle, qui est encore le support du disque, requiert du pétrole pour sa fabrication, ce qui entraîne une hausse des coûts de production. En temps de crise, les biens culturels sont souvent les premiers sacrifiés, plus encore si leur coût augmente. Il y a donc peu de place pour de nouvelles voix dans les années 1980. La diminution de l'intérêt pour la chanson locale se fait ainsi en concordance avec la frilosité des grandes compagnies de disque qui ne

veulent plus prendre de risque. Dans cette décennie où l'individu prend plus d'importance que la collectivité (en témoigne la Charte canadienne des droits et libertés de 1982), les valeurs sûres continuent de bien vivre (Richard Séguin, Michel Rivard, Daniel Lavoie), mais la relève se fait rare. L'attrait de l'anglais et de la carrière internationale, pour les francophones, se fait plus grand, parfois avec un certain succès (par exemple, pour le groupe The Box). Il faudra attendre la fin des années 1980, pour qu'encore une fois, une reprise économique rencontre un événement politique qui fera tourner le vent de manière durable. Le 23 juin 1990, veille de la Saint-Jean-Baptiste, était la date limite pour que les provinces ratifient l'Accord du lac Meech, accord passé entre les premiers ministres provinciaux et le gouvernement fédéral trois ans plus tôt et qui visait à ramener le Québec dans la Constitution canadienne, avec « honneur et enthousiasme » (*dixit* Brian Mulroney). L'échec *in extremis* de cet accord est ressenti comme une insulte par les Québécois et il contribue à ramener à l'avant-scène la nécessité de l'indépendance politique, dont le nombre des partisans stagnait autour de 40 % depuis 1980. En 1995, 49,4 % oseront dire « oui ».

Loco
Locass



locolocass.net

Les années 1990 : à nouveau Québécois

Le regain du nationalisme entraîne alors un retour d'intérêt pour la question identitaire. Être Québécois redevient intéressant et surtout, redevient un objet du discours artistique. La chanson, ayant toujours entretenu un lien privilégié avec cette thématique, se remet à puiser ses sujets dans le quotidien, et le langage populaire y reprend ses droits.

La transition se fait avec la découverte, par un plus large public, en 1990, de Richard Desjardins, dont les intonations et certains textes font résolument québécois (*Le bon gars*). Les groupes reviennent en force. Les Vilains Pingouins de Rudy Caya, Okoumé avec les frères Painchaud, Zébulon avec Marc Déry, sont fort populaires durant la décennie. Mais le groupe par excellence des années 1990 demeure Les Colocs, menés

par André Fortin. Derrière l'énergie communicative de leurs chansons se dissimule, dès le début, et plus clairement sur le dernier disque lancé du vivant de Dédé Fortin (*Dehors novembre*, 1998) des sujets plus graves. Les Colocs, c'est aussi le Québec qui s'enrichit des cultures venues d'ailleurs. Saskatchewan, Belgique, Lac-Saint-Jean ou Sénégal, la formation est aussi variée dans sa composition que dans ses choix musicaux.

En même temps que le retour des groupes se fait le retour à une chanson plus engagée socialement. Les Cowboys fringants, Polémil Bazar, Tomás Jensen se font porteurs de revendications sociales ou politiques, tout comme le font les rappeurs Muzion, Dubmatique ou, depuis 2000, Loco Locass. Ces derniers, résolument nationalistes, inquiets pour l'avenir de la langue française (*Malamalanguie* ou *Langage-toi*) ont fait le bonheur des opposants au gouvernement Charest avec leur chanson *Libérez-nous des libéraux* : « la charrue Charest, acharnée, charcute en charpie la charpente / De la maison qu'on a mis 40 ans à bâtir ».

cowboysfringants.com



Cowboys
fringants

Des voix nouvelles pour un nouveau siècle

En se limitant au survol des grandes tendances, on ne rend évidemment pas justice aux nombreux artistes de la chanson qui ont mené (ou qui mènent encore) des carrières qui les situent aux frontières de ces tendances.

De ceux qui sont apparus sur la scène de la chanson après 1968, on peut également parler de créateurs aussi importants que Jean Leclerc (Leloup), Jim Corcoran, Daniel Bélanger, Louise Forestier, Claude Dubois, Luc de LaRochellière, Diane Dufresne, Sylvain Lelièvre, Laurence Jalbert, Kevin Parent, Lynda Lemay, pour ne nommer que ceux-ci. Nous aurions pu également mentionner Félix Leclerc, qui écrit plusieurs grandes chansons au début des années 1970, Gilles Vigneault, toujours actif et pertinent, Jean-Pierre Ferland, qui vient tout juste de tirer sa révérence, en beauté et Robert Charlebois dont la tournée de 2013 fait redécouvrir ses grandes chansons.

Et les années 2000 témoignent d'une chanson québécoise variée. Poétiques, engagés, intimistes ou ludiques, les textes des jeunes auteurs rassurent sur la qualité et la pérennité de la relève, malgré le danger réel que constituent, pour les créateurs, les téléchargements gratuits. Des noms en vrac, dans une liste forcément injuste pour ceux que nous aurions oubliés : les déjà grands Pierre Lapointe, Ginette, Catherine Major, Daniel Boucher, Antoine X, Vincent Vallières, Stéphane Côté, Stefie Shock, Dobacaracol, Edgar Bori, Fred Fortin, et combien d'autres encore, qui sont la preuve éclatante de la vitalité de la chanson québécoise actuelle.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Il existe plusieurs sites Internet qui permettent d'écouter des chansons québécoises en ligne :

- www.postedecoute.ca
- www.espace.mu



Le cinéma

ESTHER PELLETIER

Exposition
d'affiches
du cinéma
québécois

Les Musées de la civilisation, exposition : L'Aventure Cinéma
(N.-O. québécoise), du 3 mai 2006 au 17 février 2008,
photographie : Isra Labrie, Perspective, 0077_rev_0010



Lorsqu'on fait l'histoire du cinéma québécois, il y a lieu de prendre en considération plusieurs facteurs dont les suivants : l'influence du cinéma français et américain au début du xx^e siècle sur l'émergence du cinéma québécois, l'histoire de la réalisation des films, certes, mais aussi l'histoire de l'écriture des scénarios (pour le cinéma de fiction), l'importance du cinéma documentaire dans la cinématographie, le rôle incontournable de l'Office national du film, l'émergence d'une réelle industrie du cinéma de fiction

au Québec à partir des années 1960, la volonté politique des gouvernements canadien et québécois de faire du cinéma une industrie culturelle, l'histoire de la société québécoise en termes politique, économique, géographique et culturel.

Après avoir rappelé ces considérations qui sont bien utiles pour résumer l'histoire du cinéma québécois, nous évoquerons quelques-uns des principaux thèmes qui l'ont marqué parce qu'ils s'y sont étroitement associés.

Bref rappel de l'histoire du cinéma québécois

On peut difficilement parler d'une véritable cinématographie au Québec avant les années 1940. Au début du xx^e siècle, on filme bien davantage des vues animées représentant la nature ou alors on présente de petits films en provenance des États-Unis et de la France.

Les intertitres apparaissent en 1906. Peu à peu, les films s'allongent et se complexifient. Les bonimenteurs qui racontaient l'histoire des films muets représentent, d'une certaine façon, une sorte d'ancêtre du scénario (Lacasse, 1993, p. 60). Ceux-ci sont à l'œuvre au Québec, de 1896 à 1932, en raison de l'absence d'intertitres français. Plus tard, les spectateurs eux-mêmes réclament des histoires à scénario.

Les années 1920 marquent l'apparition de créateurs francophones. On assiste alors à une première naissance du cinéma québécois qui emprunte de nombreux visages. D'une part, quelques artisans du monde entier viennent s'installer au Québec et contribuent à rehausser la production québécoise et à instruire les jeunes cinéastes et techniciens d'ici. D'autre part, plusieurs scénaristes québécois vont chercher une formation aux États-Unis ; il s'agit principalement de femmes provenant d'un milieu instruit et à l'aise financièrement. Selon les archives, la première femme scénariste au Canada serait Marguerite Marquis, qui écrit *Évangéline*, en 1913. Ensuite, de nombreuses autres femmes rejoignent les rangs de la création. C'est le cas d'Emma Gendron, formée à New York aux studios de la Paramount Pictures, qui après avoir remporté un concours d'écriture dramatique, écrit le scénario des films *Madeleine de Verchères* (1922) et *Drogue fatale* (1923).

Le film *Madeleine de Verchères* d'Arthur Larente et de J.-Arthur Homier peut être considéré comme le premier long métrage de fiction québécois francophone. Comme son titre l'indique, il raconte l'histoire de cette héroïne qui, au début de la colonie, s'est illustrée lors d'affrontements avec les Amérindiens. Le contexte de l'action de ce film à caractère historique inaugure

le cycle des films de fiction québécois qui accordent une place privilégiée à la nature où les protagonistes évoluent.

Les premiers films tournés au Québec, souvent à caractère documentaire, servent d'attraction touristique. On y montre la beauté de nos paysages et l'importance du défrichage des terres encore vierges. On y filme un Québec que l'on veut typique, en montrant abondamment des scènes d'hiver.

À cette époque, le Cinématographe des frères Lumière remporte vite un franc succès tant au Québec qu'à l'étranger. Fin juillet 1898, les Lumière délèguent un représentant, Gabriel Veyre, qui séjourne deux mois au Québec et qui tourne quelques films dont un seul a été retrouvé jusqu'à maintenant, soit *Danse indienne*, dont les images sont saisies sur la réserve de Kahnawake. Au cours de ce voyage, Gabriel Veyre séjourne à Québec, au Château Frontenac, du 19 au 22 septembre, où on l'invite à l'inauguration du monument érigé en l'honneur de Champlain, le 22 septembre 1898.

Je suis à Québec depuis 2 jours, au Château Frontenac, dont tu vois la photographie sur l'entête de la feuille. C'est un hôtel superbe, d'un luxe extraordinaire. Il y a foule en ce moment, car on inaugure demain un monument élevé en l'honneur du fondateur de Québec. C'est une grande fête patriotique et je pense y prendre quelques vues au cinématographe.

Il y a tout près d'ici (10 kilomètres) les chutes de Montmorency, moins imposantes que celles de Niagara, mais assez belles néanmoins. J'y suis allé en voiture pour y prendre quelques vues (Gaudreault et Lacasse, 1996, p. 49 et 51).

Parallèlement à cette percée française au Québec, plusieurs très courts documentaires sont, par exemple, tournés dans la ville de Québec, mais cette fois par des Américains et destinés au public américain (Pelletier et Genest 1998, p. 171-183). La beauté de la ville, la féerie des paysages enneigés, quand ce ne sont pas des faits d'actualité, attirent tout particulièrement nos voisins du Sud. Ce sont principalement des opérateurs de la firme Edison, l'inventeur du kinétoscope (1893), qui débarquent à Québec, d'abord, en 1898, pour tourner

Snowstorm Quebec, puis, un peu plus tard dans l'année, pour filmer le départ des soldats canadiens s'embarquant au port de Québec pour aller combattre à la guerre des Boers en Afrique du Sud. Les opérateurs Edison retournent à Québec, en 1901, pour mettre en images la visite du duc de York dans *Duke of York at Montreal and Quebec*.

En 1902, d'autres compagnies américaines, American Mutoscope et Biograph, viennent également filmer des vues de Québec. Les principaux films identifiés sont *Run of a Snowshoe Club*, *Quebec Fire Department on Runners*, *What Ho* et *The Bumps*. La compagnie Edison, pour sa part, tourne une série de courts films de moins d'une minute, montrant l'arrivée en canot sur le fleuve Saint-Laurent, au port de Lévis, du gouverneur général lord Minto et de son épouse. L'embarcation est traînée hors du fleuve gelé par des ouvriers de la Basse-Ville de Québec (*Arrival of the Governor General Lord Minto at Quebec*); des scènes de ski d'une trentaine de secondes tournées sur les plaines d'Abraham (*Skiing Scene in Quebec*); des scènes de glissades à la chute Montmorency (*Coasting Scene at Montmorency Falls*).

Au cours de cette décennie et dans les années 1920, c'est un Québec majoritairement rural, dont les cycles de la nature font partie intégrante du quotidien (et ce même pour les citadins qui en sont encore imprégnés), qui sera filmé. À cette époque, le cinéma québécois se veut un cinéma réaliste, c'est-à-dire représentatif d'une certaine réalité, à l'opposé du cinéma hollywoodien qui, dès les années 1920, invite à la rêverie et valorise le statut de vedette.

Toutefois, même si la crise économique de 1929 éloigne, par manque de ressources, la population des formes de divertissement comme le cinéma, un jeune prêtre de la région de Trois-Rivières, Albert Tessier (1895-1976), fils d'agriculteur et passionné de photographie, se met à faire des documentaires de propagande où il fait l'éloge du terroir, de la vie paysanne, de la beauté et de la grandeur de la nature. Ses films, par exemple *Dans les bois* (1930), *Gloire à l'eau* (1935), *Hommage à notre paysannerie* (1938), *La pêche* (1940), *Cantique de la création* (1942), *Arbres et bêtes* (1943) et *La forêt bienfaisante* (1943) en sont l'illustration.

Autre chantre de la nature et contemporain de Tessier, l'abbé Maurice Proulx (1902-1988), professeur d'agronomie, réalise (principalement pour le compte du gouvernement du Québec) plus d'une centaine de documentaires sur l'agriculture, le tourisme et la religion. Ses films les plus significatifs en regard du thème de la nature sont *En pays neufs* (1934-1937), *Le labour Richard* (1939), *En pays pittoresque* (1939), *Défrichement motorisé* (1946) et *Le lin du Canada* (1947). Notons que le cinéma de l'abbé Proulx comporte une certaine mise en scène même s'il s'agit de documentaires, alors que la cinématographie de Tessier est davantage spontanée.

Le passage au cinéma parlant, loin d'aider les cinéastes québécois, freine leurs productions. Les coûts encourus par cette nouvelle technologie les éloignent de la fiction. Dans les années 1930, la majorité des scénarios proviennent de la France. Le documentaire, beaucoup moins coûteux à produire, domine toute cette période. De plus, en raison de la censure morale qui se targue d'être très sévère, le cinéma québécois, comme on vient de le voir, est principalement réalisé par ces deux membres de l'Église catholique que sont Maurice Proulx et Albert Tessier. En fait, ceux-ci se servent du cinéma pour enseigner les valeurs traditionnelles et les différents métiers d'artisans en réalisant leurs documentaires à travers le Québec.

En 1938, en vue d'améliorer les productions du Canadian Government Motion Picture Bureau et leur distribution en Angleterre, le gouvernement canadien invite le documentariste britannique John Grierson (1898-1972) à évaluer la production cinématographique canadienne. À la suite de son étude, Grierson dépose un rapport qui préconise la création de l'Office national du film. L'ONF est ainsi créé, en 1939, à Ottawa et Grierson en est le premier commissaire.

L'ONF devient rapidement l'unique responsable des activités cinématographiques du gouvernement canadien. Il coordonne la production cinématographique de tous les ministères et organismes nationaux. Il a pour mission de produire des films qui favorisent une meilleure compréhension du pays et de faire connaître les Canadiens à l'étranger. Cette mission se transforme alors que la guerre éclate quatre mois après sa création et que l'Office est sous la direction du ministère de la Défense.

Dans ce contexte, l'Office doit produire des films techniques portant sur l'entraînement des militaires ainsi que des documentaires de nature patriotique destinés à renseigner le public canadien sur la situation mondiale. Sa mission est dorénavant de renforcer l'unité du pays, de soutenir l'effort de guerre, de stimuler le recrutement des forces armées, d'expliquer le sens des grands événements liés à la guerre et des mesures de sécurité obligatoires.

La guerre a provoqué l'essor prodigieux de l'ONF. C'est pendant cette période que l'Écossais Norman McLaren et le prolifique documentariste Stuart Legg arrivent au Canada et commencent à réaliser des films pour l'Office. C'est ainsi que le documentaire canadien est véritablement né pendant la guerre avec pour mandat de promouvoir l'« unité canadienne » (Lever, 1988).

Le thème de la nature est alors omniprésent. Les différentes équipes de l'ONF parcourent le Canada d'est en ouest et du nord au sud, et tournent des milliers de kilomètres de pellicule laissant voir aux Canadiens des paysages parfois spectaculaires où évoluent diverses populations d'humains et d'animaux. Que ce soit en bateau, en traîneau à chiens, en voiture ou en avion, les caméramen de l'ONF rapportent de magnifiques images, non seulement de la nature, mais aussi des us et coutumes des diverses populations qui vivent différemment les unes des autres en s'adaptant aux conditions climatiques et géographiques de leur région et territoire.

Que ce soit dans *Artic Eastern Expedition* (1937), avec ses plans d'Inuits déchargeant des marchandises d'un navire ou encore d'enfants inuits jouant entre eux, dans *Flight 6* (1944), avec ses plans aériens de Winnipeg, dans *Indians of Canada* (1945), avec ses scènes des us et coutumes de la vie des Amérindiens du Québec, dans *Salmon Fishing* (1945), en Colombie-Britannique ou dans *Skeena River Trapline* (1947), avec des plans d'Amérindiens se livrant à la trappe, dans *Kissic Material* (1950-1959), à Greenland ou dans l'île d'Ellesmere dans la baie d'Hudson, dans *Journey from Zero* (1958), avec des images de Whitehorse ou dans *Glaciation* (1962), avec des plans aériens de la baie d'Hudson ou encore dans *De Montréal à Manicouagan* (1962), les archives de l'ONF de cette période regorgent de trésors, témoins de la beauté des paysages canadiens et québécois.

Après la guerre, une chasse aux sorcières dans les services gouvernementaux canadiens provoque le départ de Grierson et de plusieurs réalisateurs étrangers, si bien que l'Office doit totalement reconvertir ses activités et retourner peu à peu à son mandat original. De plus, le 19 octobre 1950, le Parlement adopte une nouvelle loi sur l'organisation de l'Office qui précise ses fonctions : faire connaître le Canada aux Canadiens et aux étrangers, représenter le gouvernement auprès de l'industrie du cinéma et poursuivre des recherches techniques. Cette loi va donner un second souffle à l'ONF, lui permettant indirectement de nouvelles possibilités, c'est-à-dire s'adonner au cinéma expérimental et se lancer dans « l'aventure du cinéma direct ».

Entre 1945 et 1955, parallèlement à toute cette activité bouillonnante au sein de l'ONF, une quinzaine de longs métrages de fiction sont produits par de nombreuses compagnies indépendantes dont les deux principales sont créées en 1944. La compagnie Québec Productions s'établit à St-Hyacinthe, au sud de Montréal, alors que Renaissance Films ouvrent de vastes studios à Montréal même. Les films réalisés par ces deux compagnies sont souvent d'intérêt strictement local et, tout comme le cinéma hollywoodien, s'adressent au grand public. On filme des adaptations de romans radiophoniques populaires : *Un homme et son péché* (1948) et sa suite *Séraphin* (1950) de Claude-Henri Grignon, et *Le curé de village* (1949) de Robert Choquette, tous trois réalisés par Paul Gury et scénarisés par leurs auteurs respectifs. Ces films connaissent un immense succès, tout comme le film *La petite Aurore l'enfant martyre* (1951) du réalisateur Jean-Yves Bigras, d'après un scénario d'Émile Asselin, adapté de la pièce de théâtre de Léo Petitjean et d'Henri Rollin. Le film *Ti-Coq* (1952), réalisé par René De Lacroix et Gratien Gélinas d'après un scénario de Gratien Gélinas et adapté de sa pièce de théâtre, rencontra aussi son public.

Durant cette période, les scénarios sont souvent tirés d'œuvres existantes, soit de radio romans (*Le curé de village*, *Un homme et son péché* et *Séraphin* qui ne sont d'ailleurs eux-mêmes que des extensions de romans déjà existants), soit de pièces de théâtre (*La petite Aurore l'enfant martyre*, *Ti-Coq*, *Coeur de maman*) ou d'autres œuvres littéraires (*Un homme et son péché*, *Étienne Brûlé*, *gibier de potence*).

À l'exception de *Ti-Coq*, il s'agit surtout d'adaptations libres plutôt que d'adaptations strictes, car il existe des différences considérables entre ces films et les œuvres originales. Très peu d'adaptations proprement dites ou de scénarios originaux sont produits au cours de ces années d'après-guerre et ce type de films grand public disparaît avec l'arrivée de la télévision au milieu des années 1950. Désormais, c'est à la télévision que le public québécois visionne ses histoires populaires.

Mis à part *Ti-Coq* (1952), qui se passe en ville et confronte les valeurs traditionnelles en vigueur au Québec à cette époque, principalement la famille et la morale chrétienne, tous ces films de fiction se situent à la campagne et en font l'éloge. Les protagonistes de l'action évoluent en symbiose avec la nature qui les entoure. Les grandes villes sont en plein essor et celles-ci sont plutôt présentées comme une menace à un monde qui va bientôt être relayé au second plan avec l'avènement de la Révolution tranquille, les années 1970 et, par la suite, l'implantation du néo-capitalisme. Si les documentaires de cette époque magnifient la nature, les films de fiction qui sont leurs contemporains et qui ont pour décor la campagne mettent au contraire en scène des drames humains. Tout n'est pas que bucolique et champêtre au pays de la belle nature !

La fin des années 1950 annonce les grands changements qui seront mis en branle par le gouvernement de Jean Lesage (1960-1966). Sous ce gouvernement, de grandes réformes seront adoptées dans tous les secteurs de la société, notamment dans ceux de la santé, de l'éducation et de l'administration publique. Le Québec va s'ouvrir sur le monde, mais, d'abord, il cherchera son identité après des décennies de repli, engoncé dans des traditions morales et religieuses protectionnistes qui l'étouffaient jusqu'alors. Il devra aussi historiquement s'affirmer devant « l'autre solitude » ou « l'autre monde », celui de la communauté anglophone, qui, jusque-là, possédait majoritairement le pouvoir économique. C'est donc à toute une génération de cinéastes issue de la section française de l'Office national du film que reviendra de créer un véritable cinéma d'auteur, à la recherche de l'identité québécoise.

Si aujourd'hui le Québec est à cheval entre ses régions et ses deux plus grands centres urbains que sont Montréal et Québec, il était à cette époque à cheval entre le

monde de la campagne et celui des grandes villes où se prenaient les décisions pour son avenir. Le cinéma d'alors témoigne de cette dichotomie et laisse encore une belle place à la nature, terre des origines.

L'installation de l'ONF à Montréal, au printemps 1956, en fait le centre principal de la production cinématographique canadienne et entraîne une croissance fulgurante de la production en langue française au sein de l'ONF. En 1958, *Les Raquetteurs* de Michel Brault et de Gilles Groulx marque les débuts véritables de l'équipe française de l'Office national du film, telle qu'elle se fera connaître à travers le monde. Ce film devient rapidement un classique, le pilier d'un cinéma québécois novateur, vif, alerte, ironique, à l'instar des meilleurs films *Candid Eye* réalisés à l'époque. Ce film devient en quelque sorte le manifeste du nouveau cinéma documentaire dans la lignée duquel l'équipe française de l'ONF va tenter de s'illustrer. Ce sera le début de ce que Gilles Marsolais appelle « l'aventure du cinéma direct » et qu'il définit ainsi :

Il désigne [...] un cinéma qui capte en direct [« sur le terrain » – hors du studio] la parole et le geste au moyen d'un matériel [caméra et magnétophone] synchrone, léger et facilement maniable, c'est-à-dire un cinéma qui établit un contact « direct » avec l'homme, qui tente de « coller au réel » le mieux possible (compte tenu de tout ce que cette entreprise suppose de médiation. [...] C'est avant tout un cinéma de communication.) (Marsolais, 1974, p. 22).

Le cinéma direct évolue donc en empruntant un mode atypique, c'est-à-dire sans l'écriture d'un scénario, puisqu'il se caractérise par « une indétermination relative du déroulement des événements à filmer » et « une certaine forme de participation à ces événements de la part de l'équipe de réalisation » (Pelletier, 1983, p. 36) qui peut intervenir à tout moment durant le tournage.

Après la tendance ultraconservatrice de la période Duplessis, la culture québécoise se transforme rapidement, politiquement et économiquement. À partir de 1960, au Québec, la fin du régime Duplessis et l'avènement de la Révolution tranquille permettent l'émergence d'une culture où le mot d'ordre d'aller vers l'avant devient une source importante de motivation

pour les jeunes artistes de l'époque. C'est dans ce contexte libérateur qu'apparaît, dans la tradition du documentaire, le cinéma direct : un cinéma novateur à caractère social. À forte incidence sociale et politique, le cinéma québécois reflète une société qui étouffe, qui aspire à une libération et à l'imposition de son identité.

Au Québec, le scénario n'est pas fixé d'avance, ni pour l'avenir de la société, ni dans la manière de faire du cinéma. Le scénario n'a pas sa place en tant qu'outil technique ou artistique, et encore moins en tant que lieu premier de fixation du sens. La cinématographie de l'époque ne le requiert pas, elle veut d'abord et avant tout un outil d'intervention politique et sociale (Pelletier, 1983, p. 36).

Quelques-uns des films les plus marquants de cette nouvelle tendance cinématographique sont *Golden Gloves* (1961) de Gilles Groulx, *Pour la suite du monde* (1963) de Michel Brault et Pierre Perrault et *La lutte* (1961) de Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier et Claude Jutra.

Parallèlement, on assiste à la naissance d'un jeune cinéma de fiction qui profite également de l'élan de liberté créé par la Révolution tranquille. Autour de 1963, plusieurs réalisateurs qui s'étaient lancés dans l'aventure du cinéma direct, désirent maintenant créer des œuvres de fiction. À l'époque, l'ONF s'intéressait davantage à la production de documentaires et ne finançait que quelques œuvres de fiction. Ces premières œuvres de fiction sont une série de quatre courts métrages sur « la femme hors du foyer ». Réalisés en 1964, uniquement par des hommes, ces films sont : *Caroline*, de Clément Perron, *Fabienne sans son Jules*, de Jacques Godbout, *Il y eut un soir, il y eut un matin*, de Pierre Patry, et *Solange dans nos campagnes*, de Gilles Carle. Ces films divergent des règles établies. S'il y a transgression des normes, il y a également transgression de la forme. En effet, la fiction est alors si fortement influencée par le direct que des spectateurs s'y trompent. C'est le cas, entre autres, avec *Le chat dans le sac* (1964) de Gilles Groulx, dont le style et la spontanéité tiennent presque du documentaire et dont les thèmes reflètent les préoccupations des jeunes

cinéastes de la Révolution tranquille. Ici, les acteurs et les réalisateurs pratiquent l'improvisation, tentant une fois de plus de se tenir le plus près possible du réel.

Et justement, ce réel se modernise; particulièrement à Montréal où vivent et créent les jeunes réalisateurs. L'industrie du cinéma qui est en train de naître commence à s'établir avec tous ses services dans la métropole. Influencés par le *Candid Eye* et la Nouvelle Vague française, les sujets et les problématiques abordés dans plusieurs récits de fiction concernent la vie quotidienne de ces jeunes cinéastes urbains.

Au cours des années 1970, la conjoncture cinématographique du Québec se modifie. Le cinéma direct s'estompe peu à peu et l'on assiste à la naissance de ce qui semble être une industrie cinématographique québécoise. L'ONF continue de jouer un rôle important, mais le secteur privé s'affirme de plus en plus, bien qu'il dépende largement de l'aide gouvernementale. En 1968, Ottawa crée un organisme de financement important, la SDICC (Société de développement de l'industrie cinématographique canadienne, devenue, en 1983, Téléfilm-Canada), et adopte des mesures fiscales favorisant les investissements cinématographiques privés. Radio-Canada devient aussi un important bailleur de fonds pour l'industrie privée. À cela s'ajoute, à compter de 1976, l'argent que l'État québécois distribue par l'intermédiaire de son nouvel Institut du cinéma, devenu, en 1984, la Société générale du cinéma du Québec.

Deux périodes importantes coïncident avec la mise en place et la réforme de sociétés d'État engagées dans le financement du cinéma (Pelletier, 1995).

La première période (1976-1984) se distingue par l'encouragement au développement du cinéma de fiction, tandis que la seconde (1984 à aujourd'hui) se caractérise par la consolidation des acquis de cette politique concernant le cinéma de fiction. Ces diverses interventions publiques permettent la création d'une industrie cinématographique locale qui impose graduellement une nouvelle exigence à nos jeunes réalisateurs, celle de l'écriture d'un scénario. En effet, en poursuivant l'objectif de la création d'une industrie cinématographique, les sociétés d'État engagées dans le financement des films, de concert avec les producteurs, cherchent à mettre sur pied un modèle standardisé de production associé traditionnellement à la grande industrie du

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le modèle industriel, en vigueur tant dans le secteur privé que dans les institutions gouvernementales, comporte quatre grandes étapes dans la fabrication d'un film, soit : le développement, la production, la diffusion et la promotion. La notion de développement englobe l'étape de la scénarisation et comporte en plus un aspect financier. Si la stricte phase d'écriture en constitue l'élément déterminant, ce secteur en concerne également d'autres, tels que l'acquisition de droits cinématographiques par voie d'option (dans le cas d'œuvres littéraires), l'écriture du scénario, le montage financier et la mise en marché du film avant la production (sur présentation du sujet ou du synopsis).

Source : Pelletier, 1995, p. 27-29.

film. Ainsi se structure le secteur du développement impliquant la recherche et la scénarisation d'un sujet. Or, principalement formés à l'école du documentaire, les cinéastes québécois n'avaient pratiquement jamais fait appel à la collaboration de scénaristes (profession en expansion depuis ces vingt dernières années au Québec) ou n'avaient eux-mêmes jusque-là que très peu écrit pour le cinéma. L'état du fonds de la Cinémathèque québécoise en matière de scénarios est assez révélateur à ce propos. En effet, la Cinémathèque québécoise n'a retracé que très peu de scénarios, comparativement à la période qui couvre la fin des années 1970 à aujourd'hui, où la liste est impressionnante.

Il est évident que, du moment où il y a eu des sociétés d'État pour orienter et gérer la production des films au Québec, c'est-à-dire à partir de 1976, l'écriture de scénarios devenant une norme, leur nombre a considérablement augmenté. La possibilité d'aller chercher de nouveaux fonds disponibles à l'étape de l'élaboration de la production des films a davantage incité les producteurs et les auteurs (scénaristes, réalisatrices et réalisateurs) à faire de la recherche sur d'éventuels sujets de film, à écrire plusieurs versions d'un même scénario ou encore à développer des propositions de traitement cinématographique de projets.

Au Québec, en 1984, avec la création de la Société générale du cinéma du Québec, le secteur du développement se structure solidement, ce qui entraîne une reconnaissance de l'importance du scénario dans la production des films et, par le fait même, la reconnaissance du métier de scénariste. Depuis cette époque, on assiste à l'explosion de cette profession qui compte aujourd'hui des spécialistes reconnus et on convient maintenant de l'importance accrue de l'écriture du scénario. Auparavant, il n'était pas rare au Québec de tourner un film après une ou deux versions d'un scénario. Alors qu'à partir de 1986-1987, notamment avec *Le déclin de l'empire américain* (1986), réalisé par Denys Arcand et produit par Roger Frappier de chez Max Film, la profession commence à considérer l'importance de rédiger quatre, cinq, voire six versions d'un même scénario, de manière à obtenir un travail plus approfondi, ce qui, logiquement, devait donner de meilleurs films.

Soucieuse de rentabiliser ses investissements, l'industrie du cinéma a donc cherché, au cours de ces vingt dernières années, à asseoir solidement le secteur de la

scénarisation de manière à minimiser les risques de sa participation à d'éventuelles productions. Il est évident que, sur l'ensemble des projets proposés et mis en chantier, plusieurs sont abandonnés en cours de route, faute d'intérêt ou de capitaux, sans que des sommes énormes soient investies à cette étape. Évidemment, toute production comporte des risques et c'est pourquoi la nouveauté, l'invention et l'originalité ne font pas toujours bon ménage avec les investisseurs. Aussi, au début des années 1980, après un certain flottement dans la production et malgré le succès de certains films à budget relativement restreint tels que *Les bons débarras* (1980) de Francis Mankiewicz, les sociétés d'État s'empressent de rechercher des valeurs sûres en investissant dans la production d'adaptations d'œuvres littéraires ayant déjà connu, par le passé, un certain succès populaire. C'est ainsi que les romans *Maria Chapdelaine* (1916) de Louis Hémon, *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy, *Les fous de Bassan* (1982) d'Anne Hébert, *Les portes tournantes* (1984) de Jacques Savoie et *Les Plouffe* (1948) de Roger Lemelin se retrouvent, durant les années 1980, sur les écrans de cinéma. *Les Plouffe* (1981) et *Maria Chapdelaine* furent

LE SAVIEZ-VOUS ?

Pour être efficace, une affiche de cinéma se doit de bien représenter un film et d'attirer l'attention, en un seul coup d'œil, sur ce qu'il met en vedette. Mais elle se doit également de convaincre un public aussi large que possible que ce film en est un qu'il faut voir.

Le travail de l'affichiste en est donc un de création, mais aussi de persuasion et de communication. L'affichiste doit savoir faire le lien aussi bien entre ceux qui ont produit et réalisé le film qu'entre ceux qui le distribuent et le public qu'on souhaite attirer. Ce n'est donc pas un hasard si l'affiche conçue pour faire la publicité d'un film est bien souvent différente d'un pays à un autre.

Au Québec, l'affiche de cinéma est apparue au milieu des années 1940. Toutefois, ce n'est qu'à partir des années 1970 que des illustrateurs de talent ont commencé à concevoir des affiches de qualité, sans pour autant faire du cinéma leur principal champ d'activité. Rares sont les affichistes québécois qui peuvent vivre de leur art et qui sont actifs dans le domaine du cinéma pendant de longues années.

À cet égard, Yvan Adam fait figure d'exception. Depuis 1979, il a produit un grand nombre d'affiches de films. Plusieurs de ses affiches sont saisissantes, pour ne pas dire provocantes. C'est peut-être ce qui explique qu'elles sont aussi bien connues que les films qu'elles avaient pour but de promouvoir.

Pour en savoir plus sur l'affiche de cinéma au Québec, et notamment sur le travail d'Yvan Adam, voir le site de la [Cinémathèque québécoise](#).

réalisés par Gilles Carle et *Bonheur d'occasion* (1983) par Claude Fournier. Mais une nouvelle cohorte de réalisateurs et de réalisatrices émergent à cette époque. Francis Mankiewicz réalise, entre autres, deux scénarios de Réjean Ducharme, *Les bons débarras* (1980) et *Les beaux souvenirs* (1981) où la nature est omniprésente en toile de fond – Les Laurentides pour le premier et l'Île d'Orléans pour le second – de même que le très beau roman de Jacques Savoie *Les portes tournantes* (1988). Après le grand succès critique de *J.A. Martin, photographe* en 1976, où la nature occupe une grande place, Jean Beaudin réalise, entre autres, *Cordélia* (1979), fait divers inspiré du roman *La lampe à la fenêtre* de Pauline Cadieux, lui-même inspiré d'un fait divers survenu à la campagne, dans le bas du fleuve, où, à la fin du XIX^e siècle, une femme est soupçonnée d'adultère et injustement jugée. Puis il entame un cycle davantage urbain avec *Le matou* (1985), *Being at home with Claude* (1992) et *Souvenirs intimes* (1998).

Quant au réalisateur et scénariste Jean-Claude Lauzon, il connaît beaucoup de succès avec ses deux films urbains *Un zoo la nuit* (1987) et *Léolo* (1992), tout comme Pierre Falardeau avec *Elvis Gratton* (1985), *Le party* (1989), *Octobre* (1994) et *15 février 1839* (2000).

Plusieurs tandems réalisateur/scénariste se forment durant cette période d'implantation du métier de scénariste. La réalisatrice et scénariste Léa Pool réalise des films importants et primés dans de nombreux festivals internationaux : *La femme de l'hôtel* (1984), *Anne Trister* (1986), *À corps perdu* (1988) et *La demoiselle sauvage* (1991), dont la plupart sont scénarisés en collaboration avec Michel Langlois et Marcel Beaulieu. Yves Simoneau scénarise certains de ses films en collaboration avec d'autres scénaristes : Pierre Curzi pour *Pouvoir intime* (1986), Marcel Beaulieu et Scheldon Chad pour *Les fous de Bassan* (1987), et Pierre Révelin et Marcel Beaulieu pour *Dans le ventre du dragon* (1989). Pierre Falardeau scénarise *Elvis Gratton* (1985) et *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis* (1999) en collaboration avec Julien Poulin, puis *Le Party* (1989) et *Octobre* (1994) avec Francis Simard. Michel Langlois et Marcel Beaulieu sont deux des plus importants scénaristes québécois des années 1980 et 1990. Outre les films déjà mentionnés, Beaulieu a coscénarisé avec Michel Langlois *Cargo* (1990) de François Girard, *Comme un voleur* (1990),

Un même sang (1992) et *Cap Tourmente* (1993) réalisés par Michel Langlois, de même que *Farinelli* (1994) de Gérard Corbiau et *Alegria* (1997) de François Dragonne. Pour sa part, Michel Langlois a également participé à la scénarisation de *Trois pommes à côté du sommeil* (1988) et de *L'âge de braise* (1998) de Jacques Leduc, du court métrage *La nuit du visiteur* (1990) de Louis Gagliardi et du téléfilm *Un léger vertige* (1991) de Diane Poitras. Tous ces réalisateurs délaissent le thème de la nature (à part Simoneau avec *Les fous de Bassan*) pour épouser des thèmes plus urbains et intimistes. Toutefois, dans les années 1990, un autre courant se profile avec de jeunes réalisateurs qui scénarisent eux-mêmes leurs films, aidés parfois d'une équipe. Ils écrivent des œuvres originales qui se démarquent autant par leur contenu que par leur forme. Voici quelques-uns des jeunes artisans québécois qui font partie d'une troisième cohorte de réalisateurs de fiction : Denis Villeneuve (*Cosmos*, 1996 ; *Un 32 août sur terre*, 1998 ; *Maelström*, 2000), André Turpin (*Un crabe dans la tête*, 2001), Philippe Falardeau (*Pâté chinois*, 1997 ; *La moitié gauche du frigo*, 2000), Manon Briand (*Cosmos*, 1996 ; *2 secondes*, 1998 ; *La turbulence des fluides*, 2002), Michel Jetté (*Hochelaga*, 2000 ; *Histoire de pen*, 2002), Alain Desrochers (*La bouteille*, 2000) et Denis Chouinard (*L'ange de goudron*, 2001). Certains des films réalisés par cette cohorte, dont *Maelström* (Villeneuve), *La turbulence des fluides* (Briand) et *L'ange de goudron* (Chouinard), ont d'ailleurs remporté des prix dans des festivals internationaux.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Le site de l'Office national du film du Canada vous offre la possibilité de visionner gratuitement ou de télécharger une grande quantité de films, notamment des films à vocation éducative. De plus, les Films du Centaure ont mis en ligne récemment le site Internet cinemaduquebec.com à la mémoire des pionniers et artisans du cinéma québécois.



Clap

Les principaux thèmes associés au cinéma québécois

Tout au long de son évolution, le cinéma québécois a abordé une grande diversité de thèmes ou encore dépeint plusieurs lieux où les Québécois ont l'habitude de se retrouver. Il n'en demeure pas moins que certains de ces thèmes et lieux sont plus présents et récurrents que d'autres. Comme on le verra par la suite, le cinéma québécois a pour

caractéristique de réserver une grande place à la nature, à l'urbanité, à la cuisine, au rapport homme-femme, aux perdants et gagnants, à la marginalité, au pays ainsi qu'à l'identité à construire, à l'altérité (l'Autre) et, finalement, à l'enfance, l'adolescence et le jeune âge prolongé.

La nature

Le thème de la nature a toujours été présent dans la cinématographie québécoise, probablement à cause de son histoire, de sa culture et de son territoire. Ce thème est fortement lié aux différentes étapes du développement de la société québécoise auxquelles correspond son cinéma. Accaparant pratiquement tout l'espace des premiers films constituant le cinéma québécois, le thème de la nature a fait place, de plus en plus, à l'urbanité, alors que le Québec entrait dans la modernité, sans toutefois en disparaître. La nature, la forêt, le bois, les lacs et les rivières ne sont jamais bien loin au Québec!

Si l'avant-garde des jeunes cinéastes que sont les Jutra, Brault, Lefebvre ou Groulx se lance, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, dans un cinéma d'auteur expérimental et s'intéresse aux problématiques plus urbaines débouchant sur la politique et l'affirmation du pays québécois, d'autres plus traditionnels, œuvrant aussi au sein de l'ONF, font toujours l'éloge de la nature. Pensons à Bernard Devlin qui, avec *L'abatis* (1952), réalisé avec Raymond Garceau, *Les brûlés* (1958) et *L'héritage* (1960), s'intéresse à la colonisation du nord du Québec, notamment en Abitibi. À René Bail qui, avec *Printemps* (1957), réalise un documentaire poétique sur la saison printanière vue à travers le « temps des sucres » ou à des courts métrages documentaires de Raymond Garceau, *Une île du Saint-Laurent* (1958), *La chaudière* (1961), *Alexis Ladouceur, métis/L'homme du lac* (1962) et *Les diableries d'un sourcier* (1966).

Animé par un désir profond de questionner le « pays », en plus de le décrire comme le faisait Devlin ou Garceau, Pierre Perrault débute, en 1957, sa carrière de documentariste d'auteur avec une série de treize courts métrages : *Au pays de Neufve-France* (1959-1960) où il réalise, avec René Bonnière, le documentaire-pilote, *La traversée d'hiver à l'Isle-aux-Coudres* (1957). C'est le début d'une œuvre prolifique où la nature sous plusieurs formes (le fleuve, la mer, la forêt, la vie sauvage, la pêche, la chasse) jouera un des rôles principaux. *Pour la suite du monde* (1963), trait d'union entre la tradition et la modernité, s'intéresse à la pêche aux marsouins ; *Les voitures d'eaux* (1968) célèbre ces bateaux en voie d'extinction que sont les goélettes du fleuve Saint-Laurent. Suivent un questionnement critique sur la colonisation en Abitibi avec *Un royaume vous attend* (1975), coréalisé avec Bernard Gosselin, puis *Le retour à la terre* (1976), autre questionnement critique en écho à la vision que met de l'avant l'abbé Maurice Proulx dans *En pays neufs* (1937). Il s'intéresse aussi à la culture amérindienne dans *Le pays de la terre sans arbre ou le Mouchouânipi* (1980) avant de réaliser *La bête lumineuse* (1982), un documentaire qui porte sur la condition masculine et la chasse et dont l'approche fait couler beaucoup d'encre.

Michel Brault/
Pierre Perrault,
*Pour la suite
du monde*, 1963

D'abord et avant tout poète, Perrault veut ensuite revivre l'histoire en rejouant la traversée de l'Atlantique en voilier, inspiré du journal de bord de Jacques Cartier. Avec ce projet, il réalise *La grande allure* (1985) où la mer en toile de fond habite le poète-cinéaste qui met en scène le philosophe Michel Serres et le poète Michel Garneau. Dans tous ses films, Perrault cherche à comprendre le pays qu'il habite et qui l'habite, et ce, en interrogeant le passé, les savoir-faire, les us et coutumes ou l'héritage des ancêtres. Il est très attaché à la terre, à la mer, aux forêts, aux animaux et au minéral.

Bien que les films de Michel Brault, en tant que réalisateur, concernent davantage le thème de l'urbanité (*Entre la mer et l'eau douce*, 1967), du politique (*Les ordres*, 1974); (*Quand je serai parti... vous vivrez encore*, 1999), ou celui de l'Autre (*Les noces de papier*, 1989), ceux qu'il a réalisés en tant que directeur de la photographie avec Perrault et Jutra laissent une place importante à la nature. En effet, Brault est intimement lié à la réalisation de *Pour la suite du monde* (1963) de Perrault ainsi qu'à celle de *Mon oncle Antoine* (1971) et de *Kamouraska* (1973) de Claude Jutra, où l'hiver et ses grands espaces blancs, de jour ou de nuit, sont filmés majestueusement et poétiquement par un des plus grands directeurs de la photographie. De même, il poursuivra cet éloge de la nature en filmant *Le temps d'une chasse* (1972) et *Les bons débarras* (1980) de Francis Mankiewicz. Michel Brault réalisait, en 2002, un documentaire sur l'histoire de l'hydroélectricité au Québec, *La Manic*, et encore une fois le nord du Québec (dont Manicouagan), a été magnifiquement tourné. Plusieurs plans somptueux d'une rivière ont été réalisés à bord d'un hélicoptère.

Autre amant de la nature, Arthur Lamothe a consacré son travail à sa passion du Nord québécois. *Les bûcherons de la Manouane* (1962), *La neige a fondu sur la Manicouagan* (1965), *La moisson* (1966), *Le train du Labrador* (1967) et *Chroniques des Indiens du Nord-Est du Québec* (1973-1983) sont tous des films où la nature est au centre de l'œuvre de Lamothe, littéralement fasciné par le Québec sauvage, loin des centres urbains.

Bien que lui aussi fasciné, mais davantage par la femme, Gilles Carle, originaire de Maniwaki, a toujours laissé une place importante à la nature dans ses films. C'est le cas dans *Les Mâles* (1970) – la forêt –,



La vraie nature de Bernadette (1972) – le retour à la terre –, *La mort d'un bûcheron* (1973) – la forêt –, *La tête de Normande Saint-Onge* (1975) – la forêt, la sauvagerie –, *Maria Chapdelaine* (1983) – le bois, la rivière, la colonisation – ou dans son très beau court métrage *L'âge de la machine* (1978) où il confronte vie traditionnelle et modernité lors d'une tempête de neige la nuit de Noël alors que des voyageurs sont confinés dans une gare de train en Abitibi.

Si Fernand Danserau a surtout été un cinéaste engagé socialement avant d'écrire pour la télévision dans les années 1980, il a toutefois réalisé en 1965 *Le festin des morts* qui porte sur l'évangélisation des Amérindiens par les jésuites au début de la colonie. Plusieurs scènes de ce film témoignent de la dureté du climat que doivent affronter les prêtres dans ce pays de misère.

Même s'ils s'interrogent davantage sur leur vie des citadins, la nature est parfois présente dans les films des jeunes réalisateurs d'aujourd'hui. C'est le cas dans *Un 32 août sur terre* (1998), de Denis Villeneuve, où le désert se fait personnage, dans *Mariages* (2001), de Catherine Martin, où la vie se déroule au rythme de la nature, dans *La loi du cochon* (2001), d'Érik Canuel, où la campagne est vue sous un angle différent, dans *Une jeune fille à la fenêtre* (2001), de Francis Leclerc, où un parallèle est fait entre la campagne et la ville, dans *La turbulence des fluides* (2002), de Manon Briand, où la mer joue un rôle fondamental, dans *L'espérance* (2003), de

Stefan Pleszczyński, où est racontée l'histoire d'un petit village, dans *Un homme et son péché* (2003), de Charles Binamé, où le coureur des bois est remis au goût du jour, dans *La grande séduction* (2003), de Jean-François Pouliot, où sont décrites avec humour les misères de l'éloignement et de la vie en région près de la nature et aussi dans *Mémoire affective* (2004), de Francis Leclerc, où la mémoire transgénérationnelle est transmise de la bête à l'homme.

On ne saurait clore ce volet sans parler des documentaires qui continuent à transmettre la reconnaissance de la nature toujours omniprésente en sol québécois. Pensons à Maurice Bulbulian qui, dès les années 1970, s'intéresse lui aussi au territoire et à ses habitants avec *Dans nos forêts* (1971), *La richesse des autres* (1973), *Les gars du tabac* (1977), *Les sorties du castor* (1978), *Debout sur leur terre* (1982) ou *Salt Water People* (1992) et *Chroniques de Nitinaht* (1997), films engagés politiquement et tournés avec des autochtones de l'île de Vancouver.

Plus près de nous, Richard Desjardins et Robert Monderie signaient, en 1999, *L'erreur boréale*, autre film engagé sur la déforestation qui a fait beaucoup de bruit et a eu certaines répercussions.

Enfin, sur le plan des films d'animation, déjà en 1947, Norman McLaren illustre une série de chansons du terroir comme *C'est l'aviron* (1944), *Là-haut sur les montagnes* (1945) et *La poulette grise* (1947). Pour sa part Frédéric Back, gagnant d'un Oscar pour *L'homme qui plantait des arbres* (1987), a fait du respect de la nature le centre de son œuvre. Ses films *Abracadabra* (1970), *Inon ou la conquête du feu* (1971), *La création des oiseaux* (1973), *Illusion* (1974), *Tout rien* (1978) et *Le fleuve aux grandes eaux* (1993) témoignent de son amour de la nature.

En résumé, le thème de la nature est omniprésent dans l'ensemble du cinéma québécois. Même les jeunes réalisateurs de 2005 en témoignent. D'autant plus que l'écologie est une préoccupation de l'heure, que l'identité québécoise est menacée par la mondialisation et que les forêts font partie de l'héritage patrimonial. La nature est une richesse, gage de la survivance en Amérique. Autrefois, les Québécois vivaient très près

de la nature. Aujourd'hui, ils sont partagés entre leur urbanité et leurs racines profondes qui leur font se sentir une parenté avec le monde amérindien et la nature.

Plusieurs documentaires de la jeune relève s'intéressent encore au monde amérindien ou inuit. Pensons aux derniers films de Carlos Ferrand, parmi ceux de l'expédition *Mission arctique* (2004). Même Yves P. Pelletier (*Les aimants*, 2004) a réalisé un documentaire sur les Inuits. Et moi-même, je signalais, en 2004, un documentaire sur le peintre René Richard, artiste aventurier qui a vécu toute sa vie dans la grande nature (avec les Indiens Cris du Nord de l'Alberta et les Inuits de la mer de Beaufort), puis dans la généreuse campagne de Charlevoix où il mourut en 1982.

En 2004 et 2005, après une décennie de films urbains réalisés par la jeune génération des années 1990-2000, *La grande séduction*, de Jean-François Pouliot, et *Elles étaient cinq*, de Ghyslaine Côté, nous ramènent en régions (la Côte-Nord et le Bas-du-Fleuve) plus près de la nature et où le Québec existe toujours en dehors de la métropole.

Il en va de même de *Marécages* (2011), de Guy Edouin, où un couple d'agriculteurs dans la quarantaine vit modestement sur une ferme laitière des Cantons-de-l'Est.



Radio-Canada

Frédéric Back,
*L'homme qui plantait
des arbres*, 1987

Claude Jutra,
À tout prendre, 1963

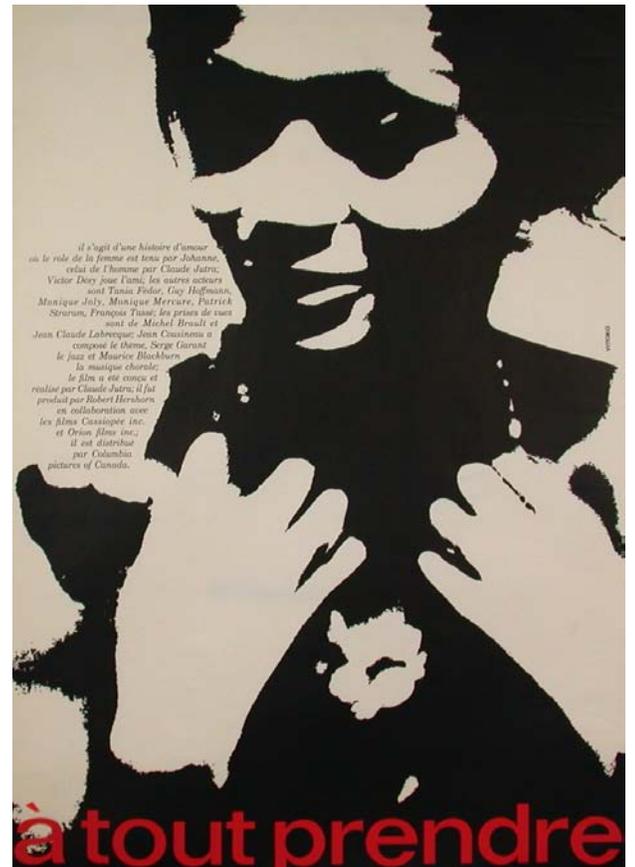
L'urbanité

Comme on vient de le voir, les films documentaires et de fiction des années 1940 et 1950 témoignent principalement de la vie rurale, proche de la nature. Alors que le Québec commence à se moderniser à partir des années 1950, vivant la montée de l'industrialisation d'après-guerre, l'influence commerciale et culturelle des États-Unis, la laïcisation de la société québécoise et la continuation de l'exode rural, les intellectuels et les artistes canadiens-français, à cheval entre le passé et le futur, commencent à vouloir prendre en charge l'affirmation de la culture et de la société québécoise.

C'est ainsi que le mouvement indépendantiste naît, après le travail de réforme des libéraux de Jean Lesage. Cependant, pour plusieurs intellectuels et artistes, ces réformes ne vont pas assez loin et, selon eux, le Québec demeure dépendant du Canada et pas assez reconnu comme une entité autonome et culturelle indépendante.

C'est dans ce contexte que plusieurs jeunes cinéastes issus de l'ONF, à la fin des années 1950, s'interrogent sur l'identité québécoise et témoignent de leur vécu de jeunes urbains modernes.

Issus d'un milieu bourgeois aisé (sans connotation péjorative), les jeunes Jutra (1930-1986) et Brault (1931-), nés à Montréal, font d'abord ensemble deux courts métrages de fiction. Un en 1948, *Le dément du lac Jean Jeune* et l'autre en 1949, *Mouvement perpétuel*. Déjà, c'est l'imaginaire qui guide leurs premiers pas au cinéma. En 1963, après avoir fait du documentaire au Québec et à l'étranger, Jutra signe *À tout prendre*,



un long métrage de fiction réalisé dans le style de la Nouvelle Vague, inspiré du direct et autobiographique. Il met en scène sa propre relation amoureuse avec une femme noire, dans le Montréal de la Révolution tranquille. Le spectateur assiste à la mise en scène de la vie urbaine moderne de jeunes avant-gardistes. Puis, en 1967, Michel Brault témoigne lui aussi de l'urbanité de ses jeunes héros, un chanteur de Charlevoix (Claude Gauthier) venu s'installer à Montréal pour faire carrière et tombant amoureux d'une serveuse de restaurant (Geneviève Bujold). Montréal, la Place des Arts, la rue Ste-Catherine et le port constituent les principaux lieux du film. Brault filmera encore Montréal, en 1974, lorsqu'il mettra en scène dans *Les ordres*, tous ces intellectuels et ces artistes arrêtés et emprisonnés lors des événements d'octobre 1970, au moment de la mise en application de la *Loi sur les mesures de guerre*. À la fois film politique engagé et film urbain, *Les ordres* remporte le prix de la mise en scène au Festival de Cannes en 1975.

Avec son film *La vie heureuse de Léopold Z*, tourné en 1963, Gilles Carle, lui aussi issu de l'ONF, signe un très beau film urbain sur un déneigeur de rues (Guy L'Écuyer) aux prises avec son travail et son rôle de

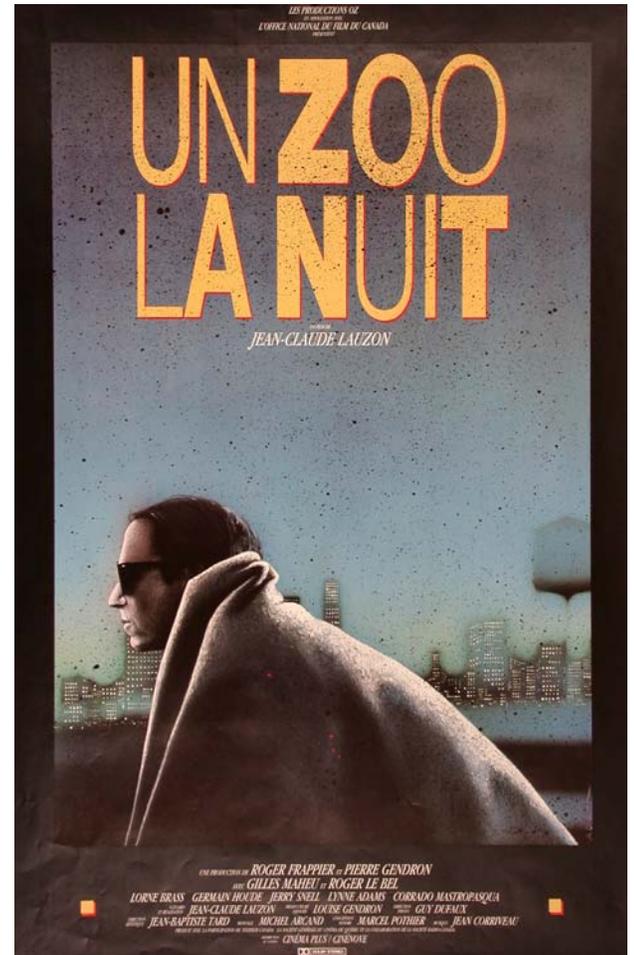
Jean-Claude Lauzon,
Un zoo la nuit, 1987

mari lors de la fête de Noël. Là encore, à travers les rues et les appartements de Montréal éclairés par le documentariste Jean-Claude Labrecque, opérateur pour l'occasion, Gilles Carle jette un regard actuel sur la ville.

Autre produit de l'ONF et de la tradition documentaire, Arcand signe, en 1973, un film urbain moderne, différent à l'époque dans le paysage québécois cinématographique où le film politique et le documentaire dominant. Il s'agit de *Réjeanne Padovani* où Arcand raconte, un peu à la manière d'un film policier, la construction de l'autoroute Ville-Marie, à Montréal, et où il met en scène, Vincent Padovani, un entrepreneur corrompu dont les intérêts financiers passent avant sa vie de famille. Déjà, Arcand, même s'il continue à cette époque à faire du documentaire porté par la conviction qu'il lui faut dénoncer l'aliénation culturelle, politique et économique des Québécois, s'achemine peu à peu vers la fiction, ce qui le mènera, en 2004, sur les podiums les plus convoités au monde, ceux de Cannes et de Los Angeles.

Plus tard, en 1989, il mettra en scène sur le Mont-Royal, un *Jésus de Montréal* ultra-moderne, complètement ancré dans la réalité urbaine des années 1980-1990. Puis ce sera, en 1991, *Montréal vu par...* six cinéastes (Michel Brault, Atom Egoyan, Jacques Leduc, Léa Pool, Patricia Rozema et Arcand lui-même). Le Montréal des années 1960 sera porté à l'écran avec humour par Arcand l'historien, avec son *Vue d'ailleurs*, scénarisé par Paule Baillargeon, également de la distribution. Mais ce sont sans contredit les films de Léa Pool, *Rispondetemi*, et celui de Patricia Rozema, *Desperanto*, qui traitent davantage d'un Montréal moderne, urbain et très contemporain : le Montréal de nuit, d'un groupe d'artistes et d'intellectuels (dont Robert Lepage et Denys Arcand qui deviennent comédiens pour l'occasion) pour Rozema et la grande métropole de jour, vue à travers les yeux d'une accidentée de la route pour Pool.

Si, avec quelques échappées fictionnelles, les « pères » documentaristes du cinéma québécois ci-haut mentionnés ont été les précurseurs de l'urbanité dans le cinéma québécois, les réalisateurs de la cohorte des années 1980 feront de ce thème l'une des forces motrices de leurs films avec ceux de la solitude et de l'éclatement du couple.



Jean Beaudin, avec *Le matou* (1985), *Being at home with Claude* (1992) et *Souvenirs intimes* (1998), réalise trois adaptations d'œuvres d'auteurs québécois (Yves Beauchemin, René-Daniel Dubois et Monique Proulx) dont l'action se déroule de plain-pied dans une grande ville aux multiples problèmes urbains. Montréal, particulièrement dans le quartier du Plateau Mont-Royal, est toujours la ville où s'actualisent ces histoires dramatiques d'enfance, de solitude, de drogue, de vengeance et de meurtres passionnels.

Puis, l'arrivée fracassante de Jean-Claude Lauzon (1953-1997) sur les écrans de cinéma des années 1980, crée, chez les cinéphiles, un engouement pour l'œuvre de ce jeune réalisateur qui, avec *Un zoo la nuit* (1987), montre qu'il sait raconter. Il traite de manière directe du milieu marginal et violent de la drogue, de la prison et surtout de la relation souffrante père-fils. Montréal, ses ruelles, ses lofts, ses quartiers ouvriers sont décrits dans toute leur actualité.

C'est aussi la solitude et la froideur bleutée de Montréal qui est décrite dans les films de Léa Pool des années 1980. La réalisatrice, d'origine suisse, poursuit une

démarche artistique d'auteure, où l'émotion, l'art et les liens amoureux occupent l'espace. Léa Pool a mis sur une erre d'aller un cinéma intimiste et « narcissique » que les jeunes des années 1990 poursuivront avec les *Un 32 août sur terre* (1998) et *Maëlstrom* (2000) de Denis Villeneuve, *Un crabe dans la tête* (2001) d'André Turpin et *2 secondes* (1998) de Manon Briand.

Tous ces films des jeunes réalisateurs de la cohorte des années 1990 se situent en ville et en pleine modernité. D'ailleurs, certains de ces réalisateurs (Briand, Turpin et Villeneuve) ont collaboré au long métrage de fiction *Cosmos* (1996), collage de six courts métrages en noir et blanc, à petit budget, portant sur l'urbanité et produit par le producteur Roger Frappier, mentor de cette jeune relève.

Autre chantre de la modernité urbaine, Charles Binamé, celui d'avant son *remake* d'*Un homme et son péché* (2003), a réalisé une trilogie sur la jeunesse urbaine montréalaise avec *Eldorado* (1995), *Le cœur au poing* (1998) et *La beauté de Pandore* (2000), mettant en vedette les actrices Pascale Bussièrès et Pascale Montpetit, incarnations de cette jeunesse urbaine et marginale à la dérive.

En 1983, Micheline Lanctôt, avec son film *Sonatine*, est entrée magistralement dans l'urbanité en traitant du suicide de deux adolescentes qui se retrouvent tout au long du film dans le réseau de transport en commun montréalais. Film tragique, film sombre et urbain, *Sonatine* a valu à Lanctôt un Lion d'argent au Festival de Venise.

Yves Simoneau, parti exercer son métier aux États-Unis après son thriller policier *Pouvoir intime* (1986), a lui aussi filmé l'urbanité. D'abord en 1982, à Québec, avec son long métrage *Les yeux rouges ou les vérités accidentelles*, réalisé avec un très petit budget et inspiré d'un fait divers contemporain, la manifestation d'un voyeur dans un quartier *in* de Québec. Le suspense intéresse davantage Simoneau que le questionnement intérieur de ses personnages. Cependant, l'action, dans ses deux films, se déroule en milieu urbain contemporain. Il en profite d'ailleurs, dans *Pouvoir intime* (1986), pour immortaliser à l'écran le célèbre restaurant Schwartz's du boulevard Saint-Laurent.

Enfin, comme on l'a vu, après s'être intéressés à la nature pendant plusieurs décennies, certains documentaristes, gagnés par la fièvre du nationalisme et le développement des villes, vont réaliser des documentaires sur l'urbanité et ses problèmes. Ainsi, en 1962, Jutra et Brault réalisent *Québec U.S.A. (ou l'invasion pacifique)*, un film sur le tourisme américain à Québec. En 1975, Sylvie Groulx, signe *Une bien belle ville*, un court métrage documentaire sur les problèmes de logement dans les quartiers défavorisés de Montréal.

En 1998, Gilles Carle réalise un film de style libre sur la ville de Québec, *Vive Québec!*, et un documentaire, en 1991, sur la vie culturelle de Montréal, *Montréal off*.

Plus près de nous, en 2004, Benoît Pilon signe un sympathique documentaire sur la vie quotidienne d'un petit dépanneur de quartier à Montréal, *Roger Toupin, épicier variété*.

LE SAVIEZ-VOUS ?

« La Nouvelle Vague française a pu jouer un rôle libérateur pour le cinéma québécois en imposant des méthodes nouvelles de tournage en marge de la grosse industrie et en contribuant à faire prendre conscience à de nombreux cinéastes de la possibilité de faire un cinéma qui serait autre chose que les produits standardisés d'Hollywood » (Larochelle et Maggi, 1971, p. 54).

À titre d'exemple, *À tout prendre*, *Fabienne et son Jules* et *Le chat dans le sac* ont été tournés dans le style de la Nouvelle Vague, parfois sur le mode du direct et de l'improvisation.

La cuisine

Dans les années 1970, on a qualifié, à juste titre, le cinéma québécois de « films de cuisine ». En effet, cet espace fonctionnel, l'un des plus utilisés dans la maison des Québécois, a vu, au cinéma, se dérouler toute une panoplie d'histoires où de nombreux personnages se sont aimés, affrontés et réconciliés.

Historiquement, les familles québécoises constituées de plusieurs membres vivaient beaucoup dans la cuisine du matin au soir, à préparer et à prendre les repas, à laver les vêtements, à prendre parfois leur bain, à veiller, à recevoir les visiteurs, à tricoter, à faire de la couture, à jouer à des jeux de société et que sais-je encore ! Le salon, souvent fermé, et dont les meubles étaient recouverts de housses n'était utilisé que lors des fêtes (Noël, le Jour de l'An, Pâques) et au moment d'anniversaires ou de décès. Parfois, y faisait-on passer au salon quelques notables, gens d'affaires ou religieux qui se pointaient pour discuter discrètement à l'abri des oreilles et des regards.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Dans *La vraie nature de Bernadette* (1972), on n'est jamais loin du poêle. Vous pouvez visionner des images de ce film sur elephant.canoe.ca.

LE SAVIEZ-VOUS ?

L'action de *Séraphin, des Plouffe, de Bonheur d'occasion* se déroule en grande partie dans la cuisine et en famille. Vous pouvez visionner des images de *Bonheur d'occasion* sur elephant.canoe.ca.

Si le médecin ou le curé pouvaient pénétrer dans les chambres à coucher lors de maladie ou de mortalité, seuls les gens de la maison y avaient accès, et le plus souvent pour y dormir. Peu de chambre-bureau et de boudoir chez les Canadiens français, sauf quelques boudoirs, dans la haute bourgeoisie, pour la femme de la maison.

Mais le cinéma québécois, art populaire, s'est peu intéressé à la bourgeoisie. Aussi, la cuisine a-t-elle été le lieu de prédilection de notre cinéma jusqu'à ce que les lofts fassent leur apparition et prennent d'assaut les écrans dans les années 1990 et 2000. La cuisine et les lofts ou les appartements décloisonnés sont à l'image de notre société.

Homogène, repliée sur elle-même et cloisonnée, la société québécoise a d'abord été bien représentée au cinéma par la cuisine, symbole de la famille, elle-même pivot de la culture canadienne-française. Quant à l'univers des anglophones de Westmount, c'est autre chose. Gabrielle Roy et Claude Fournier, à sa suite, les représentent dans de riches maisons bien éclairées où le salon est un lieu familial.

Lorsqu'on est à l'intérieur des maisons des francophones, comme c'est le cas dans *Les Bons débarras*, *Cordélia*, *Le déclin de l'Empire américain*, *Les Dernières fiançailles*, *L'homme à tout faire*, *J. A. Martin, photographe*, *Kamouraska*, *Mon oncle Antoine*, *Maria Chapdelaine*, de *La petite Aurore l'enfant martyre*, *Règne du jour*, *Thetford Mines au milieu de notre vie*, *Ti-cul Tougas* et *La vie heureuse de Léopold Z.*, la cuisine est toujours à l'honneur. On remarque la même chose pour les films de l'an 2000 à travers *La moitié gauche du frigo* (2000) de Philippe Falardeau, *La loi du cochon* (2001) d'Érik Canuel ou *Le fils de Marie* (2002) de Carole Laure. Les Québécois sont toujours « jasants » et à l'aise dans une cuisine, question d'héritage patrimonial.

Cependant, à mesure que le Québec s'ouvre sur le monde et sur l'Autre, et à mesure que les grandes villes grossissent et que les citadins, souvent célibataires, se

retrouvent isolés dans leur loft (invention new-yorkaise que l'on doit à la gente artistique fauchée qui a investi, à la fin des années 1970, des immeubles désertés, moins coûteux et offrant plus d'espace que les logements dispendieux de Manhattan), on voit apparaître au cinéma des espaces décloisonnés où cuisine, salon et chambre font bon ménage. Mode de vie jeune, pratique surtout par des intellectuels et des artistes, les lofts gagnent actuellement en popularité auprès des couples sans enfant et des *baby-boomers* qui reviennent en ville après avoir élevé leur famille en banlieue.

Les personnages des premiers films de Léa Pool vivent dans des lofts. Le personnage central d'*Un zoo la nuit* (1987), fraîchement sorti de prison, vit aussi dans un loft, de même que le handicapé (James Hyndman) de

Souvenirs intimes (1999). La jeune femme de *Maelström* (2000), jouée par Marie-Josée Croze, habite aussi un appartement décloisonné.

La cuisine est néanmoins toujours populaire. Elle est présente dans *Mémoire affective* (2004), de Francis Leclerc, tant à la ville qu'à la campagne. Si l'on voit moins de cuisines aujourd'hui dans le cinéma québécois, c'est que les budgets ont augmenté et que l'on tourne beaucoup plus à l'extérieur. Et c'est aussi dû, en partie, à ce que les personnages des histoires racontées dans les films québécois vivent autant sinon plus à l'extérieur qu'à l'intérieur des lieux qu'ils habitent. Ils sont plus présents dans la société, tant les hommes que les femmes.

Le rapport homme-femme et la femme-objet

Le thème de l'amour est l'un des thèmes les plus développés au cinéma. Déjà dans *Ti-Cog* (1952), Gratien Gélinas était amoureux et devait faire des choix. Dans *Un homme et son péché* de Paul Gury (1950), le triangle amoureux entre Séraphin, Alexis et Donalda était évident, bien que non actualisé. Morale oblige!

À cette époque, les amants ne pouvaient vivre leur amour qu'à l'intérieur du mariage, catholique de surcroît. Mais dans les années 1960, avec la laïcisation de la société québécoise, l'explosion de la sexualité longuement refoulée depuis le XVIII^e siècle et le début de l'ouverture sur le monde, les relations homme-femme se modifient.

Jutra, Brault, Godbout, Groulx, Lefebvre et Carle n'hésiteront pas à mettre en scène, dans les années 1960, de jeunes couples modernes qui existent par eux-mêmes, hors de leur famille.

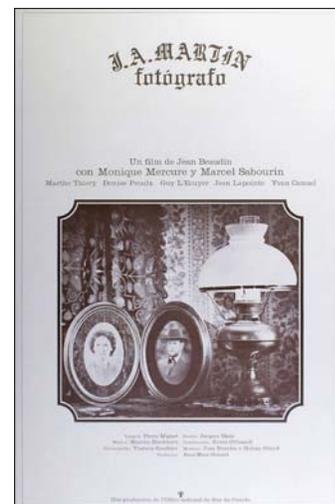
Pour Jutra, c'est *À tout prendre* (1963) et pour Brault, c'est *Entre la mer et l'eau douce* (1967). Les deux couples de ces films vivent un amour libre, hors du mariage, et tentent de se faire une place au soleil dans le Québec de la Révolution tranquille. Jacques Godbout aborde lui aussi la problématique du couple avec *Fabienne et son Jules* (1964), *YUL 871* (1966) et *Kid sentiment* (1967). Ses personnages sont jeunes et semblent entretenir une relation égalitaire.

Quant à Gilles Groulx, avec *Chat dans le sac* (1964), à l'instar de *À tout prendre* de Jutra, il projette sur l'écran un couple d'origine ethnique différente : un francophone et une juive anglophone pour Groulx,

un francophone et une Haïtienne pour Jutra. Ces couples veulent s'unir malgré le tabou social de l'époque envers l'Autre. Ne l'oublions pas, le Québec a longtemps vécu replié sur lui-même en vase clos et l'Autre, l'Étranger, avec sa culture différente, fait peur! Les couples de tous ces films semblent tous purs et pleins de promesses, à l'image de leurs créateurs. Cependant, le réalisateur Gilles Carle montre un côté plus sombre des relations homme-femme avec son film *Le viol d'une jeune fille douce* (1968) où une jeune fille violée est aux prises avec ses trois frères, eux aussi violeurs.

Dans les années 1970, le discours sur le couple change avec la montée du féminisme et celle du désir d'indépendance politique ; deux problématiques chères aux auteurs, artistes et intellectuels de l'époque. Si l'avant-garde cinématographique s'intéresse à ces questions, tel n'est pas le cas du réalisateur devenu producteur, Denis Héroux, qui sacrifie, sur l'autel du spectacle, la Femme, objet sexuel, qui tiendra la route du cinéma commercial au début des années 1970. *Valérie* (1968), *L'initiation* (1969), *L'amour humain* (1970) et *7 fois par jour...* (1971) font fantasmer, sur les corps et les prouesses sexuelles des couples, tout un public voyeur avide de sexualité, trop longtemps refoulée, et leur donnent des sensations plus ou moins fortes. Les salles de cinéma et les producteurs font de bonnes affaires! Dans la même veine, Claude Fournier, à la fois réalisateur et producteur, commet *Deux femmes en or* (1970), l'histoire de deux femmes banlieusardes qui trompent leurs maris avec des visiteurs. Puis il récidive, en 1971, avec *Les chats bottés* (avec Donald Pilon et Donald Lautrec) où deux voyous veulent faire de l'argent et séduire une femme ; et, en 1974, avec *La pomme, la queue... et les pépins*, titre évocateur s'il en est!

Jean Beaudin,
J.A. Martin photographe,
1976



Les quelques rares femmes réalisatrices d'avant les années 1970 reçoivent des renforts au cours de cette décennie avec la montée du féminisme. En effet, si Anne-Claire Poirier fait figure de pionnière en réalisant en 1967 *De mère en fille*, son premier long métrage sur la condition féminine, c'est à l'intérieur du programme de l'ONF avec *En tant que femmes* (1971), qu'elle a permis que plusieurs films faits par des femmes voient le jour. *Souris tu m'inquiètes* (1973), d'Aimée Danis, *J'me marie, j'me marie pas* (1973), de Mireille Dansereau, *Les filles c'est pas pareil* (1974), d'Hélène Girard, et *Le temps de l'avant* (1975), d'Anne-Claire Poirier, sont de bons exemples de ces films qui s'interrogent sur la condition féminine d'alors et, par ricochet, sur le rapport entre les hommes et les femmes. En 1979, Anne-Claire Poirier continue sa quête de compréhension et poursuit son plaidoyer en faveur de la condition féminine en tournant *Mourir à tue-tête*, un film-choc sur le viol qui ne laisse personne indifférent. La violence du geste, les extraits d'archives filmiques sur la clitorectomie dénoncent sans détour la vie brisée de ces femmes victimes d'abus sexuels. Plus tard, en 1982, elle mettra en scène, dans *La quarantaine*, des hommes et des femmes qui font un bilan au mitan de leur vie. Puis ce sera, en 1989, *Il y a longtemps que je t'aime*, film de montage sur l'image de la femme vue à travers des extraits de films réalisés à l'ONF.

Pendant ce temps, dans le secteur privé, Micheline Lanctôt réalise, en 1980, *L'homme à tout faire*, fable sur un homme à tout faire qui devient l'objet de désir d'une banlieusarde de « belle condition ». Provocatrice dans la drôlerie, Lanctôt renverse les rôles homme-femme où, dans ce cas-ci, l'homme devient un homme-objet pour la femme.

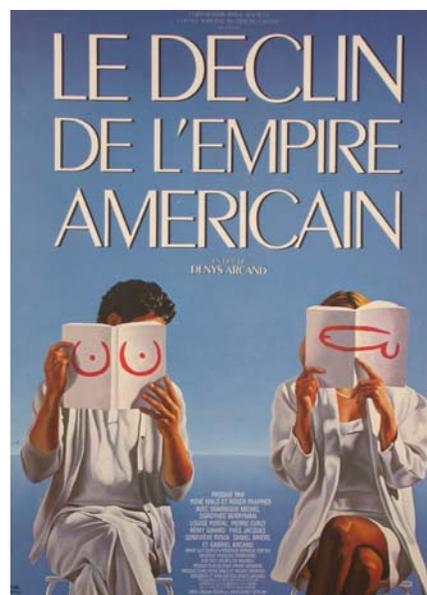
Du côté des hommes qui se questionnent sur le couple, Jean Beaudin signe, en 1976, le très beau film historique *J.A. Martin, photographe*, entièrement consacré

au couple québécois du début du xx^e siècle dont la relation est fondée sur le silence, le non-dit et la pudeur. On est loin des années 2000!

Autre film qui dresse un portrait exhaustif des relations de couple des années 1980 : *Le déclin de l'empire américain* (1986) de Denys Arcand. Portrait cynique, s'il en est, ce film, plusieurs fois récompensé, donne à voir le « déclin » du couple à ce moment de notre histoire, dans notre contexte nord-américain.

Dans un autre registre, *Cruising Bar* (1989) de Robert Ménard, film axé sur la drague, montre avec humour les difficultés de quatre couples à entrer en relation. Nul doute qu'en 1990, les femmes ne se laissent plus courtiser en acceptant d'être dominées par le mâle suprême!

Plus près de nous, les réalisateurs des années 1990-2000 abordent le couple avec un certain pessimisme. En fait, le mot d'ordre pourrait être : il n'est pas facile



Affiche : Wall, Les films Séville/
Collection Cinéma-thèque québécoise

Denys Arcand,
*Le déclin
de l'empire
américain*,
1986

de former un couple aujourd'hui. Dans *Le vent du Wyoming* (1994) d'André Forcier, plusieurs histoires d'amour s'entremêlent. En effet, on aime, mais pas la bonne personne. Dans *La vie après l'amour* (2000), comédie dramatique de Gabriel Pelletier, un homme n'accepte pas sa rupture avec sa femme qui l'a laissé pour un autre. Dans *Nez Rouge* (2003) d'Érik Canuel, autre comédie, un couple finit par se former, mais après avoir été en conflit tout au long du film. Enfin, pour Denis Villeneuve avec *Maelström* (2000) et pour Manon Briand avec *La turbulence des fluides* (2002), les hommes et les femmes de ces films sont attirés par l'amour malgré leur malaise, leur mal de vivre, voire leur confusion.

Bref, le cinéma québécois met en scène aujourd'hui des relations de couples diverses et complexes. On ne se lance plus spontanément à l'aveuglette ou par devoir dans une relation de couple. Je terminerai ce volet, en rappelant toutefois que déjà dans le film *Kamouraska* (1973) de Jutra, adapté du roman d'Anne Hébert, Élizabeth (Geneviève Bujold) rejetait son mari et entretenait une relation amoureuse avec un médecin anglais, le D^r Georges Nelson, dans le Québec de 1839.

Enfin, il ne faut pas oublier le très beau film de Jean-Pierre Lefebvre, *Les dernières fiançailles* (1973), rare film à traiter de la relation amoureuse d'un couple de personnes âgées.

Les perdants et les gagnants

Tributaire d'une culture religieuse catholique bien ancrée dans la société québécoise, le cinéma québécois porte très tôt à l'écran toute une série de martyrs, de personnages nés pour un petit pain, d'aliénés ou tout simplement de ridicules.

Déjà dans *Un homme et son péché* (1948) et *Séraphin* (1950), Donald se résigne à vivre avec Séraphin qu'elle n'aime pas et qui lui fait mener une vie en deçà de la frugalité, lui-même étant aliéné par l'avarice. Une bien triste vie de renoncement et de misère psychologique. D'ailleurs, plusieurs personnages de cette histoire, comme le père Lalogue, Bidou et le père Ovide, vivent sous l'emprise de Séraphin, n'osant s'en libérer. La petite Aurore, du film du même nom, a marqué l'imaginaire québécois de plusieurs générations. On en a fait d'ailleurs un *remake* en 2005. Enfant martyr, plusieurs Québécois se sont identifiés à cette petite fille et ont peut-être inconsciemment pensé que cela aurait pu leur arriver, se sentant démunis et incapables de se défendre. La peur d'être inadéquat est forte chez les Canadiens français.

Puis, c'est au tour de *Ti-Coq* (1952), l'orphelin, d'être divisé entre son amour et sa famille d'adoption. Il est aliéné par les règles de la société d'alors et celles de l'Église catholique. Dans le Québec de cette époque, le surmoi, c'est-à-dire les règles, les normes et le consensus social l'emportent sur le moi individuel des personnes, c'est-à-dire sur leurs désirs réels d'accomplissement de soi. Il faudra d'ailleurs attendre quelques décennies avant que la majorité des personnages du cinéma québécois ne subissent plus leur destin, mais en soient plutôt les maîtres et maîtresses.

Vraies figures de martyrs, les prêtres du *Festin des morts* (1964) de Fernand Dansereau, et ceux de *Robe noire* (1991), de Bruce Beresford, sont prêts à mourir pour évangéliser les Amérindiens, au nom de leur idéologie religieuse.

Dans *Les Plouffe* (1981), Ovide n'arrive pas, lui non plus, à se réaliser, ni en amour ni dans une profession, ni dans le sacerdoce. Il ne sait pas qui il est, sinon qu'il est ambivalent. Sa fameuse réplique : « Il n'y a pas de place sur la terre pour tous les Ovide Plouffe du monde », nous résonne encore à l'oreille. C'est un perdant qui ne choisit pas de diriger sa destinée. Il laisse aux autres le choix de la définir.

Gabriel Arcand jouera sensiblement le même rôle dans un autre film de Gilles Carle, *L'âge de la machine* (1978), où finalement il choisira l'amour et quittera la police pour se livrer à sa passion des insectes en devenant entomologiste. Petit bijou de film, Carle répare le sort d'Ovide Plouffe dans cette histoire dont il a écrit le scénario.

Dans *Les bons débarras* (1979), Ti-Guy est déficient mental et aliéné par l'alcool alors que dans *Les beaux souvenirs* (1981), toujours de Francis Mankiewicz, et tourné à partir d'un deuxième scénario de Réjean Ducharme, le père (joué par Paul Hébert) n'arrive pas à se sortir d'une dépression profonde à la suite du décès de sa femme. Ses deux filles en subissent d'ailleurs les conséquences. Ces personnages souffrent d'une grande fragilité psychologique.

Quant aux personnages de femmes, ils incarnent bien souvent des perdantes. Dans *Cordélia* (1979), de Jean Beaudin, celle-ci est injustement accusée du meurtre de son mari et elle est condamnée parce qu'elle n'arrive pas à se défendre. Dans *Sonatine* (1983), de Micheline Lanctôt, les adolescentes se suicident. Dans *Eldorado* (1995), de Charles Binamé, Rita la squatteuse (Pascale Bussièrès), Loulou la désespérée (Macha Limonchik) et Henriette, qui est sans

port d'attache (Pascale Montpetit), souffrent toutes les trois d'une grande détresse affective. De même, dans *Le cœur au poing* (1998), toujours de Binamé, le personnage de Pascale Montpetit n'a tellement pas d'estime d'elle-même qu'elle se donne et s'abandonne aux autres allant jusqu'à être violée. Son manque d'amour est criant de désespérance. Dans *La femme qui boit* (2000), de Bernard Émond, l'héroïne (Élise Guilbault) est esclave de l'alcool. Enfin, dans *Ma vie en cinémascope*, de Denise Filiatrault, Alys Robi est à la fois une gagnante et une perdante. D'abord adulée et maîtresse de son destin de grande vedette de chanson populaire, elle en perd le contrôle et finit tristement lobotomisée et diminuée.

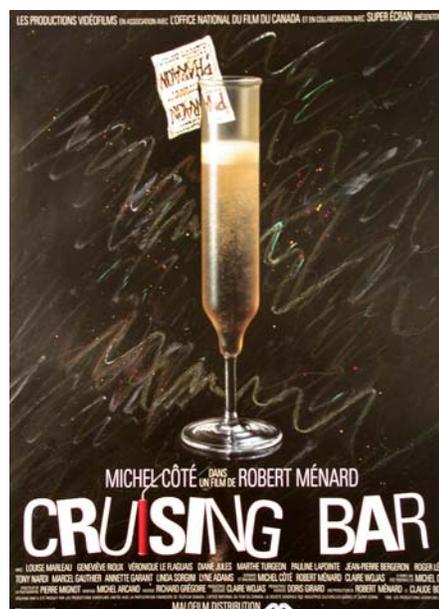
Dans *Le déclin de l'empire américain* (1986), la femme de Rémy – jouée par Dorothy Berryman – est perdante sur toute la ligne. Trompée et manipulée, elle tombe de haut lorsqu'elle apprend la vérité. La chargée de cours aux amours torrides – jouée par Louise Portal – est aussi une perdante qui souffre. Cependant, presque vingt ans plus tard, ces rôles sont inversés dans *Les invasions barbares* (2003). En effet, Berryman et Portal interprètent des personnages de femmes qui ont repris leur vie en main alors que Rémy, à la veille de mourir, dresse un bilan moins reluisant de sa vie que dans le précédent film d'Arcand.

Dans un autre registre, *Cruising bar* (1989), de Robert Ménard, présente un macho en perte de vitesse qui se fait constamment rembarrer. Ce dernier, un vrai perdant, est si ridicule qu'il en fait pitié. Dans *La vie après l'amour* (2000), de Gabriel Pelletier, le héros joué aussi par Michel Côté est complètement démolé et désespéré après que sa femme l'eut quitté. Enfin, dans *Le dernier tunnel* (2004), d'Érik Canuel, les héros ratent leur cambriolage.

Heureusement, il y a aussi des gagnants et des gagnantes. Bernadette ne se laisse jamais abattre par les embûches dans *La vraie nature de Bernadette* (1972). Elle est d'un optimisme qui surmonte tous les obstacles. Puis, les femmes ne s'en laissent plus imposer dans *La cuisine rouge* (1979), de Paule Baillargeon et Frédérique Collin. Elles remettent en question leurs rapports aux hommes lors d'un mariage où ces derniers attendent qu'elles les servent.

Plus près de nous, dans *Stardom* (2000), Denys Arcand met en scène une jeune femme manipulée par le monde de la mode et par un mari politicien qui la violence. Toutefois, elle s'en sort gagnante, en abandonnant ces deux mondes et en retournant à ses origines. Elle épouse un médecin qui la respecte et à qui elle donnera des enfants. Dans ce film, Arcand fait une critique incisive des médias, de la mode et de la politique. Les valeurs du respect, de l'amour et du bien-être familial triomphent du mercantilisme, du pouvoir et de la notoriété.

Même dans *Une jeune fille à la fenêtre* (2001), de Francis Leclerc, qui raconte l'histoire d'une jeune Québécoise tuberculeuse dans la campagne des années 1930, le personnage féminin est une gagnante. En effet, elle quitte son village pour vivre dans un monde auquel elle aspire, celui de l'art et de la bohème, possible à la ville. Même si elle est malade, elle n'hésite pas à réaliser son désir.

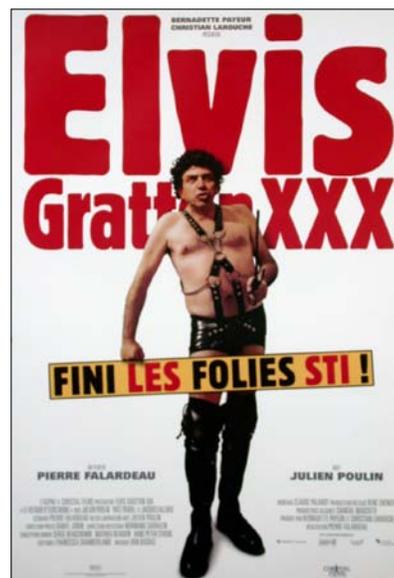


Affiche : Yan Adam / Collection Cinémathèque québécoise

Robert Ménard, *Cruising bar*, 1989

Déjà, dans les premiers films de fiction de Jutra et Brault, il y avait beaucoup d'espoir et d'optimisme. Le chanteur d'*Entre la mer et l'eau douce* (1967) réalise lui aussi son désir. À la fin du film, il donne un spectacle à la Place des Arts et conduit une belle voiture sport. C'est un vrai héros. Parti de Baie-Saint-Paul avec presque rien, mais avec sa guitare, il accomplit son destin. Dans *À tout prendre* (1963), Jutra n'hésite pas lui aussi à faire en sorte que son personnage (qu'il joue lui-même) entreprenne une relation amoureuse avec une femme noire, objet de son désir. Dans *Un zoo la nuit* (1987), Lauzon réunit un père et son fils qui arrivent enfin à dénouer une relation douloureuse pour s'aimer et s'accepter tels qu'ils sont. Dans *Cosmos* (1996), le segment de Denis Villeneuve, *Le technétium*, donne à voir un jeune réalisateur de film qui réussit à s'enfuir d'un plateau de télévision où on l'utilise et le manipule. Enfin, dans *Mémoires affectives* (2004), de Leclerc, le personnage central (Roy Dupuis) lutte pour retrouver sa mémoire, tandis que dans *La grande séduction* (2003), les habitants du petit village du film réussissent à garder leur médecin, heureux enfin d'aller vivre parmi eux.

Y a-t-il plus de perdants que de gagnants dans le cinéma québécois? En tout cas, il y a beaucoup de marginaux et d'esseulés. De nombreux personnages vivent des conflits extérieurs et intérieurs que notre cinéma met en scène. Mais le conflit n'est-ce pas un des motifs les plus utilisés pour créer des histoires? La différence réside, à mon avis, dans la résolution des conflits. En sort-on gagnant ou perdant? La fin heureuse est-elle appréciée des cinéastes québécois? Telle est la question à se poser? Sommes-nous une société optimiste ou pessimiste? Prenons-nous notre destin en main? Sommes-nous combattifs ou défaitistes?



Affiche : Yan Adam / Collection Cinéma québécoise

Pierre Falardeau,
Elvis Gratton xxx,
2004

La marginalité

Le cinéma comporte son lot de marginaux. Au Québec, on a toujours eu de la sympathie pour les faibles, les hors-normes, les petits de tout acabit. Peut-être est-ce dû à notre culture religieuse de soutien aux plus démunis et à notre condition de « petit pays » érigé en un îlot dans la grande mer américaine ?

Quoi qu'il en soit, la figure du « quêteux », comme le Bill Wabo de *Séraphin*, celle de l'aventurier de retour au pays, comme *Le Survenant* ou encore Alexis Labranche de *Un homme et son péché*, apparaissent très tôt dans le cinéma québécois. Ce sont tous des marginaux, en ce sens qu'ils sont différents de la communauté avec laquelle ils sont en interaction.

Dans les années 1960, le *Golden Gloves* (1961), de Gilles Groulx dresse sur le mode du direct le portrait d'un boxeur noir chômeur et de sa réalité dans le Montréal d'alors. Puis, avec la montée de l'indépendantisme, *Le révolutionnaire* (Jean-Pierre Lefebvre, 1965), l'extrémiste, le poseur de bombes, est une autre figure de marginal qui surgit dans le cinéma québécois. Si le Québec aspire à se libérer du reste du Canada, les extrémistes du FLQ font tout de même figure de marginaux. D'ailleurs, les personnages des films d'André Forcier, Pierre Falardeau, Robert Morin, Pierre Harel et Jean-Claude Lauzon sont presque tous des marginaux.

En effet, Pierre Falardeau s'intéresse aux prisonniers avec son film *Le party* (1990), aux terroristes avec *Octobre* (1994), aux Patriotes avec *15 février 1839*. Le cinéma de Falardeau se veut engagé politiquement, provocateur et ouvertement du côté des anticonformistes et des laissés-pour-compte de la société.

Il en va de même pour Robert Morin qui lui aussi prend le parti des marginaux de la société. Ainsi, en 1989, avec *Tristesse modèle réduit*, il s'intéresse aux problèmes d'un déficient intellectuel. Puis, toujours

en 1989, il traite du milieu carcéral avec *La réception*. En 1992, il signe *Requiem pour un beau sans-cœur*, un polar mettant en scène un évadé de prison. Puis en 1994, il réalise *Windigo*, tourné presque entièrement en forêt, où l'on suit un journaliste qui s'intéresse à la question amérindienne. Si les personnages de Falardeau et de Morin se veulent réalistes, ceux d'André Forcier sont la plupart du temps sortis de son imaginaire débridé : colonel retraité et homosexuel, mafioso, fille-mère, grande malade dans *L'eau chaude, l'eau froide* (1976), albinos et homme-sandwich dans *Au clair de la lune* (1982), sirène dans *Kalamazoo* (1988), femme se déplaçant toujours suivie d'une cour (meute) d'hommes dans *Une histoire inventée* (1990), femme à barbe dans *La comtesse de Bâton Rouge* (1997) et malades vivant dans une sorte de sanatorium dans le désert dans *Les États-Unis d'Albert* (2005).

Les deux longs métrages de Jean-Claude Lauzon mettent aussi en scène des personnages marginaux, passionnés et intransigeants. C'est dans le monde de la drogue que Lauzon campe le fils (Gilles Maheux) et le père (Roger Le Bel) de son *Un zoo la nuit* (1987) et c'est dans le monde d'une famille d'originaux qu'évoque le personnage de son enfant qui regarde vivre sa drôle de famille dans *Léolo* (1992). Ce dernier film, à caractère poétique, qu'on a pu s'empêcher de comparer

André Forcier, *Au clair de la lune*, 1982



à l'univers de Fellini, annonçait un cinéma à charge émotive puissante de la part d'un cinéaste accompli, malheureusement décédé trop tôt.

Quant à l'œuvre de Pierre Harel, elle est peut-être celle où les personnages sont les plus marginaux. En effet, son premier long métrage, *Bulldozer* (1994) laisse la place à un opéra rock de marginaux qui évoluent dans un dépotoir d'Abitibi. On peut qualifier ce film d'*underground*, ainsi que *Vie d'ange* (1979), dans lequel il joue avec Paule Baillargeon. Tous deux personnifient un couple soudé physiquement et arrivent à « se dépendre » lorsque la tendresse remplace la violence qu'ils portent en eux.

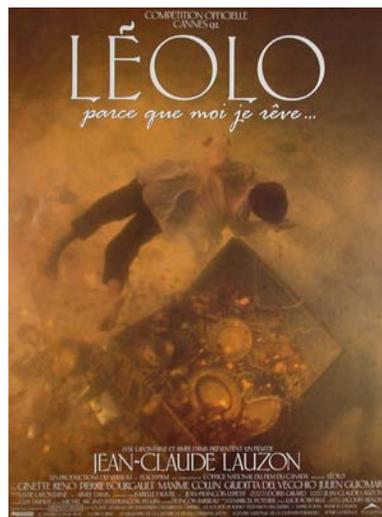
Il ne faudrait pas oublier le superbe film de Francis Mankiewicz, *Les bons débarras* dont le scénario a été écrit par l'écrivain Réjean Ducharme. Ce film exceptionnel raconte l'histoire d'une famille de petits ouvriers constituée de la mère (Marie Tifo), de son frère attardé mental (Germain Houde) et de sa fille, une jeune adolescente délurée (Charlotte Laurier). Cette famille dysfonctionnelle des Laurentides, pauvre et marginale, survit grâce à la coupe de bois de chauffage. Les liens attachants qui les unissent dépeignent une dure réalité humaine que chacun vit sans se plaindre, dignement. Sur le plan du documentaire, Guy Simoneau s'est particulièrement intéressé lui aussi aux marginaux. D'abord au monde de la prostitution avec *Plusieurs tombent en amour* (1981), puis à la vie sexuelle des handicapés avec *On est pas des anges* (1981), réalisé avec Suzanne Guy. Cette dernière s'intéresse d'ailleurs, en 1984, à

l'avortement dans son documentaire *C'est comme une peine d'amour*. Puis, en 1987, son regard se pose sur la vie des femmes en milieu carcéral dans *Les bleus au cœur*. Suivent *L'enfant de la ville bleue* (1987), court métrage sur la maternité tardive, puis en 1988, *L'emprise*, téléfilm sur la violence conjugale, coréalisé avec Michel Brault.

Par ailleurs, le monde interlope a toujours fasciné et trouvé son public tant au cinéma que dans la littérature. Il apparaît plus particulièrement dans le cinéma québécois des années 1990 à aujourd'hui. On voit ainsi naître, durant cette période, toute une série de films policiers, mouvement amorcé dans les années 1980 par Yves Simoneau. En effet, les réalisateurs de cette cohorte ne dédaignent pas le genre, bien au contraire. Le public les suit d'ailleurs, comme en témoigne le *box-office*. Or, qui dit film policier ou film noir dit très souvent personnages et situations marginales. Dans *Liste noire* (1995), de Jean-Marc Vallée, il s'agit d'une prostituée qui dénonce des juges. Dans le *Polygraphe* (1996), de Robert Lepage, on enquête sur un meurtre. Même motif pour *Le dernier souffle* (1999), de Richard Ciupka, où un homme enquête sur le meurtre de son frère. Dans *Le Collectionneur* (2001), de Jean Beaudin, il est question d'un tueur en série. Dans *Le dernier tunnel* (2004) d'Érik Canuel, ce sont des cambrioleurs qui sont au centre de l'action et il en va de même dans *Monica la mitraille* (2004), de Pierre Houle. Enfin, les films *Hochelaga* (2000) et *Histoire de pen* (2002), de Michel Jetté, ainsi que *La loi du cochon* (2001), d'Érik Canuel, mettent en scène des motards criminalisés, des *dealers* de drogue et des prisonniers.

Toute une série de personnages, plus ou moins marginaux et ayant une sexualité ou des relations amoureuses plus ou moins marginales, prend également vie sur nos écrans de cinéma. Déjà en 1986, dans *Les fous de Bassan*, d'Yves Simoneau, adapté du roman d'Anne Hébert, le réalisateur, à la suite de la romancière, s'attachait à dépeindre, dans une petite communauté isolée, la relation trouble entre un homme renfermé et deux jeunes adolescentes qu'il aurait potentiellement assassinées. Autre crime passionnel dans *Being at home with Claude* (1992), de Jean Beaudin, mais cette fois entre deux homosexuels. Également dans *Cap Tourmente* (1993), Michel Langlois se penche sur les relations, elles aussi troubles, voire incestueuses, entre mère et fils et entre frère et sœur. Tout un tabou est ici levé.

Affiche : Yan Adam / Collection Cinémathèque québécoise



Jean-Claude Lauzon,
Léolo, 1992

Dans *When night is falling* (1995), de Patricia Rozema, le lesbianisme est abordé de même que dans *Emporte-moi* (1998), de Léa Pool. Dans *L'enfant d'eau* (1995), de Robert Ménard, une jeune fille tombe amoureuse d'un jeune handicapé mental. Dans *Post-mortem* (1999), de Louis Bélanger, il est question de nécrophilie et dans *Souvenirs intimes* (1999), de Jean Beaudin, de viol collectif. Jean Beaudin aborde aussi l'autisme dans son *Mario* (1984).

Les personnages d'*Eldorado* (1995) et du *Cœur au poing* (1998), de Charles Binamé, sont presque tous paumés, dysfonctionnels et en manque d'amour. Il en va de même pour *La femme qui boit* (2000), de Bernard Émond, qui aborde l'alcoolisme au féminin. La décennie 2000 n'est pas plus rose. Avec *Les États nordiques* (2005), *Nos vies privées* (2007) et *Elle veut le chaos* (2008), Denis Côté met en scène des personnages aussi absurdes que réels qui vivent en marge de la société. Finalement, en 2011, avec *Nuit # 1*, Anne Émond filme un couple perdu, désespéré de sa vie, qui se console dans les bras l'un de l'autre.

Décidément, le côté sombre de la société québécoise est bien représenté au cinéma!

Un pays et une identité à construire

Comme nous l'avons vu précédemment, la Révolution tranquille a permis l'émergence d'une culture où le mot d'ordre d'aller vers l'avant est devenu une source importante de motivation pour les jeunes artistes de l'époque. C'est dans cet esprit que plusieurs cinéastes partent à la recherche de l'identité québécoise, soit en empruntant le mode du cinéma direct (Perrault, Brault, Groulx, Carrière, Gosselin), soit celui de la fiction (Carle, Héroux, Lefebvre, Jutra). Certains feront d'abord du documentaire puis s'essaieront à la fiction (Brault, Arcand, Labrecque, Dansereau, Lamothe).

Pour les plus politisés, le cinéma direct devient un instrument de combat et de révélation. Pierre Perrault, poète, à cheval entre l'ethnographie et le politique, redonne d'abord la parole aux pêcheurs de l'Isle-aux-Coudres, dont les traditions sont menacées. Fervent nationaliste, il s'intéresse ensuite au séparatisme québécois dans *Un pays sans bon sens!*, réalisé en 1970. Puis en 1971, il filme la révolte étudiante acadienne à l'Université de Moncton avec *L'Acadie, l'Acadie ?*, coréalisé avec Michel Brault. Tout au long de sa carrière, Perrault s'interroge sans arrêt sur la notion d'identité, de culture et de pays en dressant des ponts entre le passé et le présent. Obsédé par la dépossession du pays, il réalise avec Bernard Gosselin, *Un royaume vous attend* (1975)

et *Gens d'Abitibi* (1979). Même la dépossession du pays des Amérindiens par les Blancs le fascine. *Le goût de la farine* (1977), toujours coréalisé avec Bernard Gosselin, en témoigne. Dans *La grande allure* (1985), il remonte jusqu'à nos origines, en rejouant la traversée de l'Atlantique en voilier, inspiré du journal de bord de Jacques Cartier.

Rompant avec la tradition canadienne des documentaires de l'ONF, Michel Brault, Gilles Groulx et Marcel Carrière tentent de capter sur le vif, tant visuellement qu'au plan sonore, des moments de la réalité. Des films tels que *Les raquetteurs* (1958), *Golden Gloves* (1961) et *La lutte* (1961) révèlent les Québécois à eux-mêmes. Il en va de même des autres films de Gilles Groulx, monteur, réalisateur et scénariste, qui jette un regard critique et engagé politiquement avec des films comme *Normétal* (1959), *Voir Miami* (1963) et, sur le hockey, *Un jeu si simple* (1964).

Si le documentaire demeure une voie royale pour l'engagement social et politique de plusieurs réalisateurs, la fiction se veut aussi un puissant révélateur et un immense miroir qui reflète une image de l'identité québécoise. Avec leur film *Le chat dans le sac* (1964), *À tout prendre* (1963) et *Entre la mer et l'eau douce* (1967), Groulx, Jutra et Brault donnent à voir aux Québécois une nouvelle image du couple, encore marginale pour l'époque, mais combien moderne. En 1962, Denis Héroux coréalise avec Denys Arcand et Stéphane Venne un premier long métrage, *Seul ou avec d'autres*, qui inaugure, en quelque sorte, une série de films ayant pour thème principal le désir sexuel. Ces films, surtout réalisés dans les années 1970, seront en majorité produits par Héroux lui-même et par Claude Fournier. Avec ce thème jusque-là peu abordé au cinéma québécois, ces films font populaires au *box-office* – *Valérie* (1968); *L'initiation* (1969); *L'amour humain* (1970);

Pierre Falardeau,
15 février 1839, 2000

7 fois par jour... (1971); *Deux femmes en or* (1970); *Les chats bottés* (1971) et *La pomme, la queue... et les pépins* (1974) – renvoient aux Québécois une autre image d'eux-mêmes, peut-être caricaturée, la sexualité étant tabou depuis plusieurs siècles.

Toujours sur le plan politique, plusieurs films de Jean-Pierre Lefebvre sont traversés par un questionnement sur la société, l'indépendantisme, la marginalité, les médias, la sexploitation et le couple. *Le révolutionnaire* (1965), *Mon œil* (1970), *Jusqu'au cœur* (1973), *Ultimatum* (1973), *L'amour blessé* (1975), *On n'engraisse pas les cochons à l'eau claire* (1973) et *Q-bec my love* (1967) tentent de faire réfléchir les spectateurs sur ces questions et, en somme, sur l'identité québécoise.

En 1974, le choc créé à la suite de l'application en 1970 par le gouvernement canadien de la Loi sur les mesures de guerre amène Michel Brault, cinéaste engagé, à réaliser *Les ordres*, un film qui tente de dénoncer les mesures abusives et arbitraires utilisées contre des innocents, de simples citoyens, n'ayant rien à voir avec le terrorisme. Son film, primé à Cannes, accentue alors le sentiment d'indépendance éprouvé par de nombreux Québécois. En 1994, Pierre Falardeau remettra en scène ces événements avec *Octobre*, alors que le



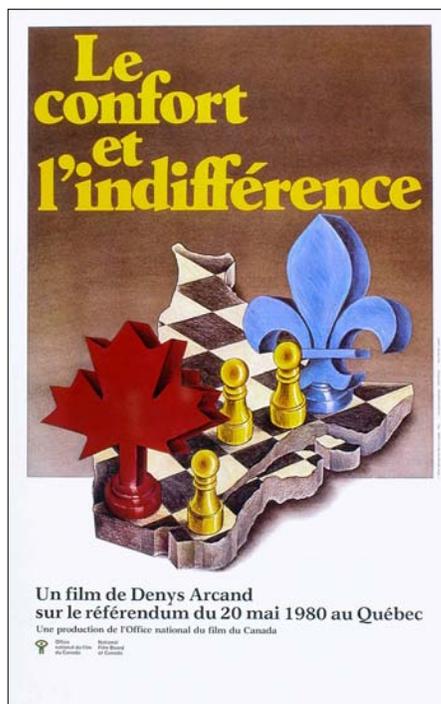
Affiche : Yvan Adam / Collection Cinéma québécoise

Québec a perdu son référendum de 1980 et est à la veille de se prononcer à nouveau sur son indépendance dans le cadre du référendum de 1995.

En 1998, Brault revient avec un long métrage sur la révolte des Patriotes, *Quand je serai parti... vous vivrez encore* et Falardeau fait de même, en 2000, avec *15 février 1839*. Avec ces deux films, ces deux réalisateurs utilisent l'histoire pour rappeler aux francophones des souvenirs douloureux où le pouvoir politique les a matés. Encore un échec dans l'édification du pays!

Mais, le documentaire s'est davantage directement concentré sur la notion de pays et d'identité. Arcand, historien de formation, aussi à l'aise dans la fiction que dans le documentaire, débute sa carrière de documentariste en signant trois courts métrages de facture très personnelle: *Champlain* (1964), *Les Montréalistes* (1965) et *La route de l'Ouest* (1965). Mais c'est avec *On est au coton* (1970), *Québec: Duplessis et après...* (1972) et *Le confort et l'indifférence* (1981), qu'il s'engage politiquement dans un cinéma de contestation où la critique passe ouvertement par un certain cynisme. Désillusionné par la politique, après la perte du référendum en 1980, il réalise son dernier documentaire où il présage de la montée du néo-capitalisme avec le confort et l'indifférence des individus que cela suppose. Il passe ensuite définitivement à la fiction (du moins jusqu'à aujourd'hui) sans pour autant abandonner son

©1981 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.



Denys Arcand,
*Le confort
et l'indifférence*,
1981

regard critique sur la société. Avec *Le déclin de l'empire américain* (1984) et les films suivants, il continue à s'intéresser à l'identité québécoise pourfendant les intellectuels, les médias, la mode, les politiques, le couple, les syndicats et le système hospitalier. Ses critiques sont acerbes, mais pour Arcand, la dignité humaine passe avant tout.

Jean-Claude Labrecque, formé avec les Jutra, Perrault, Groulx et Carle, est un autre documentariste qui a consacré son œuvre à tenter de comprendre l'identité québécoise. C'est lui qui a immortalisé la célèbre phrase du général de Gaulle « Vive le Québec libre » dans son documentaire de 1967, *La visite du général de Gaulle au Québec*. S'intéressant autant à la politique qu'à la culture, Labrecque signe ensuite trois documentaires (coréalisés avec Jean-Pierre Masse) sur la poésie en action : *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, *La nuit de la poésie 28 mars 1980* et *La nuit de la poésie 15 mars 1991*. Ces trois documentaires, qui donnent la parole à trois décennies de poètes, permettent de constater que la société québécoise accorde toujours une certaine place au nationalisme, mais qu'elle a aussi ouvert ses horizons sur d'autres préoccupations d'ordre plus intime et personnel, et qu'elle a fait place à d'autres cultures.

Labrecque a également usé de la fiction pour traiter de la dépossession des régions, actuel problème au Québec, avec son long métrage, *Les smattes* (1972), qui raconte le drame de la fermeture d'un village gaspésien. Puis, avec *Les années de rêves* (1984), il signe un autre long métrage où il dessine un portrait désillusionné des espoirs trahis de sa génération. Le film se termine sur les événements de la crise d'Octobre de 1970.

Si Labrecque dresse ce constat en 1984, après la défaite de 1980 du référendum sur la séparation du Québec, d'autres réalisateurs jusque-là engagés et de nombreux intellectuels vont rentrer dans leur terre pour ruminer sur le passé et réfléchir à leur avenir et à celui du Québec.

En 1992, à la suite des événements du lac Meech, Jacques Godbout, courageusement, s'aventure à réaliser un documentaire, *Le mouton noir*, sur ce nouvel échec. Au moyen de films d'archives, il établit un habile parallèle entre les discours passés et présents des politiciens et démontre l'immobilisme de ceux-ci et de la population du Québec en général. Quelques années plus tard, en 1996, après la défaite du référendum de 1995, alors que les cinéastes s'intéressent peu à la question nationale (sauf peut-être Pierre Falardeau), Godbout revient avec un autre documentaire, *Le sort de l'Amérique*, où il se demande si l'impact de la bataille des plaines d'Abraham de 1759 a constitué pour les Canadiens le fait d'être vaincus, conquis ou abandonnés.

Depuis, les cinéastes, autant auteurs de documentaires que de films de fiction, ont réussi, dans leurs œuvres, à préserver une culture nationale, enrichie d'apports ethniques multiples. Le Québec des années 2000 n'est plus celui de 1960 où les Québécois se devaient d'entrer dans la modernité et ainsi de suivre le courant mondial tout en tentant de conserver leur identité nationale. Tel est le défi d'aujourd'hui des cinématographies nationales maintenant ouvertes sur le monde, sur les mouvements de population et sur la complexité ethnique.

Michel Brault,
Les noces de papier,
1989



Affiche: Renée Grégoire/Collection
Cinéma québécoise

L'altérité (l'Autre)

Dans les années 1960, en s'ouvrant à la modernité, le Québec, terre d'accueil, a commencé à recevoir de plus en plus d'immigrants. Plutôt monolithique jusque-là, la société québécoise entame dès lors un processus de diversification qui commence à transparaître dans la cinématographie, particulièrement à partir des années 1980.

En 1949, *Le curé de village*, de Paul Gury, et *Le gros Bill*, de René Delacroix, traitent déjà de la rencontre avec l'étranger américain. Dans *En pays neufs* (1934-1937), de l'abbé Maurice Proulx, *Étienne Brûlé, gibier de potence* (1952), de Melburn E. Turner, *Alexis Ladouceur, métis* (1962), de Raymond Garceau et *Les bûcherons de la Manouane* (1962), d'Arthur Lamothe, le thème de la rencontre avec les peuples autochtones est abordé et fera l'objet d'une série de documentaires que réaliseront Perrault, Lamothe et Bulbulian, pour ne citer que ceux-là, au cours des trois prochaines décennies. Dans *À tout prendre* (1963) où Jutra réunit à l'écran un Canadien français (lui-même) et une femme noire d'origine haïtienne et dans *Le chat dans le sac* (1964) où Groulx s'intéresse à la cohabitation des cultures canadienne-française catholique et juive anglophone de Montréal, la problématique de la mixité des couples est abordée. Déjà, en 1961, Groulx, dans son documentaire *Golden Gloves*, présentait un portrait d'un jeune boxeur noir de condition modeste.

Mais c'est vraiment au cours des années 1980 que l'on voit poindre une présence significative des Italiens, des Latino-Américains, des Asiatiques, des Haïtiens, des Nord-Africains, des Grecs et des Portugais dans le cinéma québécois. En effet, *Un zoo la nuit* (1987) et *Léolo* (1992), de Lauzon, *La Sarrazine* (1992) et *La déroute* (1998), de Paul Tana, et *Xénofolies* (1991) de Michel Moreau, mettent en scène la communauté

italienne. *Anne Trister* (1986), *À corps perdu* (1988) et *Emporte-moi* (1999), de Léa Pool, nous amènent en Israël et en Amérique latine. *Rêve aveugle* (1994), de Diane Beaudry, s'attarde aux relations entre une jeune fille d'origine vietnamienne et ses parents adoptifs. *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1989), de Jacques W. Benoît, et *Le goût des jeunes filles* (2005), de John L'Écuyer, nous entraînent dans l'univers haïtien du romancier Dany Laferrière. *Les noces de papier* (1989) et *Shabbat Shalom* (1992), de Michel Brault, traitent respectivement du mariage blanc entre une Québécoise et un réfugié chilien et de la communauté juive de Montréal. *Chère Amérique* (1990), de Marilú Mallet et Marie-Louise Mallet, *Le fils emprunté* (1989), de François Labonté, donnent la parole à des personnages d'origine portugaise alors que *Jésus de Montréal* (1989), de Denys Arcand, nous fait faire un tour du monde eucharistique à la recherche de dons d'organes. D'autres films comme *Les Boys I, II et III* (1997, 1998 et 2002), de Louis Saïa, et *Laura Cadieux... la suite* (1999), de Denise Filiatrault, jouent sur des stéréotypes ethniques à des fins comiques, visant les Africains et les Français pour le premier, les Russes pour le second.

Les années 2000 viennent confirmer les apports multiethniques au cinéma québécois qui, bon an, mal an, a pris l'habitude de porter à l'écran son lot de films sur l'altérité dont les histoires se fondent maintenant dans le paysage culturel du Québec. Dans *Clandestins* (1997), de Denis Chouinard et Nicolas Wadinoff, six réfugiés en provenance du Maghreb, de Russie et d'Europe de l'Est, se retrouvent confinés dans l'espace restreint d'un conteneur, tentant désespérément de traverser l'Atlantique à bord d'un cargo qui se dirige vers Montréal. Ils ont dû quitter leur pays dans l'espoir de trouver, en exil, une meilleure vie. Le film se termine alors qu'on ne connaît pas le sort exact des adultes finalement réfugiés sur un radeau de survie et que seuls deux enfants réussissent à se rendre à bon port. L'espoir est alors permis de penser à un accueil favorable et à la poursuite de la vie, peut-être dans de meilleures conditions.

Le second film de Chouinard, *L'ange de goudron* (2001), s'intéresse justement aux difficultés que rencontre une famille algérienne confrontée aux exigences bureaucratiques de l'immigration canadienne. Si le père soumis et résigné se plie à ces exigences, tel n'est pas le cas de son fils Hafid, qui, plutôt, les conteste et s'engage dans un groupe d'activistes contribuant ainsi à creuser un fossé intergénérationnel entre lui et son père. Le parti pris de Chouinard est de montrer que la cohabitation entre immigrants de première, deuxième et même de troisième génération peut générer des tensions de nature violente et agressive. La tradition peut certes se perpétuer, mais le nouveau territoire d'accueil provoque sans contredit, de nouvelles habitudes et de nouvelles manières de vivre.

Affiche: Luc Déry/Collection Cinémathèque québécoise



Philippe Falardeau,
Monsieur Lazhar,
2011

Café olé (2000), de Richard Roy, et *Home* (2002), de Phyllis Katrapani, s'intéressent, pour leur part, à l'étrangeté et à l'identité d'immigrants venus s'installer au Québec. Pour Roy, il s'agit de traiter, dans son long métrage, de la relation amoureuse d'un anglo-Québécois et d'une réfugiée chilienne alors que, pour Katrapani, il s'agit de relater, sous forme d'un docufiction, l'itinéraire d'exil qu'ont emprunté six familles immigrées.

Quant à Érik Canuel et Robert Morin, ils abordent, l'un dans *La loi du cochon* (2001) et l'autre dans le *Neg'* (2002) la question du racisme envers les Noirs, avec tous les préjugés et les peurs que cela suppose. Enfin, dans *Un amour muet* (2004), version française du long métrage *Silent love* du Montréalais Federico Hidalgo – film sélectionné au Festival de Sundance –, la double difficulté de s'adapter à un nouveau pays et de nouer une relation intime avec un étranger y est traitée non sans humour et sensibilité.

En résumé, « la production actuelle reflète la dialectique de reconfiguration identitaire en cours sous la pression des forces antagonistes et complémentaires de cohésion et de dislocation qui affectent les nations à l'ère de la mondialisation » (Bachand et Clément, 2006, p. 255).

Sur un autre terrain, je cite trois films qui amènent le Québec à l'étranger : *Nô* (1988), de Robert Lepage, qui se passe au Japon, *Littoral* (2004), de Wajdi Mouawad, où un homme retourne au pays de ses origines (le Liban) pour enterrer son père et *Ce qu'il reste de nous* (2004), documentaire d'Hugo Latulippe et François Prévost, où accompagnés de Kalsang Dolma, originaire du Tibet et réfugiée au Québec, ils font état de la condition tibétaine actuelle.

Enfin, avec *Incendies* (2011) adapté de la pièce de théâtre de Wajdi Mouawad, Denis Villeneuve met en scène deux jumeaux nés en terre québécoise qui doivent retracer leurs origines à la suite de la mort de leur mère née dans un pays arabe. Avec *Inch'Allah*, Anaïs Barbeau-Lavalette nous a donné, en 2012, un autre film mettant en rapport la culture québécoise et le monde arabe.

Claude Jutra, *Mon oncle Antoine*, 1971

L'enfance, l'adolescence et le jeune âge adulte

Depuis *La petite Aurore l'enfant martyr* (1951), de Jean-Yves Bigras, le monde de l'enfance, de l'adolescence et du jeune âge adulte ont toujours été traités dans le cinéma québécois. Si ce thème est d'abord abordé du point de vue de la maltraitance, il sera heureusement, par la suite, présenté avec plus de bonheur et d'attendrissement.

Des réalisateurs comme Francis Mankiewicz et André Melançon sauront, avec plusieurs de leurs films, nous faire entrer avec émotion dans la peau de jeunes enfants ou d'adolescents. Ces jeunes sont tantôt observateurs, comme c'est le cas dans *Le temps d'une chasse* (1972), de Mankiewicz, tantôt participants, comme c'est le cas dans *Les bons débarras* (1980), de Mankiewicz, *La guerre des tuques* (1984) et *Bach et bottine* (1986), de Melançon.

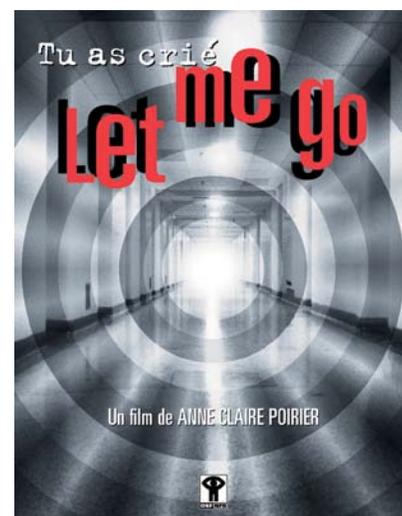
Même si, en 1965, on est loin du règne de l'enfant-roi et de l'adolescent traité en adulte, Louis Portugais réalise un documentaire intitulé *Jeunesse année 0*, une commande du Parti libéral du Québec, qui jette un regard pessimiste sur cette jeunesse évoluant en pleine Révolution tranquille.

Puis, à l'instar de Mankiewicz et Melançon, Claude Jutra accorde aussi, dans son œuvre, une place privilégiée à l'enfance. En effet, c'est à travers les yeux de Benoît, un jeune adolescent, que le réalisateur de *Mon oncle Antoine* (1971), film scénarisé par Clément Perron, nous fait découvrir la vie quotidienne d'une petite ville minière



où un adolescent est initié au monde adulte, à la sexualité, à la peur et à la mort. Précédemment, en 1962, avec Michel Brault, Jutra réalise, sur le mode du direct, un court métrage, *Les enfants du silence*, destiné aux enfants souffrant de surdité. Plus tard, en 1966, avec *Comment savoir...*, il s'intéresse aux nouvelles techniques d'apprentissage en milieu scolaire avec les ordinateurs et toujours en 1966, avec *Rouli-roulant*, il dénonce l'intolérance et les restrictions faites aux enfants, dont celles de pratiquer du sport. Puis, en 1969, avec *Wow*, il donne la parole à des adolescents qui s'expriment sur leur vécu, leurs espoirs et leurs rêves. Dans *Dreamspeaker* (1976), réalisé en anglais, il raconte l'histoire d'un enfant pyromane, emprisonné malgré un espoir de guérison, et qui se suicide. Enfin, dans son dernier long métrage, *La dame en couleurs* (1984), il recrée un monde isolé et coupé de la société, dans le Québec des années 1940, où des orphelins et un peintre épileptique sont placés en institution. Certains d'entre eux réussiront à s'échapper. Jusqu'à sa disparition, Jutra a toujours été sensible et fasciné par le monde de l'enfance.

Anne-Claire
Poirier,
Tu as crié
LET ME GO,
1997



Affiche : Guyane Bérubé / Collection Cinémathèque québécoise

Autre cinéaste préoccupé par l'enfance, Michel Moreau a réalisé toute une série de documentaires sur plusieurs sujets concernant les enfants et les adolescents. Dans *La leçon des mongoliens* (1974), *Le combat des sourds* (1974) et *Besoins cachés* (1975), il aborde la question de l'insertion des jeunes dans la société et le monde du travail. Dans *Les exclus* (1975-1977) – série incluant *Jules le magnifique* (1976) et *Une naissance apprivoisée* (1979) –, il traite de l'accouchement et de la grossesse de sa femme. *Le dur métier de frère* (1980) et *Enfants du Québec et alvéoles familiales* (1979) portent sur les habitudes de vie des familles québécoises.

D'autres cinéastes se sont, à l'occasion, intéressés au monde de l'enfance et à celui du jeune monde adulte. Je pense au premier long métrage d'André Forcier, *Le retour de l'immaculée conception* (1971) qui met en scène, avec beaucoup de drôlerie, les tribulations d'adolescents attardés aux prises avec leurs problèmes. Ce qui fait le charme de ce film (qui annonce toute l'œuvre de Forcier), c'est l'absurdité des situations terre-à-terre et quotidiennes que vivent ces jeunes.

Dans un tout autre registre, Micheline Lanctôt signe, avec *Sonatine* (1983), un attachant portrait réaliste de l'état d'esprit de deux adolescentes qui iront jusqu'à se suicider. Même chose pour Anne-Claire Poirier, qui à la suite de la mort de sa propre fille, réalise, en 1997, *Tu as crié LET ME GO*, un documentaire troublant et émouvant sur la mort violente de sa fille toxicomane assassinée en 1995.

Dans le domaine des troubles de l'adolescence, Johanne Prigent réalise en 1988 *La peau et les os*, un docudrame d'actualité sur l'anorexie vécue par de jeunes femmes. Ce film connaît un grand succès. Quant à Marquise Lepage, en 1987, elle porte à l'écran, *Marie s'en va-t-en ville*, qui raconte l'histoire d'une jeune fugueuse; puis en 1989, *Avec un soleil entre deux nuages*, signe un documentaire sur des enfants atteints de maladies incurables. Enfin, en 1999, elle réalise une série de portraits de fillettes dans *Des marelles et des petites filles*, qui traite de l'exploitation de ces enfants dans plusieurs pays du monde.

Je n'oublie pas Jean-Pierre Lefebvre qui nous surprend en 1979 avec *Avoir 16 ans* et Jean Beaudin qui adapte en 1985 *Le matou*, le roman d'Yves Beauchemin, et qui en 1984 a réalisé *Mario*, d'après le roman de Claude Jasmin, où le jeune personnage principal est autiste. Cette histoire raconte, en fait, le lien d'affection qui unit fortement un adolescent et son frère handicapé.

L'Eldorado (1995) et *Le cœur au poing* (1997), de Binamé, s'intéressent particulièrement aux lourds problèmes de solitude, de drogue et de désespérance d'une catégorie de jeunes adultes d'une grande ville moderne. Je ne saurais passer sous silence le splendide film de Lauzon, *Léolo* (1992), qui à l'exemple de *Mon oncle Antoine*, de Jutra, et *Le temps d'une chasse*, de Mankiewicz, permet au spectateur de découvrir un monde d'adultes à travers les yeux d'un adolescent. Avec *Emporte-moi* (1998) et *Le papillon bleu* (2004), de Léa Pool, nous assistons à deux récits initiatiques vécus par, d'une part, une jeune fille des années 1960 et, d'autre part, par un jeune garçon qui, en 2004, réalise un rêve.

En 2005, André Melançon nous revient avec un autre film de la série des « Contes pour tous » : *Daniel et les superdogs* où, encore une fois, les enfants, accompagnés d'animaux, prennent leur destin en main. Il se dégage beaucoup d'amour et d'espoir dans tous ces films sur l'enfance de Melançon.

En 2008, Francis Leclerc réalise *Un été sans point ni coup sûr*, d'après le roman de Marc Robitaille où un jeune garçon qui aspire à devenir membre d'une équipe de baseball majeure, les Expos de Montréal, se voit laissé de côté par l'équipe de son quartier, mais est vite repêché par son père qui décide de créer une nouvelle équipe de jeunes aspirants laissés-pour-compte.

Finalement, en 2012, Hugo Latulippe signe un touchant documentaire, *Alphée des étoiles*, sur sa propre fille souffrant d'une rare maladie.



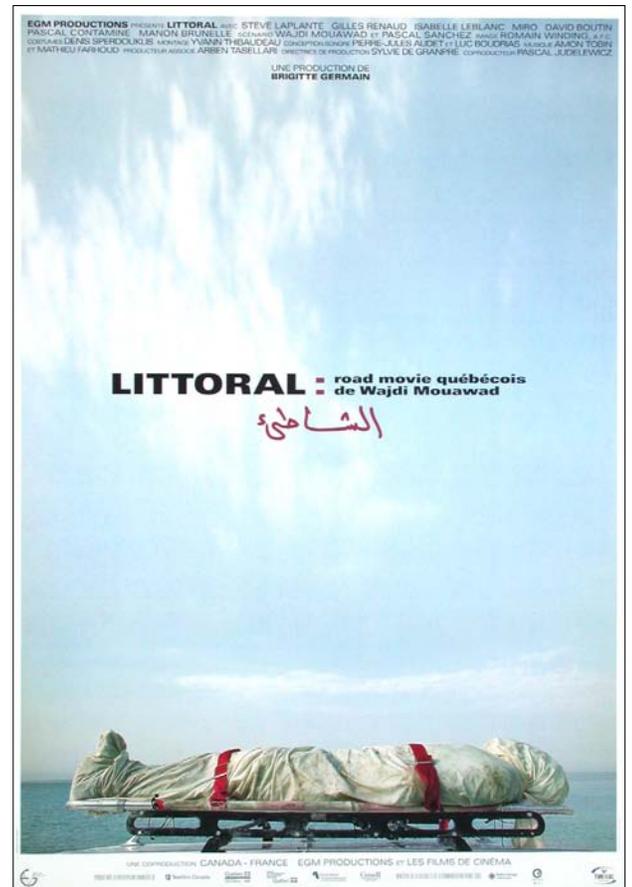
iStockphoto

Tournage

Conclusion

Aujourd’hui, le cinéma québécois, qui accordait traditionnellement une bonne place au cinéma d’auteur, a cédé une partie de son terrain à une cinématographie plus commerciale visant un large public. Le succès au *box-office* est devenu un facteur très important pour le financement des projets.

D’ailleurs, depuis 2000, les films ayant été des numéros un au *box-office* sont presque tous des comédies : *Après l’amour* (2000), *Les Boys III* (2001), *La grande séduction* (2003), *Camping Sauvage* (2004), *Bon Cop Bad Cop* (2006), *Les 3 p’tits cochons* (2007), *Cruising Bar 2* (2008), *De père en flic* (2009) et *Starbuck* (2011).



Affiche : Yvan Adam / Collection Cinémathèque québécoise

Wajdi Mouawad,
Littoral, 2004

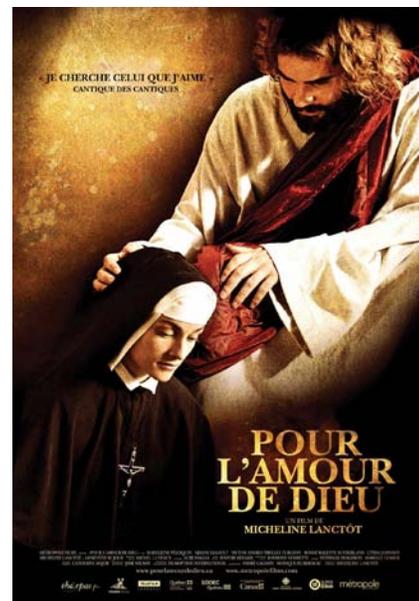
Bien sûr, quelques drames s'adressant au grand public ont également connu du succès : *Séraphin* (2002), *C.R.A.Z.Y.* (2005), *Les invasions barbares* (2003), *Aurore* (2005), *Maurice Richard* (2005) et *Le Survenant* (2005). La cohorte des jeunes réalisateurs des années 2000 s'est aussi lancée dans le cinéma dit de genre où *thriller*, horreur et fantastique se côtoient. Les films *La peau blanche* (2004) de Daniel Roby, *Sur le seuil* (2003) d'Éric Tessier et *Cadavres* (2009) d'Érik Canuel ont obtenu un certain succès. De plus, parmi ces cinéastes, un certain nombre passent aisément à la réalisation de téléseries : *O'* (2012) réalisée par Éric Tessier, *Minuit le soir* (2005-2007) réalisée par Podz, *Nos étés* (2005) dont certains épisodes sont réalisés par Francis Leclerc ou, tout récemment, *Apparences* (2012), série aussi réalisée par Francis Leclerc. Phénomène nouveau, d'autant plus que les concepteurs de ces séries leur donnent de bons sujets. Comme il faut en moyenne six ans pour voir un projet de film québécois porté à l'écran et que de nombreux scénarios ne se matérialisent jamais, la télévision leur permet d'exercer leur métier et de garder la main.

On peut dire qu'avec les années 2000, le public québécois a vraiment renoué avec son cinéma. Le succès de *Les Boys I, II et III* de Louis Saïa ayant pour sujet le monde du hockey, considéré comme le sport québécois par excellence, de *Maurice Richard* (2005) de Charles Binamé mettant en scène le plus grand champion hockeyeur québécois, de *La grande séduction* (2003) de Jean-François Pouliot ou de *Les invasions barbares* (2003) de Denys Arcand en témoignent. Même des films que l'on pourrait qualifier de films d'auteur comme *Incendies* (2010), de Denis Villeneuve, *Monsieur Lazhar* (2011), de Philippe Falardeau, et *Rebelle*, de Kim Nguyen ont remporté de nombreux prix et connu un immense succès, conduisant même ces trois réalisateurs à assurer une présence du Québec à la cérémonie des Oscars trois années consécutives, à la suite de Denys Arcand qui a obtenu en 1987 l'Oscar du meilleur film en langue étrangère pour *Le déclin de l'empire américain*.

À l'instar des cinématographies américaine, anglaise ou européenne, l'industrie du cinéma québécois fait de plus en plus appel à ses écrivains, en témoignent les films *Incendie* et *Monsieur Lazhar* qui sont des adaptations de pièces de théâtre (respectivement Wajdi Mouawad et Évelyne de la Chenellière). Si le

cinéma plus commercial monte en flèche, le cinéma d'auteur n'est pas non plus laissé pour compte. On ne saurait passer sous silence la jeune œuvre cinématographique de Xavier Dolan avec ses deux premiers films adoptés d'emblée au Festival de Cannes : *J'ai tué ma mère* (2009) et *Les amours imaginaires* (2010). Films narcissiques, très personnels et empreints d'une énergie fougueuse, tournant autour de l'amour, de la mère de l'hétérosexualité et de l'homosexualité.

Bref, les politiques du cinéma mises en branle dans les années 1980 pour implanter une réelle industrie du cinéma au Québec ont porté des fruits. Le cinéma d'auteur fait maintenant bon ménage avec un cinéma plus populaire et un certain star-système s'est également développé. Toutefois, même si quelques femmes pionnières comme Micheline Lanctôt avec *Le piège d'Issoudun* (2003), *Pour l'amour de Dieu* (2010) et Léa Pool avec *Maman est chez le coiffeur* (2008), *La dernière fugue* (2010) tournent de temps à autre, il y a toujours peu de jeunes femmes cinéastes comparativement à la gent masculine. On pense ici à Ghyslaine Côté avec *Elles étaient cinq* (2004) ou Anaïs Barbeau-Lavalette avec *Sur le ring* (2007) et *Inch'Allah* (2012). Notons que traditionnellement, il y a plus de femmes réalisatrices qui font du documentaire que de la fiction. Cependant, comme partout ailleurs dans le monde, il y a de nombreuses femmes derrière la production des films ou devant les caméras.



Micheline Lanctôt, *Pour l'amour de Dieu*, 2010

Affiche : Yvan Adam/Collection Cinéma québécois



Les beaux-arts et la danse



istockphoto

Toiles

La peinture

PIERRE B. LANDRY

La pratique de la peinture, et des arts visuels en général, requiert la mise en place de conditions économiques et sociales favorables à l'individu qui, pour donner la pleine mesure de sa créativité, doit aussi assurer sa subsistance. Au Québec, l'établissement d'un milieu propice à la production artistique appartient à une histoire qui est aussi celle de la colonisation,

de l'immigration et de l'enracinement en sol canadien de cultures européennes fondatrices. Ouverte sur le monde, mais déterminée à affirmer son identité, la société québécoise intègre à ses valeurs contemporaines un riche héritage du passé.



Photo : Régis Fournier / Musée National des beaux-arts du Québec

Pour la gloire de Dieu, à l'image de l'homme

Frère Luc,
L'Ange gardien, 1671
(photographié
derrière des
portes vitrées)

Aux XVI^e et XVII^e siècles, les rois de France ont vu en Amérique un immense potentiel économique et politique à exploiter. L'Église catholique y a trouvé des âmes à évangéliser. Plus que les mots, les formes enveloppantes et les coloris vifs et sensuels de la peinture avaient le pouvoir de susciter

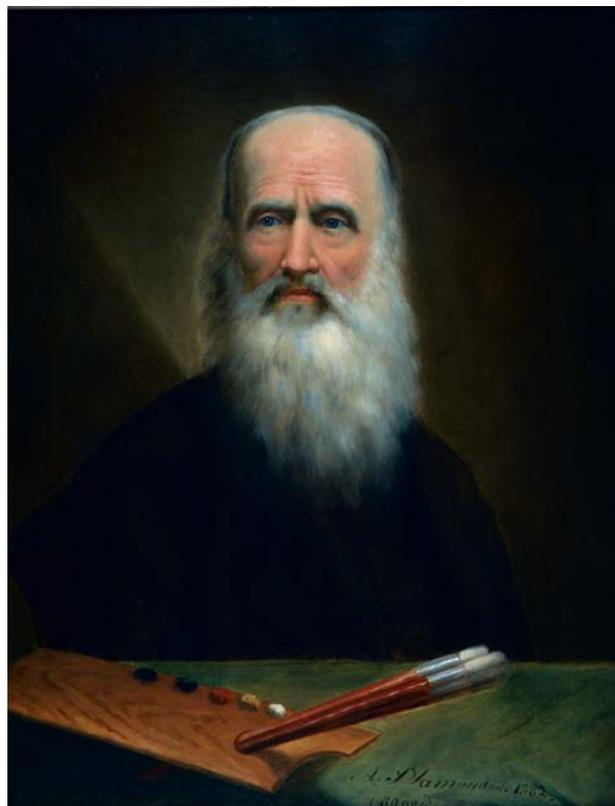
l'émerveillement et l'émotion. Le clergé a donc cherché à recréer dans ses missions de Nouvelle-France la magnificence des églises de la mère patrie en important des tableaux religieux et en favorisant la venue de peintres.

Antoine
Plamondon,
Autoportrait,
1882

Claude François, ou Frère Luc de son nom en religion, fut certainement le plus accompli des artistes du Grand Siècle à avoir laissé sa marque en Nouvelle-France. Membre de l'ordre des récollets, il était aussi l'élève du peintre français Simon Vouet. Le frère Luc n'a fait qu'un bref séjour dans la région de Québec, d'août 1670 à novembre 1671, mais cela lui a suffi pour réaliser plusieurs œuvres, dont le magnifique tableau d'autel de l'église de l'Ange-Gardien. La présence en Nouvelle-France d'un artiste aussi talentueux demeure l'exception. Outre le clergé et les communautés religieuses, seules les familles les plus aisées possédaient quelques estampes ou tableaux, le plus souvent des sujets religieux, mais aussi des portraits.

En 1759, la prise de Québec par les Anglais bouleverse les échanges entre la colonie et la métropole française. D'une part, le gouvernement anglais concède aux colons d'origine française le droit de pratiquer la religion catholique, mais, d'autre part, il leur interdit tout commerce avec la France. Pour répondre aux besoins d'une population en croissance rapide, le clergé catholique construit de nombreuses églises et fait appel, pour la production de tableaux édifiants, à des artistes dont l'expertise demeure limitée et qui reproduisent les modèles connus au meilleur de leur savoir. C'est le cas, notamment, de François Malepart de Beaucourt.

Fiers de leurs accomplissements, les membres de la société civile et du clergé trouvent dans l'art du portrait une façon de souligner leur ascension sociale. Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, les peintres François Malepart de Beaucourt, Louis Dulongpré et Jean-Baptiste Roy-Audy trouvent leur gagne-pain auprès de clients empressés de se voir mis en scène dans leurs plus beaux atours. Un immigrant d'origine allemande, William Bercy, s'établit pour un temps à Montréal où il s'illustre parmi les meilleurs portraitistes.



Les Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographie : Idra Labrie, Perspective, 1991,101

À Québec, le peintre Antoine Plamondon et son apprenti Théophile Hamel s'imposent successivement comme portraitistes des familles bien nanties de la capitale. Élève, à Paris, du peintre néoclassique Paulin-Guérin, Plamondon cherche à saisir la nature profonde de son sujet en même temps qu'il affiche sa condition sociale par la pose, par le vêtement et par les accessoires. Après son apprentissage chez Plamondon, Théophile Hamel choisit de parfaire sa formation à Rome avant d'établir sa pratique à Québec. En 1853, il est nommé portraitiste officiel du gouvernement, un honneur qui équivalait à lui reconnaître le titre de meilleur peintre de l'Est du Canada.

Proprement européenne, la peinture comme forme d'expression n'avait jusqu'alors aucun équivalent chez les Premières Nations. Or, à proximité de Québec, des peintres fréquentaient le village de la Jeune Lorette, aujourd'hui Wendake, pour y admirer le pittoresque site des chutes Kabir-Kouba. Le chef de la nation huronne-wendat, Zacharie Vincent Telari-o-lin, se serait pris d'intérêt pour la peinture après avoir posé pour un tableau d'Antoine Plamondon le représentant comme « le dernier des Hurons ». Largement autodidacte, Vincent a laissé de nombreux autoportraits en tenue de chef.



Les Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec, photographe: Idra Labrie, Perspective, 1991.34

Un territoire à découvrir

Joseph Légaré,
L'Église de Sainte-Foy, 1855

Les Anglais ont été les premiers véritables touristes du Québec. Parmi les officiers britanniques en poste dans les garnisons de la colonie, plusieurs étaient issus d'une petite *gentry* où l'on valorisait l'éducation et l'apprentissage de l'art. Le dessin et la peinture à l'aquarelle constituaient à leurs yeux un passe-temps *fashionable* auquel un officier pouvait s'adonner lors de randonnées en ville

ou à la campagne. Dans les paysages qu'ils ont laissés, les peintres militaires tels que Thomas Davies, James Pattison Cockburn et George Heriot portent sur le paysage québécois un regard empreint de la vision poétique du mouvement *Picturesque* anglais, qui exalte la nature dans sa variété, ses textures et le charme de l'inattendu.

Exposés en Angleterre, ou encore gravés et distribués sous forme d'estampes, ces paysages contribuaient à la connaissance des régions éloignées récemment explorées ou conquises. C'est ainsi que l'Empire britannique mesurait, avec image à l'appui, l'ampleur de son emprise sur le globe. À l'exception de Joseph Légaré, aucun peintre d'expression française ne s'est intéressé au genre du paysage à la même époque.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, des hommes d'affaires et des artistes se réunissent afin de pallier l'absence de programmes de formation artistique et de lieux d'exposition. Des salons annuels réguliers sont organisés sous l'égide de l'Art Association of Montreal, établie en 1860, et de l'Association royale des arts du Canada, fondée en 1880. Des écoles d'art et des musées sont créés à Montréal, à Toronto et à Ottawa. La scène artistique s'en trouve profondément dynamisée. Les peintres peuvent désormais exposer leurs œuvres et trouver des acquéreurs auprès de mécènes collectionneurs ou d'organismes publics. Libérés, jusqu'à un certain point, des contraintes de la commande, ils s'attaquent à des tableaux de plus grandes dimensions, aux sujets plus variés.

Dans la communauté anglophone de Montréal, le photographe William Notman s'entoure de peintres de talent auxquels il procure du travail et la possibilité d'exposer leurs œuvres. Parmi ceux-ci, John A. Fraser, Otto Jacobi et Allan Edson exploreront, grâce aux chemins de fer naissants, les splendeurs de la jeune nation constituée par l'Acte de la Confédération de 1867. Dans une œuvre telle que *Le temps est à l'orage, lac Memphrémagog*, le peintre Allan Edson saisit ce que nul objectif photographique n'aurait pu capter. Il voit dans la nature, avec les poètes et les philosophes de son temps, une vérité fondamentale, une essence profonde qui relève à la fois des sens, de l'intellect et de la spiritualité.

Au sein de la communauté francophone, les artistes restent attachés aux genres nobles ayant marqué l'histoire de la peinture française. La peinture d'histoire, qui inclut l'art religieux, et le portrait dominant leur production artistique. Cet état de choses va bientôt changer.

Les Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec
photographe : Jacques Lessard, 1993.24079.1



Suzor-Côté
dans son atelier,
1904

À l'école de la Ville Lumière

À la fin du XIX^e siècle, l'industrialisation facilite autant le transport intérieur, grâce au chemin de fer, que les communications intercontinentales. Les rapports entre le Québec et la mère patrie en sont grandement facilités. Avec l'appui de mécènes – personnages politiques, clergé ou famille –, des artistes prometteurs vont étudier à Paris auprès d'artistes de renom.

C'est le cas de Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, un jeune homme de grand talent qui, en 1891, s'inscrit à la prestigieuse École nationale supérieure des

beaux-arts de Paris, dans l'atelier de Léon Bonnat. L'enseignement de l'École des beaux-arts et des académies parisiennes impose un rigoureux travail de dessin d'après le modèle vivant, suivi de cours de peinture d'après modèle et, enfin, de classes de composition. On forme à Paris des artistes d'une grande habileté, appelés à perpétuer la peinture d'histoire et la peinture de genre, alors populaires auprès du public. Pour un étudiant étranger, comme Suzor-Coté et ses compatriotes, voir une de ses œuvres acceptées au Salon des artistes français constitue une véritable consécration.

Réalisé au retour de son premier séjour français, *L'Enfant malade* de Suzor-Coté illustre le style de peinture jugé de bon ton à Paris. Le peintre utilise tout son savoir-faire pour rendre le moindre détail d'une chambre où un pauvre vieillard veille une enfant malade. Située dans un intérieur typiquement canadien-français,

Photo: MNBAQ, Jean-Guy Kérouac



Marc-Aurèle de Foy
Suzor-Côté,
*Jacques Cartier
rencontre les Indiens
à Stadaconé, 1535*,
1907, huile sur toile,
266 x 401 cm,
collection : Musée
national des beaux-
arts du Québec,
1934.12

la scène est empreinte de pathos et met tout en œuvre pour susciter l'émotion chez le spectateur. Le genre se répand rapidement au Québec. On le trouve, notamment, chez Ozias Leduc, dont *Le jeune élève* (1894) démontre une excellente maîtrise de la figure humaine, mais en évitant le sentimentalisme un peu appuyé du tableau de Suzor-Coté.

Lors de leurs séjours à Paris, les artistes québécois – Joseph Saint-Charles, Charles Franchère, William Brymner, Maurice Cullen – cherchent d'abord à assimiler les styles en vogue. Or, la présence dans la capitale française d'un grand nombre d'étudiants étrangers favorise les échanges ainsi que l'exploration hors des académies. Certains d'entre eux iront même jusqu'à se montrer perméables aux recherches esthétiques des peintres français d'avant-garde, les Monet, les Matisse ou les Cézanne.

Maurice Cullen et Suzor-Coté figurent parmi les premiers à adapter la lumière des impressionnistes et leur technique des touches juxtaposées à des paysages du Québec. Réalisée dans un style impressionniste en voie de se répandre dans l'ensemble du monde occidental, *La scène d'automne* (1911) de Suzor-Coté n'en conserve pas moins la saveur identitaire d'un paysage typique d'un « chez nous » auquel l'artiste, aussi cosmopolite soit-il, demeure profondément attaché.

Marc-Aurèle
de Foy Suzor-Côté,
Soleil couchant,
1922



Les Musées de la civilisation, collection du Séminaire de Québec,
photographe : Nicolas-Frank Vachon, Perspective, 1991.29

Ozias Leduc,
La liseuse,
1894,
huile sur toile,
29,6 x 25,6 cm,
collection :
Musée national
des beaux-arts
du Québec,
1977.212

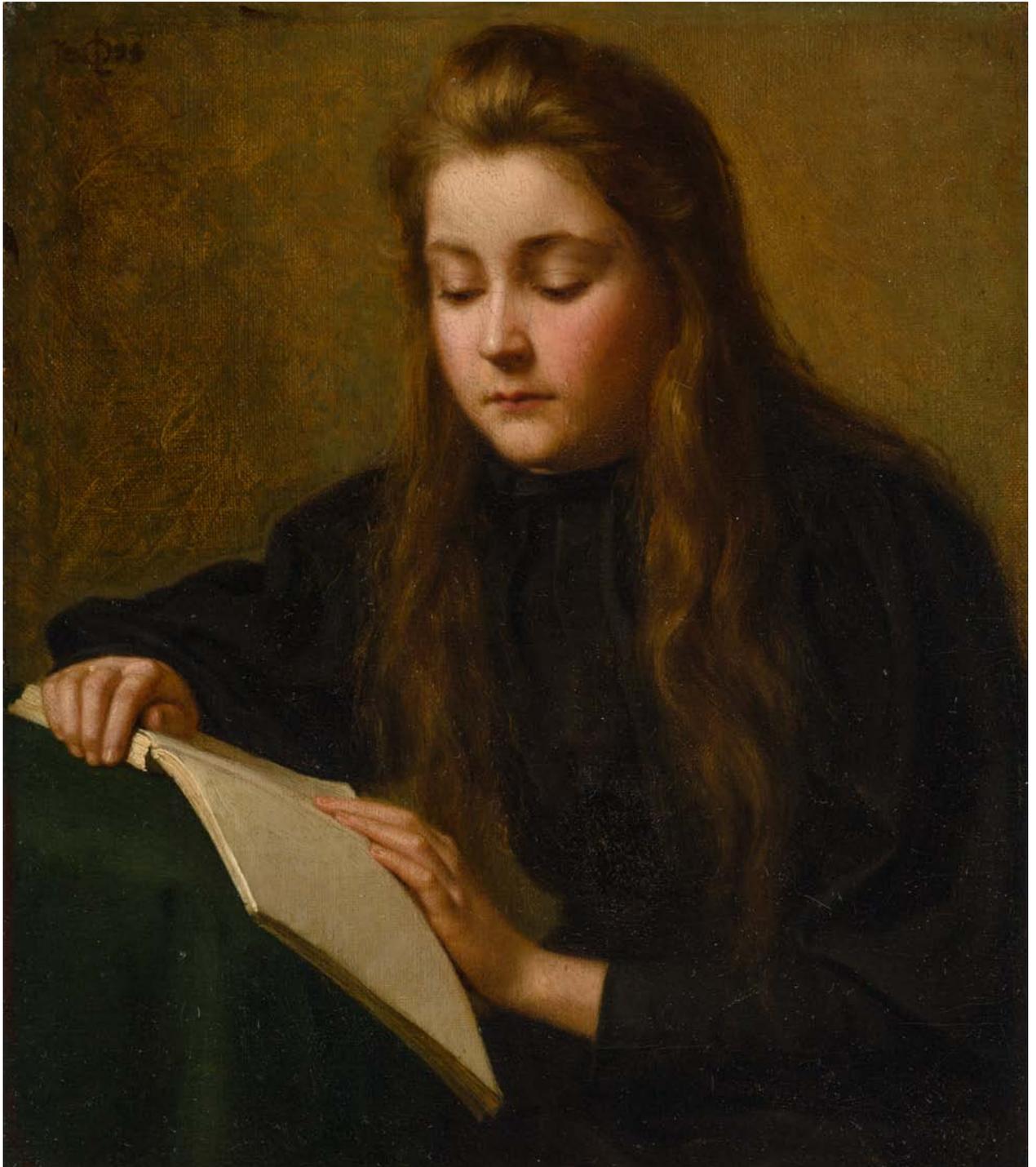


Photo: MNBAQ, Denis Legendre

Les peintres James Wilson Morrice et John Lyman pousseront encore plus loin l'expérimentation picturale. Peu enclins à la description littérale et aux effets de perspective, ils se rapprochent de l'art de Matisse par l'usage de plans colorés sur lesquelles figures, objets et lieux sont indiqués par des signes stylisés. Or, cette ouverture vers les tendances d'avant-garde se voit

freinée par l'escalade des hostilités qui mèneront à la Première Guerre mondiale. Dès 1913, dans la foulée de l'Armory Show, les États-Unis, inquiets des excès de la vieille Europe, se détournent d'une avant-garde culturelle jugée immorale et se replient dans une attitude protectionniste où l'on exalte les vertus nationales. Le Canada emboîte le pas.

Nationalisme et modernité

Paul-Émile Borduas,
Tropique, 1955, huile sur toile, 147 x 114,5 cm,
collection : Musée national
des beaux-arts du Québec, 2000.225

Officiellement constitué en 1920, le Groupe des Sept donne voix à un discours nationaliste pancanadien fondé sur un art résolument moderne. S'opposant à toute forme d'académisme, ses membres proposent une peinture aux empâtements épais, aux formes simplifiées et aux couleurs intenses, une approche s'apparentant au postimpressionnisme nord-américain. Ils affirment trouver dans la grandeur des espaces naturels encore peu touchés par l'homme le caractère essentiel définissant un pays encore jeune. Deux membres du groupe demeurent associés au Québec, le Montréalais Alexander Young Jackson, qui viendra souvent peindre la campagne de Charlevoix, ainsi qu'Arthur Lismer, professeur de dessin à l'école d'art du Musée des beaux-arts de Montréal pendant plus de 25 ans.

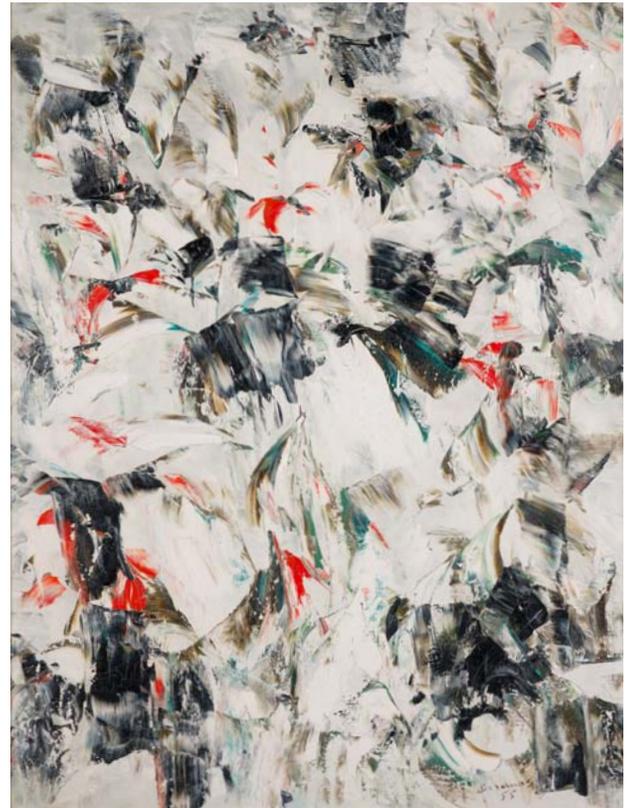


Photo: MNBAQ, Jean-Guy Kérouac

À Montréal, A. Y. Jackson entretient des liens étroits avec des artistes de la communauté anglophone, dont Edwin Holgate, Albert H. Robinson, Randolph Hewton et plusieurs autres. Chez eux, comme chez les Sept, l'expression subjective prime sur le rendu fidèle du sujet peint, les formes sont schématisées et les volumes construits à la manière de Cézanne. Les Montréalais n'adhèrent cependant pas au credo nationaliste de leurs confrères du Groupe des Sept, préférant à la nature vierge les scènes rurales, les vues urbaines, et surtout les innombrables possibilités de la figure humaine. Le Groupe du Beaver Hall verra le jour dans ce contexte, en 1920, et réunira, pendant quelques années, quelques femmes artistes remarquables, dont Liliás Torrance Newton, Mabel May, Prudence Heward, Anne Savage et Sarah Robertson.

Chez les Québécois francophones, le nationalisme s'exprime par un retour marqué aux valeurs traditionnelles du terroir, évident en littérature autant qu'en peinture et en sculpture. On le perçoit, notamment, chez Clarence Gagnon et chez Marc-Aurèle Fortin, dans leur goût marqué pour les villages de campagne. En revanche, les grands ormes aux contrastes lumineux et aux raccourcis audacieux trahissent chez Fortin une conception de la peinture plus moderne dans la forme. Adrien Hébert, pour sa part, trouve dans la ville moderne son sujet de prédilection. Inspiré par le ballet des grues et des élévateurs à grains du port de Montréal, il chante la vitalité et l'optimisme de la ville.

Fondée en 1939 à l'initiative de John Lyman, la Société d'art contemporain réunit les peintres les plus innovateurs et les plus ambitieux des communautés anglophones et francophones de Montréal, dont Goodridge Roberts, Marion Scott, Louis Muhlstock, Paul-Émile Borduas et Alfred Pellan. Ouverte aux tendances internationales, la SAC favorise la diffusion libre de l'art moderne de toutes tendances : expressionnisme, réalisme social, art abstrait. Si elle ne peut résister longtemps aux dissensions idéologiques qui séparent ses membres, la SAC sert de tremplin important aux courants modernistes de son temps.



Photo : MNBAQ, Denis Legendre
© Succession Alfred Pellan/SODRAC (2013)

Alfred Pellan, *Fleurs et dominos*, 1940, huile sur toile, 116 x 89 cm, collection : Musée national des beaux-arts du Québec, 1940.105



Photo : MNBAQ, Jean-Guy Kérouac
© Fondation Marc-Aurèle Fortin/SODRAC (2013)

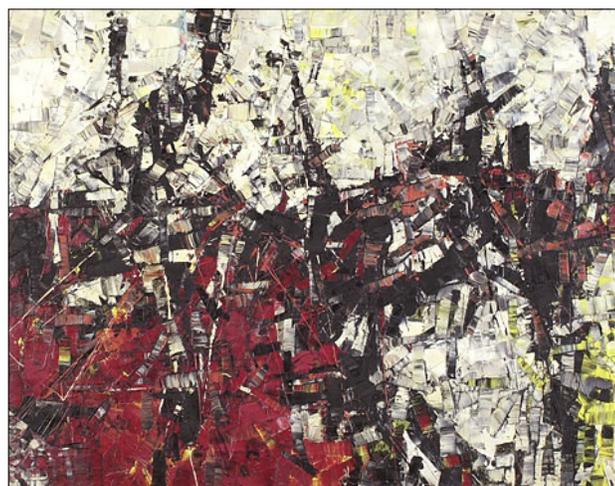
Marc-Aurèle Fortin, *Sainte-Famille, île d'Orléans*, 1941, aquarelle et fusain sur papier, 56,7 x 77,7 cm, collection : Musée national des beaux-arts du Québec, 1942.17

Rupture et art abstrait

En 1942, Paul-Émile Borduas expose pour la première fois une série de gouaches abstraites, qui laissent une large part au geste spontané. Il s'est inspiré de l'écriture automatique du poète français André Breton, transposée à la peinture, pour s'affranchir de la figuration, voire de toute idée préconçue, et donner libre cours au geste impulsif gouverné par l'inconscient. Enseignant charismatique, Borduas s'impose comme chef de file auprès d'un groupe de jeunes peintres, dont Jean Paul Riopelle, Marcel Barbeau, Fernand Leduc, Pierre Gauvreau et Françoise Sullivan, qui poursuivent son exploration et que la presse qualifie bientôt d'Automatistes.

Lors des rencontres à l'atelier de Borduas, les membres du groupe discutent de tout : psychanalyse, religion, politique, marxisme... Dans une société engagée à fond dans l'effort de guerre, ils rêvent d'une plus grande place pour les arts et les idées nouvelles. Or, au retour des soldats démobilisés, le Québec a déjà renoué avec le conservatisme d'un gouvernement d'Union nationale étroitement associé au clergé catholique. En 1948, appuyé de quinze cosignataires, Borduas lance aux yeux de cette société utilitaire et conformiste l'appel urgent de son *Refus global*. Les conséquences en sont immédiates pour le peintre, auquel on retire son poste d'enseignant à l'École du meuble. En plus d'ouvrir la voie à une peinture abstraite gestuelle, le bref épisode automatiste insuffle aux artistes de cette génération une

Jean Paul Riopelle, *Escalade*, 1954,
huile sur toile, 129,7 x 161,9 cm,
collection : Musée national des beaux-arts du Québec



© Succession Jean Paul Riopelle/SODRAC (2013)

confiance et une soif de liberté que plusieurs d'entre eux iront étancher à Paris. Ce sera le cas de Jean Paul Riopelle, qui expose à Paris en 1947 aux côtés des peintres de l'abstraction lyrique, mais aussi de Marcel Barbeau, de Marcelle Ferron et de Fernand Leduc.

Au milieu des années 1950, une nouvelle génération de peintres abstraits mise sur la réflexion plutôt que sur la gestuelle spontanée. « Les Plasticiens s'attachent avant tout, dans leur travail, aux faits plastiques : ton, texture, formes, lignes, unité finale qu'est le tableau, et les rapports entre ces éléments », affirme Jauran (Rodolphe de Repentigny), dans un manifeste publié à l'occasion de la première exposition du groupe, en 1955. S'inspirant de Mondrian, ces peintres proposent un espace plan, sans aucune suggestion de profondeur. Guido Molinari et Claude Tousignant introduisent le respect absolu de la surface, l'ambivalence des formes et la notion de série. Ils sont à l'origine d'une esthétique *hard-edge* qui restera d'actualité pendant quelques décennies. Plusieurs artistes de l'époque, dont Yves Gaucher, Charles Gagnon et Jacques Hurtubise, se tournent de plus en plus vers New York où ils entrent en contact avec les manifestations de l'expressionnisme abstrait et du *Color Field*.

Photo: MNBAQ, Patrick Altman



Jean-Paul Lemieux, *La Fête-Dieu à Québec*, 1944, huile sur toile, 152,7 x 122 cm, collection : Musée national des beaux-arts du Québec, 1945.41

Persistence de la peinture figurative

Le rejet de la réalité sensible comme sujet peint ne fait cependant pas l'unanimité chez les artistes-peintres. En réaction à l'idéologie radicale de Borduas, les peintres Alfred

Pellan, Jacques de Tonnancour et Léon Bellefleur signent en 1948 un manifeste clamant la liberté du créateur: «Prisme d'Yeux n'annonce aucune esthétique nouvelle, spéciale et spécialisante. Le mouvement n'embarque personne dans une galère où tous, esclaves d'une théorie possessive à démontrer, rameront sans voir par devant ni même par derrière, sans espoir de faire le point» (*Prisme d'Yeux*, manifeste publié le 4 février 1948).

Pellan explore, à compter des années 1940 et pour le reste de sa carrière, un univers onirique chargé d'érotisme et dont les formes sont fortement empreintes du surréalisme et du cubisme français auxquels un long séjour à Paris, de 1926 à 1940, l'avait exposé.

Malgré la maigre capacité d'acquisition des musées publics et l'anémie du mécénat, les peintres de l'après-guerre et des années 1950 font preuve d'imagination, certains explorant les tendances actuelles mises de l'avant par l'École de Paris, d'autres s'attardant prudemment aux genres traditionnels. Comme Pellan, Jean Dallaire s'aventure avec un humour parfois grinçant dans les chemins du surréalisme où personnages, animaux et natures mortes se métamorphosent pour évoluer dans des espaces étranges soumis aux seules règles du subconscient.

Tournant le dos au réalisme social qu'il a pratiqué pendant quelques années, Jean Paul Lemieux s'engage dans un processus de simplification extrême du sujet peint. Il extirpe tout détail inutile, ne retient que les formes essentielles, les grands plans qui définissent un paysage, un bâtiment ou un costume. Dans des tableaux comme *Le visiteur du soir* (1956), les personnages hiératiques s'avancant dans de grands espaces de neige semblent capter l'essence même de l'être québécois.

Attentif à l'essentiel des êtres et des paysages, se méfiant des excès de la couleur, Stanley Cosgrove peint, sous le signe de la tranquillité et de la paix intérieure, des portraits de femmes, des natures mortes et des paysages peuplés d'arbres. À l'opposé, Philip Surrey s'attache aux bruits de la ville – le plus souvent Montréal – et au mouvement incessant des citadins saisis dans leurs courses et dans leurs jeux.

Contreculture et remises en question

Au début des années 1960, la Révolution tranquille répond à un important besoin de changement dans la société québécoise. Les artistes sont préoccupés par l'effet de la culture de masse et veulent redéfinir le rôle social de l'art. Sur fond de manifestation étudiante, l'État s'engage dans des changements structurels importants, parmi lesquels la fondation du Musée d'art contemporain de Montréal en 1964, la création de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts, ou Commission Rioux, en 1968 et la fusion des écoles des beaux-arts de Montréal et de Québec au réseau universitaire en 1969.

Alors que le Québec invitait le monde à Montréal pour le grand rendez-vous d'Expo 67, Albert Dumouchel et Pierre Ayot fouillent les travers de la société de consommation dans des œuvres de courant pop-art. Dumouchel s'avoue sensible à la fantaisie et à la poésie qu'il trouve dans cette nouvelle imagerie, influencée par les images de la publicité et de la télévision.

Serge Lemoyne fait aussi partie des artistes engagés qui ont cherché à décloisonner l'art. Il organise des happenings et invite le public à participer à l'acte de création. Pendant des années, dans la foulée du pop-art et de l'Action Painting américains, il peint ses tableaux à l'aide des trois couleurs du club de hockey des Canadiens de Montréal, le bleu, le blanc et le rouge. Il cherche ainsi à établir un lien entre le grand public et les cercles plus élitistes de l'art.

Depuis les années 1970, de nouvelles approches valorisent la dimension conceptuelle de l'œuvre au détriment de ses qualités matérielles. Sur la prémisse d'une réflexion sur les fondements mêmes de l'art, l'esthétique minimaliste et certaines pratiques conceptuelles entraînent le rejet radical de la dimension matérielle de l'œuvre d'art et des valeurs s'y rattachant, tels le savoir-faire, la rareté et la valeur marchande. Le mouvement féministe apporte aussi un regard nouveau sur l'art et sur sa valeur sociale. Si la peinture continue d'exister, elle ne constitue plus en soi le genre majeur de la création artistique. L'art devient un lieu d'expérimentation ouvert aux nouvelles pratiques de l'installation, de la performance et de la vidéo.

Fascinée par la mémoire du corps et la notion de passage, Betty Goodwin abat les frontières séparant la peinture, le dessin et la sculpture dans des œuvres exceptionnelles comme les *Bâches* du milieu années 1970 et les émouvants *Nageurs* de la décennie suivante. Dans *La Donna Deliquenta* (1987), du duo Martha Fleming et Lyne Lapointe, la peinture s'inscrit dans un maillage de pratiques comprenant l'appropriation d'objets trouvés et l'intervention sur un site architectural. Chez Louise Robert, ce sont l'écriture et les mots qui s'immiscent dans la peinture pour y ouvrir autant de passages vers la poésie.

Dans le Québec d'aujourd'hui, l'art est accessible à tous. Des musées publics acquièrent et présentent au public des œuvres représentatives des meilleurs artistes contemporains. L'art est aussi largement diffusé au sein d'un réseau de galeries susceptibles de répondre aux exigences des mécènes les plus avant-gardistes et des collectionneurs de toutes tendances. Forte d'une histoire riche, la peinture québécoise continue de se renouveler dans un climat de créativité et d'ouverture sur le monde.



Sculpture

La sculpture

JULIE BOUCHARD

Des statues de Jean-Noël Levasseur (1690-1770) aux œuvres d'Armand Vaillancourt (né en 1929), la sculpture québécoise traverse quatre siècles de présence dans l'espace public.

Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la sculpture ancienne en Nouvelle-France a surtout été au service de l'Église, l'apport d'œuvres importées de France ne suffisant pas à la demande. Mais elle a aussi été navale, commerciale et festive, les sculpteurs façonnant des figures de proue, comme l'ont fait

François Baillargé (1759-1830) et Louis Jobin (1844-1928), des enseignes de magasins, les plus célèbres représentants des Amérindiens devant des boutiques de tabac, sculptures conservées au Musée national des beaux-arts du Québec et des chars allégoriques, qui défilaient dans les rues lors de la Saint-Jean Baptiste (fête nationale des Québécois).

La sculpture ancienne au Québec

Pendant trois siècles, les artistes ont surtout travaillé diverses essences de bois, selon la destination de l'œuvre et la disponibilité des matériaux. Ils créaient en taille directe des sculptures en ronde-bosse et des reliefs, le plus souvent dans de longs troncs de pin volumineux, tels qu'il n'en existe presque plus aujourd'hui. Leurs sculptures étaient souvent polychromes et recouvertes de métal.

Ce patrimoine sculptural, bien qu'en grande partie disparu, est encore visible dans les musées et dans les églises de la vallée du Saint-Laurent, à Québec, à Montréal et au Saguenay. Ces œuvres ne constituent pas un bloc monolithique, et si les premiers sculpteurs copiaient la sculpture française, ils développèrent tout de même un savoir-faire. Comme John R. Porter l'écrit dans *La sculpture ancienne au Québec*:

Il appert que notre sculpture ancienne a singulièrement évolué au fil de ses trois siècles d'histoire. Par-delà d'indéniables manifestations traditionalistes, il est clair que nos sculpteurs ont su à la fois se renouveler par l'assimilation de diverses influences et s'adapter à l'évolution du goût et de la sensibilité de leurs contemporains (Porter et Bélisle, 1986, p. 16).

Un des chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse du début du XVIII^e siècle se trouve encore à la chapelle du monastère des ursulines de Québec. On y retrouve un des plus beaux ensembles de bois sculpté, œuvre de Pierre-Noël Levasseur (1690-1770). Avec son cousin Noël, Pierre-Noël Levasseur a fait partie d'une des plus



Louis-Philippe Hébert,
Monument à Paul Chomedey de Maisonneuve



Louis-Philippe Hébert,
(de haut en bas)
Wolfe et Montcalm,
La halte en forêt,
Le pêcheur à la nigogue

grandes dynasties de sculpteurs en Nouvelle-France. À l'époque, les métiers de menuisier et de sculpteur se transmettaient souvent de père en fils, quitte à se perfectionner auprès de maîtres européens ou américains, comme le firent Louis Jobin (1845-1928) et Louis-Philippe Hébert. Louis Jobin fut d'abord apprenti chez le maître sculpteur François-Xavier Berlinguet. Il s'intéresse à la sculpture navale et commerciale avant de se tourner vers le statuaire religieux, débouché moins lucratif et dont il sera un des derniers vrais représentants. C'est au sculpteur Louis Jobin que nous devons, entre autres, une des œuvres les plus spectaculaires

du Québec: la statue de Notre-Dame-du-Saguenay. De son côté, Louis-Philippe Hébert était chez les Zouaves pontificaux de Rome lorsque la fréquentation des œuvres d'art devint son chemin de Damas: de retour au pays, il entre comme apprenti dans l'atelier du peintre Napoléon Bourassa, où il apprend le métier de sculpteur, puis va régulièrement s'abreuver d'art et de culture à Paris. Il deviendra «le sculpteur canadien le plus habile de son temps» (Lacasse et Porter, 2004). Il bâtit sa renommée sur les monuments commémoratifs qui embellissent les places publiques partout au Canada.

Alfred Laliberté,
Monument aux Patriotes, 1915

Le début du xx^e siècle

À la fin du xix^e siècle, «l'Église du Québec pouvait facilement se procurer des statues produites en série et à bon marché. C'est l'époque où la statue de plâtre remplace la sculpture sur bois, où le sentimentalisme outré d'une production de série succède au charme robuste d'un art tantôt savant, tantôt populaire» (Lacasse et Porter, 2004, p. 75).

La production de statues religieuses, qui avait jusqu'ici occupé les sculpteurs québécois, est presque entièrement transférée en Italie, transfert qui aura une certaine incidence sur la production d'Alfred Laliberté (1878-1953), un des premiers diplômés de l'École des beaux-arts de Montréal. En 1928, le gouvernement du Québec commanda à Laliberté 214 petits bronzes devant représenter les légendes, les coutumes et les métiers traditionnels. Cette collection de bronze était destinée au Musée du Québec (l'actuel Musée national des beaux-arts du Québec), qui était alors en construction. La contribution d'Alfred Laliberté à l'art monumental est aussi remarquable. On lui doit, entre autres, le Monument aux Patriotes, inauguré en 1926 et situé au Pied du Courant à Montréal.

Le métier de sculpteur semble exclusif aux hommes jusqu'au début du xx^e siècle. Sylvia Daoust (1902-2004) fait partie des pionnières. Première femme sculptrice au Québec, elle est aussi la première diplômée en enseignement à l'École des beaux-arts de Montréal. Elle a, entre autres, signé la statue du frère Marie-Victorin, qui est au Jardin botanique de Montréal, et a participé au renouveau de l'art religieux au Québec dans les années 1960 en signant des sculptures sobres aux formes épurées. Le Musée national des beaux-arts du Québec lui consacra une exposition rétrospective en 1974.

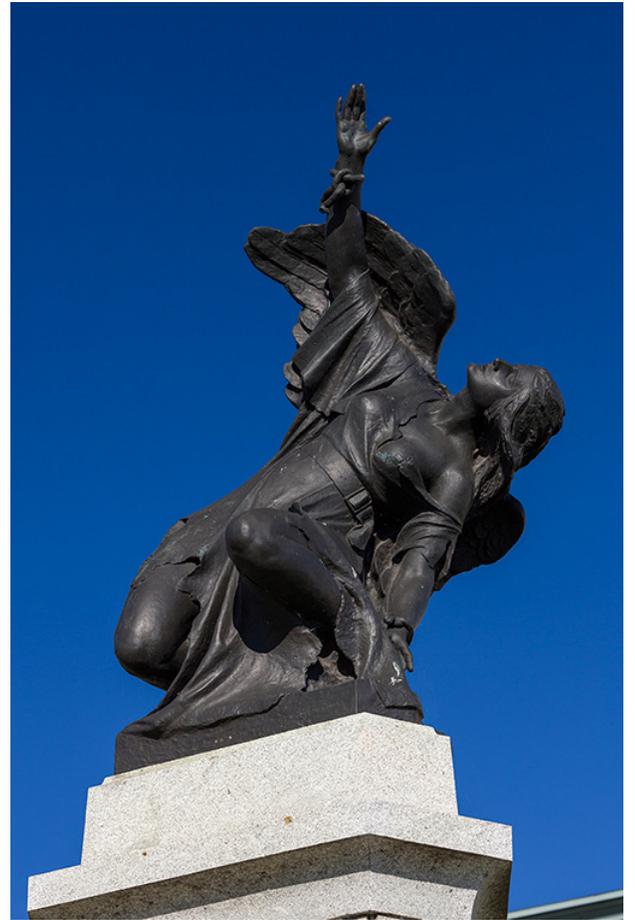


Photo: Guy L'Heureux, 2012 © Collection Ville de Montréal



Photo: Guy L'Heureux, 2013
© Collection Ville de Montréal

Alfred Laliberté,
La fermière, 1926

La sculpture moderne

La naissance de la sculpture moderne au Québec est contemporaine de la publication du manifeste *Refus global*, en 1948, dont le principal auteur fut Paul-Émile Borduas, et de la publication du manifeste *Prisme d'Yeux*, en 1948 également, écrit par Alfred Pellan (1906-1988) et signé par des artistes gravitant autour de l'artiste. Ces deux manifestes influencèrent surtout la peinture québécoise; leur influence sur la sculpture sera moins immédiate.

Pour l'historienne de l'art Lise Lamarche :

Les grands coups d'éclat dans le champ culturel ne concerneront pas directement la sculpture, ni sa pratique, ni sa réception: ainsi Refus global et Prisme d'Yeux marqueront l'année 1948 sans que la sculpture n'en soit particulièrement touchée, si ce n'est par « accident », par l'ouverture vers un certain décloisonnement des pratiques, décloisonnement qui permettait aux peintres de faire de la sculpture, d'être artiste, tout simplement (Lamarche, 1999, p. 40).

Marcelle Ferron (1924-2001), Jean-Paul Rousseau (1927-1991), Jean Paul Riopelle (1923-2002) et Françoise Sullivan (née en 1925), quatre signataires du *Refus global*, apporteront une contribution certaine au développement de la sculpture. On pense d'emblée aux sculptures de bronze de Riopelle, mais aussi aux assemblages de formes géométriques de Françoise Sullivan.

On assiste à l'affirmation de la sculpture en tant qu'art à part entière dans les années 1950, les sculpteurs québécois commençant alors à produire des œuvres ne relevant ni de la décoration ni de la commémoration ou de la commande. Mais la sculpture québécoise moderne se manifeste surtout dans la controverse lorsque, en 1949, Robert Roussil (né en 1925) présente *La Famille*. Cette sculpture de bois taillée à la scie à chaîne fut censurée à plusieurs reprises lors de sa présentation publique, la nudité des personnages scandalisant les autorités religieuses, qui exerçaient encore une forte pression sur la collectivité québécoise.

Période explosive, les années 1950 sont aussi marquées par les œuvres de l'immigré d'origine catalane Jordi Bonnet (1932-1979) et par les œuvres engagées d'Armand Vaillancourt (né en 1929). Céramiste, peintre et sculpteur, Jordi Bonet est avant tout un artiste à l'imagination débridée que l'on peut aussi coiffer du titre « d'enfant terrible des murales ornementales » en donnant en exemple celle qu'il a réalisée pour le Grand Théâtre de Québec. D'abord céramiste au talent très vite remarqué, Jordi Bonet se consacre ensuite à la peinture, puis à la réalisation de grandes murales en céramique. Il se taille très vite une renommée mondiale et les commandes affluent; sa production est incessante lorsqu'il réalise une murale pour le tout nouveau Grand Théâtre de Québec. L'œuvre fait scandale de par l'inscription « Vous êtes pas écoeurés de mourir bande de caves! C'est assez! », citation du poète québécois Claude Péloquin.

Armand Vaillancourt entra dans le monde de l'art en même temps qu'il entra dans le monde médiatique en transformant un arbre mort en sculpture vivante, rue Durocher. Taillé entre 1954 et 1956, *l'Arbre de la rue Durocher*, a été créé devant public, en plein air, sur la rue Durocher, à Montréal. Le sculpteur affirme ainsi la dimension sociale de la sculpture. En 1976, *l'Arbre de la rue Durocher* a été acquis par le Musée national

des beaux-arts du Québec. Armand Vaillancourt réalisa aussi, en 1971, la fontaine bien connue *Vive le Québec libre!* toujours sur la place de l'Embarcadero Plaza, à San Francisco.

Dans l'esprit de mai 1968, les étudiants de l'École des beaux-arts de Montréal contestèrent l'enseignement classique des beaux-arts et l'année suivante, les écoles des beaux-arts intègrent finalement le milieu universitaire, soit l'Université du Québec à Montréal, pour l'une, et l'Université Laval, à Québec, pour l'autre. Les artistes continuent à délaisser les formes classiques et les matériaux nobles, le bronze notamment, au profit des formes abstraites et de matériaux industriels, tels l'acier, l'aluminium, le béton.

La sculpture environnementale

Des années 1960 jusqu'aux années 1990, de nombreux symposiums de sculpture verront le jour partout au Québec. Un des plus avant-gardistes fut le Symposium de sculptures environnementales de Chicoutimi, présenté à l'été 1980.

Pour l'occasion, les artistes investirent une pulperie désaffectée et en ruines. Aux nombres de ces sculpteurs figuraient tous ceux qui occupaient la scène artistique de l'époque, tels Pierre Granche (1948-1997) et Michel Goulet (né en 1944). Ce dernier sculpteur est l'auteur, entre autres, des *Leçons particulières*, deux ensembles de chaises-sculptures installés depuis 1990 à Montréal, et depuis 2008 à Québec. Autre sculpteur d'importance qui se retrouva dans la pulperie de Chicoutimi : Pierre Bourgault (né en 1942), fils de l'artisan-sculpteur Jean-Julien Bourgault et pionnier de l'art environnemental au Québec. Le symposium de sculptures environnementales de Chicoutimi repoussait les frontières habituelles des lieux de production/diffusion de la sculpture en intégrant les œuvres dans la nature environnante, s'inscrivant ainsi dans l'histoire du *Land Art* américain.

Jean-Julien
Bourgault,
*Statue en bois
de rose,
1973*

La sculpture sur bois de Saint-Jean-Port-Joli

Depuis le début des années 1930, le nom de Saint-Jean-Port-Joli est associé à la sculpture artisanale sur bois et, surtout, aux trois frères Bourgault, Médard, André et Jean-Julien, surnommés les « trois bérets ». D'abord marins, menuisiers et charpentiers, les frères Bourgault apprennent la sculpture sur bois de façon autodidacte.

Un mouvement de retour au passé et de valorisation des techniques artisanales favorisera la sculpture des frères Bourgault, qui verront leurs talents reconnus et soutenus d'abord par des anthropologues et des ethnologues. Les frères Bourgault travailleront d'abord ensemble avant que chacun ne décide d'ouvrir, dans les années 1940, son propre atelier/boutique. À la demande du gouvernement du Québec, les frères Bourgault fonderont, en 1940, une école de sculpture sur bois dans le village de Saint-Jean-Port-Joli. Au début des années 1960, plusieurs dizaines de résidents de Saint-Jean-Port-Joli s'adonnent à la sculpture sur bois. Depuis, la municipalité revendique avec raison le titre de « capitale de la sculpture sur bois ». Longtemps méprisés dans les milieux institutionnels de l'art, les frères Bourgault sont aujourd'hui reconnus comme les pères de la renaissance de la sculpture sur bois au Québec. Le directeur de l'École du meuble, Jean-Marie Gauvreau, écrira à leur propos :

Il est vraiment émouvant de constater que ces sculpteurs de village, par des recherches personnelles, la recherche d'une expression de plus en plus authentique, soient arrivés à des formes d'un si franc modernisme (Encyclobec).



Photo : Robert Lailiberté © Succession Jean-Julien Bourgault/SODRAC (2014)



Photo : Robert Lailiberté © Succession Jean-Julien Bourgault/SODRAC (2014)

Jean-Julien Bourgault,
Le maître d'école, 1964

Photo : Robert Laliberté © Succession Charles Daudelin/SODRAC (2014)

Charles Daudelin,
Éclatement II

Le programme d'intégration des arts à l'architecture

Pendant la deuxième moitié du xx^e, la sculpture prend de plus en plus d'importance dans l'espace public québécois. Dès les années 1960, l'État soutient l'art public avec sa Politique d'embellissement des édifices publics, mais il affirme davantage sa présence dans le monde des arts lorsqu'il crée le Programme d'intégration des arts à l'architecture, en 1981.

Dorénavant, tout projet de bâtiment public ou parapublic devra intégrer une œuvre d'art, et 1 % du budget de construction devra être réservé à un artiste et à une œuvre proprement dite. Depuis presque 30 ans, ce programme a permis de démocratiser l'art public : quelque 2 000 œuvres ont été réalisées grâce à ce programme qui a permis aux artistes québécois de développer une expertise particulière en art public. Un des plus fiers représentants de ces artistes porte le nom de Charles Daudelin (1920-2001), qui a consacré la plus grande partie de son énergie à ce qu'on appelle l'art public et qui, à juste titre, est considéré comme pionnier de la sculpture abstraite et de l'art intégré à l'architecture au Québec. Les œuvres monumentales constituent la contribution la plus significative de Daudelin à l'histoire de la sculpture québécoise. Mentionnons, pour mémoire et entre d'innombrables « œuvres du 1 % », le retable de la chapelle du Sacré-Cœur de l'église Notre-Dame de Montréal, ou *Éclatement II*, devant la gare du Palais, à Québec.

Jules Lasalle,
*Monument
 en hommage
 aux femmes
 en politique*

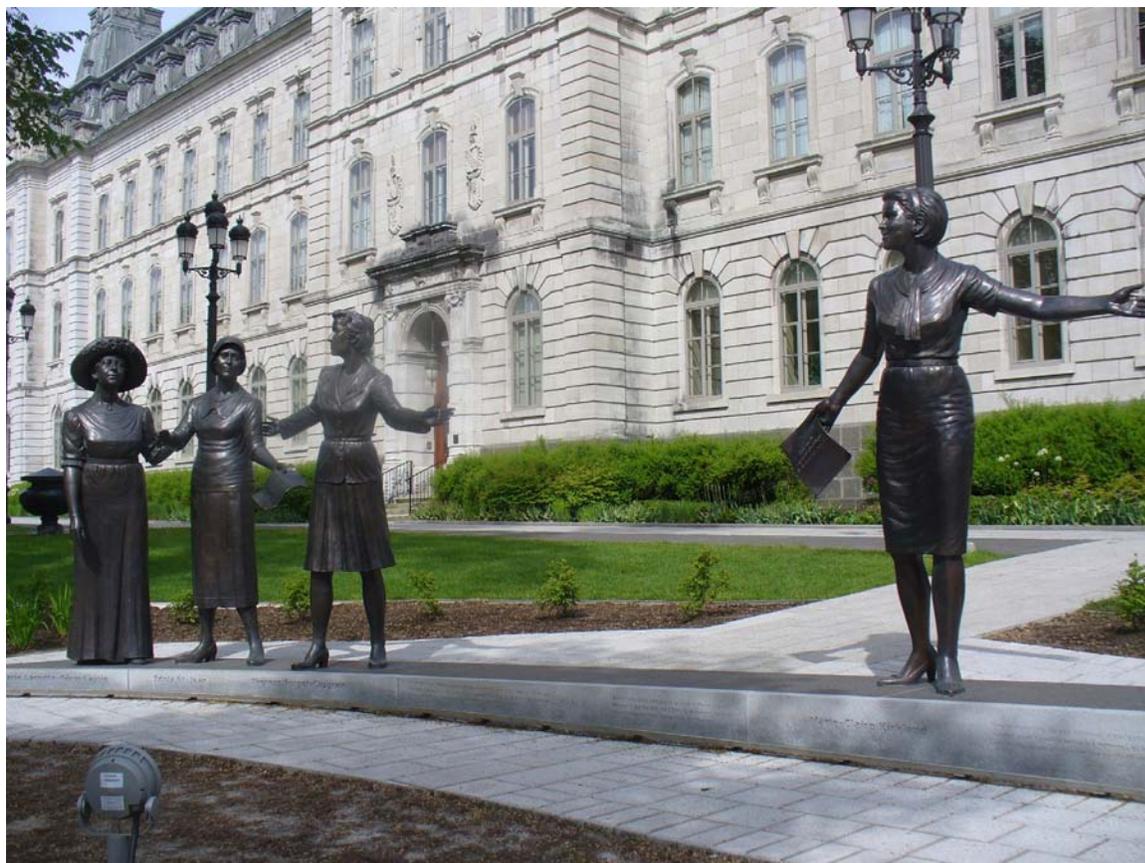


Photo : Robert Laliberté © Jules Lasalle

Comment définir la sculpture québécoise, aujourd'hui? Normand Thériault a tenté de le faire dans le catalogue de l'exposition *Panorama de la sculpture québécoise 1945-1970*, présentée au Musée d'art contemporain de Montréal dans les années 1970 :

La sculpture québécoise, c'est un long combat. Avant que les pièces n'eurent existé, c'est par la polémique que suscitaient les conditions de leur création qu'elles devenaient présentes dans leurs milieux [...] Ce qu'est la sculpture québécoise? Surtout Roussil et Vaillancourt. Pour les polémiques qu'ils ont alimentées (Thériault, 1970, cité dans Fiset, 1997, p. 16).

Certes, la sculpture n'est pas toujours l'objet de controverse, elle se fait même parfois discrète, mais c'est souvent par la polémique qu'elle refait surface sur la scène médiatique. En témoigne *La joute*, de Riopelle, longtemps installée au Parc olympique et déménagée dans le quartier des affaires, toujours à Montréal, en 2008, déménagement qui a été accompagné d'un long débat qui eut le grand mérite de faire connaître l'œuvre au grand public. Les polémiques se produiront encore, témoignant de l'intérêt jamais éteint que suscite la sculpture.



Danseuses

La danse

JULIE BOUCHARD

On s'entend généralement pour faire commencer l'histoire de la danse au Québec avec l'implantation de la culture européenne, soit au tout début du xvii^e siècle. Pourtant, on dansait depuis déjà longtemps dans le Nouveau Monde lorsque les premiers explorateurs sont arrivés d'outre-Atlantique.

De fait, la danse faisait partie de la vie sociale, religieuse et rituelle des autochtones, mais elle a fait l'objet de l'indifférence des colons européens. Et si les nations autochtones ont réussi, malgré des siècles d'assimilation, à sauvegarder quelque chose de leurs danses, ces dernières n'ont eu que très peu d'influence sur le développement de la danse folklorique ou théâtrale au Québec.

Une Église contre la danse

Au début du xvii^e siècle, les Français s'installent de façon permanente dans le Nouveau Monde, et comme le feront plus tard les Britanniques, ils débarquent avec leurs danses de société. La danse pratiquée en Nouvelle-France reflète alors les traditions culturelles de ces nouveaux immigrants.

Pendant des siècles, sa pratique se limitera à la danse traditionnelle folklorique, aux bals et réceptions dansées, réservées à la petite et grande bourgeoisie, et aux revues musicales, réservées à l'élite culturelle et mettant en scène des artistes provenant de l'étranger.

Sans doute parce qu'elle met en jeu le corps humain, la danse a longtemps subi le courroux de l'Église catholique au Québec. En juillet 1683, monseigneur François de Laval tenta de faire cesser ce qu'il nommait les « charivaris », soit des banquets de noce où l'on dansait, chantait et buvait :

[...] inhibition et défense à tout fidèle de l'un et de l'autre sexe de notre diocèse de se trouver à l'avenir à aucune des dites assemblées qualifiées du nom de charivari, aux pères et aux mères d'y envoyer ou permettre que leurs enfants y aillent, aux maîtres et maîtresses d'y envoyer leurs domestiques, ou permettre volontairement qu'ils y aillent le tout sous peine d'excommunication.

L'Église réitérera ses interdictions au cours des siècles suivants, mais malgré tout, on dansera en Nouvelle-France, et on dansera même beaucoup, à tel point que le sieur Pierre de Sales Laterrière écrit, au début du xviii^e siècle : « Jamais je n'ai connu nation aimant plus à danser que les Canadiens » (Séguin, 1986, p. 39). Le sang latin qui coulait dans les veines des premiers colons – ou la froidure des soirées hivernales – explique peut-être l'engouement des premiers Canadiens français pour la danse. Toutefois, il faut ajouter que la danse était surtout pratiquée par les anglophones qui, baptisés dans une autre Église, n'étaient pas assujettis à l'interdit catholique. Quoi qu'il en soit, la danse a réussi à échapper – tant bien que mal – au courroux du clergé, qui ne désarma qu'au milieu du xx^e siècle. Et il faudra attendre le début des années 1920 pour voir apparaître les premières troupes de danse professionnelles au Québec.

Les années 1920: l'époque des pionniers

C'est dans la métropole québécoise que la danse prendra son envol, au tournant du ^{xx}e siècle. Déjà, Montréal se démarque des autres régions québécoises par son progressisme. Biculturelle, la grande ville fascine et devient une halte obligée du circuit des tournées nord-américaines.

Quantité d'artistes réputés y font escale, telles Anna Pavlova et Mary Wigman. Dans les années 1920, la figure la plus importante des débuts de la danse au Québec apparaît: c'est Ezzak Ruvenoff. Originaire d'Ukraine et ancien soliste du Ballet impérial de Saint-Petersbourg, Ezzak Ruvenoff débarque à Montréal après s'être enfui d'un camp sibérien et avoir été littéralement sauvé des eaux russes par des pêcheurs japonais. On sait peu de choses sur lui, hormis le fait qu'une fois à Montréal, il ouvre deux écoles de ballet, commence à enseigner et forme la première génération de maîtres de ballets et d'enseignants de la danse au Québec. Il a également produit quantité de récitals et de revues musicales, les faisant tourner dans tout le Canada. On lui attribue aujourd'hui la responsabilité d'avoir sensibilisé tout le pays au ballet classique.

L'autre grande figure des débuts de la danse professionnelle et artistique au Québec, c'est Maurice Lacasse-Morenoff. Né au Québec, Maurice Lacasse grandit dans les studios de danse de son père, où il gravit les échelons jusqu'au poste de professeur, puis de directeur du studio. En 1925, il épouse Carmen Sierra, une Française d'origine espagnole, qui l'accompagnera sur scène comme dans la vie pendant les 50 années suivantes. Les époux Lacasse-Morenoff – comme bien d'autres artistes de l'époque qui russifient leur nom pour faire concurrence aux Ballets russes de Diaghilev – sont de véritables célébrités et surtout, des interprètes hors pair de la danse acrobatique. Considéré comme un véritable monument de l'histoire chorégraphique québécoise, Maurice Lacasse-Morenoff imagine une danse théâtrale, éclectique et excentrique, à l'image de la danse-théâtre encore pratiquée dans le Québec d'aujourd'hui. En cela, Maurice Lacasse-Morenoff est vu comme un précurseur. La carrière scénique des Lacasse-Morenoff a été avalée par la télévision, qui viendra supplanter les variétés lyriques au milieu des années 1950.

L'après-guerre : révolution et immigration

Deux événements majeurs influencent le développement de la danse au Québec dans la période d'après-guerre : la publication du manifeste du *Refus global*, et l'entrée au pays d'artistes/immigrants, dont plusieurs éliront domicile au Québec.

Dans les années 1940, le clergé pèse encore de tout son poids sur les Canadiens français, mais ces derniers affichent de plus en plus librement leur opposition. En 1948, un groupe d'artistes plombent lourdement le Québec rétrograde en signant le manifeste du *Refus global*. Deux de ces signataires révolutionneront le paysage chorégraphique québécois et en feront un terrain fertile pour l'innovation : Françoise Sullivan et Françoise Riopelle. Figure dominante dans le monde de la danse comme dans celui des arts visuels, Françoise Sullivan est à la fois une ballerine accomplie, une chorégraphe audacieuse et une peintre/sculptrice reconnue. Comme les autres signataires du *Refus global*, elle revendique une modernité qui implique le rejet de l'académisme. Aux lignes droites et aux formes narratives préconisées par le ballet classique, Sullivan oppose l'abstraction, la spontanéité, l'écoute de l'inconscient, le risque et l'imprévu. Entrée sur le tard dans le monde de la danse, Françoise Riopelle – épouse du peintre Jean Paul Riopelle – ouvrira la danse vers le monde des arts visuels, tentant de nouer des fils avec la peinture dans chacune de ses chorégraphies, cherchant davantage à créer un dessin qu'à exprimer un sentiment. Des trois pionnières de la danse moderne québécoise, seule Jeanne Renaud n'a pas signé le manifeste du *Refus global*, mais elle fut associée à ce courant de contestation par son amitié avec les deux Françaises.



Françoise
Sullivan

Émule de Merce Cunningham, Jeanne Renaud a fondé, en 1966, avec Françoise Riopelle, la première troupe officielle de danse moderne au Québec : le Groupe de la Place Royale, une des troupes nationales les plus audacieuses en expérimentation.

Parallèlement à ce courant novateur et contestataire, une nouvelle loi d'immigration favorise l'entrée au pays d'artistes/immigrants qui portent dans leurs bagages des savoirs culturels issus de pays millénaires. Fuyant l'horreur nazie, ils apportent une connaissance de plusieurs pratiques et techniques artistiques. L'histoire de la danse au Québec retient les noms de trois d'entre eux : Ruth Sorel, Elizabeth Leese et SEDA Zaré.

Née Abramowitz, Ruth Sorel (nom de scène adopté au Québec) est née en Allemagne de parents polonais. Danseuse soliste à l'Opéra de Berlin, elle fuit le nazisme en 1933, se réfugiant d'abord en Pologne, où elle signe ses premières chorégraphies. Avec son époux, elle émigre au Canada dans les années 1940, puis s'installe à Montréal en 1944. Elle ouvre aussitôt un studio de danse et fonde les Ballets Ruth Sorel/Ruth Sorel Modern Dance Group. Digne représentante de la tradition expressionniste allemande, Ruth Sorel crée le premier ballet à contenu non seulement canadien, mais de surcroît québécois : *La Gaspésienne*, « exemple frappant », écrira un journaliste, « d'une forme de ballet authentiquement canadienne ». Ruth Sorel quitte définitivement le Québec au milieu des années 1950.

Originaire d'Allemagne, Elizabeth Leese émigre au Canada en 1939 après avoir épousé un journaliste canadien. Après avoir vécu à Toronto et à Ottawa, le couple s'installe à Montréal en 1944. Danseuse accomplie, Elizabeth Leese fonde une école qui instituera un

cours destiné aux professeurs de danse : ce sera la toute première école du genre au Québec. Elizabeth Leese est aussi la pionnière de l'enseignement classique selon la méthode Cecchetti au Québec. En 1962, lorsqu'elle meurt, sa bibliothèque est léguée aux Grands Ballets canadiens, qui créeront une bourse à son nom.

Née de parents arméniens en Asie Mineure, Séda Zadé et ses parents fuient la persécution des Arméniens par les Turcs au début des années 1920. Zadé suivra ses premiers cours de danse en Angleterre, puis s'installera à Berlin, où elle mènera une carrière de soliste jusqu'en 1950, année où elle sera accueillie au Québec avec son époux et son fils comme réfugiés politiques. Elle poursuivra sa carrière à l'écart du milieu professionnel, investissant surtout le milieu récréatif. Elle laissera néanmoins des marques tangibles dans l'histoire chorégraphique québécoise, surtout du côté de l'enseignement et de la diffusion de la danse en province.

1952 : année charnière dans le paysage chorégraphique

En septembre 1952, la télévision fait son entrée au Québec avec la naissance de Radio-Canada. Pour meubler les nouvelles variétés télévisées, la chaîne d'État approche une artiste récemment immigrée au Québec : Ludmilla Chiriaeff. En 1954, les nouveaux Ballets Chiriaeff présentent une première chorégraphie diffusée en direct. Ludmilla Chiriaeff créera par la suite de nombreuses chorégraphies pour la télévision avant de reformer sa troupe sous le nom de Grands Ballets canadiens (GBC), en 1958.

Des trois compagnies majeures de danse classique au Canada, celle des Grands Ballets canadiens est la plus jeune. Sous le règne de Ludmilla Chiriaeff, ils se doteront d'un répertoire original, de la première à la dernière œuvre. Le premier successeur de M^{me} Chiriaeff à la direction artistique des Grands Ballets canadiens sera Fernand Nault. L'ex-premier danseur faisait carrière aux États-Unis lorsqu'il accepta, en 1965, de rentrer au Québec pour devenir chorégraphe en résidence au GBC. Montée en 1966, une de ses premières chorégraphies, *Casse-Noisette*, constitue un repère dans le paysage culturel québécois. Sous sa direction artistique, les GBC prendront une envergure internationale. Brian Macdonald lui succédera entre 1974 et 1977 ; il laissera aux GBC une impressionnante collection d'œuvres de Georges Balanchine.

Les Grands Ballets canadiens ont posé les fondations même de la danse professionnelle au Québec, fondations sur lesquelles viendront se construire des pratiques chorégraphiques singulières et diversifiées.

Michel Pilon



Ludmilla
Chiriaeff

Des années 1960 à aujourd'hui : de l'explosion à l'essor des indépendants

Le développement de la danse au Québec s'accélère dès le début des années 1960. La danse attire un nouveau public, plus réceptif, alors que la disponibilité du financement public stimule une croissance explosive de la danse théâtrale au Québec.

Enfin, les chorégraphes disposent de la liberté nécessaire pour créer des œuvres expérimentales et non littérales. Créés respectivement en 1966 et 1968, le Groupe de la Place royale et le Groupe Nouvelle Aire contribuent au développement de la danse en assurant la transition entre l'époque des pionnières de la danse contemporaine et l'époque actuelle, caractérisée par la prolifération des minicompagnies et le fractionnement du paysage chorégraphique.

LE SAVIEZ-VOUS ?

Édouard Lock, comme Margie Gillis, Ginette Laurin ou Marie Chouinard, font rayonner la danse québécoise non seulement au Québec et au Canada, mais également partout dans le monde.

Jean-François Bérubé

Édouard
LockMarie
Chouinard,
*Le sacre
du printemps*

Compagnie Marie Chouinard

Les années 1970 et 1980 voient émerger la première génération de chorégraphes indépendants, dont Édouard Lock, qui fonde La la la Human Steps en 1982. Cette troupe de danse se fera rapidement connaître sur la scène internationale, en bonne partie grâce aux performances de Louise Lecavalier, muse du chorégraphe. Cette dernière quittera La la la Human Steps au tournant du *xxi*^e siècle pour poursuivre une carrière solo. Issue du Groupe Nouvelle Aire comme Édouard Lock, Ginette Laurin est une autre figure dominante dans le paysage chorégraphique actuel. En 1984, elle fonde sa propre troupe, O Vertigo, nom faisant référence au vertige que la chorégraphe s'amuse à courtiser avec humour. Surnommée « l'enfant terrible de la scène montréalaise », la danseuse et chorégraphe Marie Chouinard a d'abord été formée en ballet classique, formation dont elle se détourne au profit de performances charnelles, d'appel aux sens, à la voix et à l'érotisme sensoriel. La Compagnie Marie Chouinard se produit sur toutes les scènes du monde. Apparue au milieu des années 1970, Margie Gillis est une des figures les plus connues de la scène chorégraphique québécoise. Objet d'un véritable culte, Margie Gillis danse presque toujours à guichets fermés, et toujours seule sur scène.

La danse québécoise actuelle est une mosaïque ouverte à toutes les influences : elle prend parfois les couleurs du jazz ou du hip-hop, du butō, de la danse afro-antillaise ou du flamenco espagnol. Le début du *xxi*^e siècle verra apparaître et s'émanciper plusieurs jeunes chorégraphes dont certains connaîtront un succès débordant les frontières du Québec. Parmi eux, mentionnons entre autres Benoît Lachambre, Danièle Desnoyers, Dave St-Pierre, Daniel Léveillé, José Navas et Sylvain Émard.



Ginette
Laurin

Jean-François Bérubé

Bibliographie

Ouvrages sur la chanson

- Bertin, J. (1988). *Félix Leclerc. Le roi heureux*, Montréal, Boréal compact.
- Chamberland, R. et A. Gaulin (1994). *La chanson québécoise de La Bolduc à aujourd'hui. Anthologie*, Québec, Éditions Nota Bene.
- Leclerc, F. (1970). *Cent chansons*, Montréal, Bibliothèque canadienne-française.
- Léger, R. (2003). *La chanson québécoise en question*, Montréal, Québec Amérique.
- Venne, S. (1965). «La chanson d'ici», *Parti pris*, vol. 2, n° 5, p. 63-71.

Ouvrages sur le cinéma

- Bachand, D. et A. L. Clément (2006). «La rencontre des cultures dans le cinéma québécois: violence et altérité», dans S.-A. Boulais (dir.), *L'écriture cinéma au Québec*, Montréal/Ottawa, Fides/Centre de recherche en civilisation canadienne-française, p. 239-255.
- Gaudreault, A. et G. Lacasse (1996). *Au pays des ennemis du cinéma*, Québec, Nuit Blanche.
- Lacasse, G. (1993). «Vestiges narratifs. Les premiers temps du scénario québécois», *Études littéraires*, vol. 26, n° 2, p. 57-65.
- Larochelle, R. et G. Maggi (1971). «Situation politique du cinéma québécois», dans *Champ Libre I/Cahiers québécois du cinéma*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, p. 53-65.
- Lever, Y. (1988). *Histoire générale du cinéma québécois*, Montréal, Boréal.
- Marsolais, G. (1974). *L'aventure du cinéma direct*, Paris, Éditions Seghers.
- Pelletier, E. (1983). «Le scénario et le cinéma québécois», *Québec français*, n° 51, p. 36-39.
- Pelletier, E. (1995). *Écrire pour le cinéma. Le scénario et l'industrie du cinéma québécois*, Québec, Nuit Blanche.

- Pelletier, E. et C. Genest (1998). « Québec une ville de cinéma », dans Y. Tessier (dir.), *Québec ville internationale 1759 à nos jours*, Québec, Société historique de Québec, p. 171-183.
- Pelletier, E. et S. Morin (2006). « Le scénario au Québec : de 1913 à 2003 », dans S.-A. Boulais (dir.), *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*, Montréal/Ottawa, Fides/Centre de recherche en civilisation canadienne-française, p. 29-45.
- Raynauld, I. (1999). « L'importance du scénario dans le cinéma québécois », dans A. Gaudreault, G. Lacasse et I. Raynauld (dir.), *Le cinéma en histoire*, Québec / Paris, Éditions Nota Bene/Méridiens Klincksieck, p. 193-210.

Ouvrages sur la peinture

- Bernier, R. (2002). *La peinture au Québec depuis les années 1960*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.
- Lacasse, Y. et J. R. Porter (dir.) (2004). *Une histoire de l'art du Québec, la collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec. Notices de P. B. Landry.
- Reid, D. (2011). *A Concise History of Canadian Painting*, 3^e éd., Toronto, Oxford University Press.
- Trépanier, E. (1998). *Peinture et modernité au Québec 1919-1939*, Québec, Éditions Nota Bene.
- Trépanier, E. (dir.) (2010). *Femmes artistes du xx^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec / Les Publications du Québec.

Webographie

- Gagnon, F.-M. (2006). « Art », *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 mai 2010.
- Harper, J. R. (2006). « Peinture : 1840-1940 », *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 mai 2010.
- Holubizky, I. (2009). « Peinture: les mouvements modernes », *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 mai 2010.

Ouvrages sur la sculpture

- Fisette, S. (1997). *Symposiums de sculpture au Québec: 1964-1997*, Montréal, Centre de diffusion 3D.
- Gouvernement du Québec, ministère des Affaires culturelles (1970). *Panorama de la sculpture au Québec, 1945-1970*, Montréal, Musée d'art contemporain.
- Lacasse, Y. et J. R. Porter (dir.) (2004). *Une histoire de l'art du Québec. La collection du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec.
- Lamarche, L. (1999). «De la statue à la sculpture. Passages dans la pratique sculpturale des années 1950», dans L. Lamarche *et al.*, *Textes furtifs (1978-1999)*, Montréal, Centre de diffusion 3D, p. 25-45.
- Fisette, Serge (1997). *Symposiums de sculpture au Québec, 1964-1997*, Montréal, Centre de diffusion 3D.
- Porter, J. R. et J. Bélisle (1986). *La sculpture ancienne au Québec. Trois siècles d'art religieux et profane*, Montréal, Les Éditions de l'Homme.

Webographie

- [Musée du bronze d'Inverness](#), consulté le 10 mai 2010.
- [Galerie d'art inuit Brousseau et Brousseau](#), consulté le 10 mai 2010.
- [Musée de sculptures sur bois des Anciens Canadiens](#), consulté le 10 mai 2010.
- [Musée des ursulines](#), consulté le 10 mai 2010.
- [Bibliothèque et Archives Canada, Femmes à l'honneur](#), consulté le 10 mai 2010.
- [Encyclobec, « Saint-Jean-Port-Joli : capitale de l'artisanat »](#), consulté le 10 mai 2010.

Ouvrages sur la danse

- Évêques de Québec (Les) (s. d.). *Mandements des évêques de Québec de 1659 à 1961*, vol. I, Québec.
- Séguin, R. L. (1986). *La danse traditionnelle au Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Tembeck, I. (1991). *Danser à Montréal: germination d'une histoire chorégraphique*, Québec, Presses de l'Université du Québec.
- Tembeck, I. (2001). *La danse comme paysage. Sources, traditions, innovations*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC).

Webographie

- Landry, M., *La danse au Québec*, consulté le 15 mai 2010.

LE QUÉBEC, CONNAIS-TU ?

CULTURE QUÉBÉCOISE

SOUS LA DIRECTION
DE ROBERT LALIBERTÉ
ET ALEKSANDRA
GRZYBOWSKA

Cet ouvrage est l'un des sept titres de la série *Le Québec, connais-tu ?*, conçue pour les professeurs de français langue seconde ou étrangère qui souhaitent familiariser leurs étudiants avec le Québec. Retraçant les grandes réalisations dans les domaines de la chanson, du cinéma, des arts plastiques et visuels et de la danse, il offre une façon originale de mieux connaître la société québécoise et sa riche tradition culturelle.

la série LE QUÉBEC, CONNAIS-TU ?

SOUS LA DIRECTION
DE ROBERT LALIBERTÉ
ET ALEKSANDRA GRZYBOWSKA

3 PANORAMAS

Par l'entremise de textes clairs et concis, agrémentés de liens hypertextes et de nombreuses illustrations, les panoramas fournissent une vue d'ensemble de différents aspects du Québec. Ils s'intitulent *Histoire et enjeux sociaux du Québec*, *Littérature québécoise* et *Culture québécoise*.

4 RECUEILS DE TEXTES ET D'ACTIVITÉS

Les recueils de textes et d'activités sont axés sur des thèmes qui, sans être exclusifs au Québec, lui sont intimement associés: *Le territoire*, *L'identité*, *La diversité* et *La vie privée*. L'enseignant pourra les exploiter en classe afin de familiariser les apprenants avec le Québec et de développer leur compétence interculturelle.



Les auteurs

Psychosociologue de formation, **ROBERT LALIBERTÉ** a complété une maîtrise en sociologie à l'Université de Montréal et a fait des études de doctorat en psychologie à l'Université d'Aix-en-Provence. Il est à l'emploi du ministère des Relations internationales depuis 1983. Il y a occupé différentes fonctions, dont celle de secrétaire du ministère, celle de directeur général des Politiques et Priorités et celle de directeur général France. En 1997, il a été étroitement associé à la création de l'Association internationale des études québécoises (AIEQ). Il en est le directeur général depuis janvier 2000.

ALEKSANDRA GRZYBOWSKA est docteure habilitée de l'Université de Silésie (Pologne), où elle a enseigné la littérature d'expression française pendant dix-sept ans. Auteure de nombreux articles portant sur les littératures française et québécoise, elle a à ce jour fait paraître *La fugueuse et ses avatars dans l'œuvre romanesque de Suzanne Jacob* (2009), première monographie consacrée aux romans de Suzanne Jacob, et *La ville littéraire : parcours québécois dans l'imaginaire urbain* (2010).



puq@puq.ca
418 657-4399

ISBN 978-2-7605-3865-8