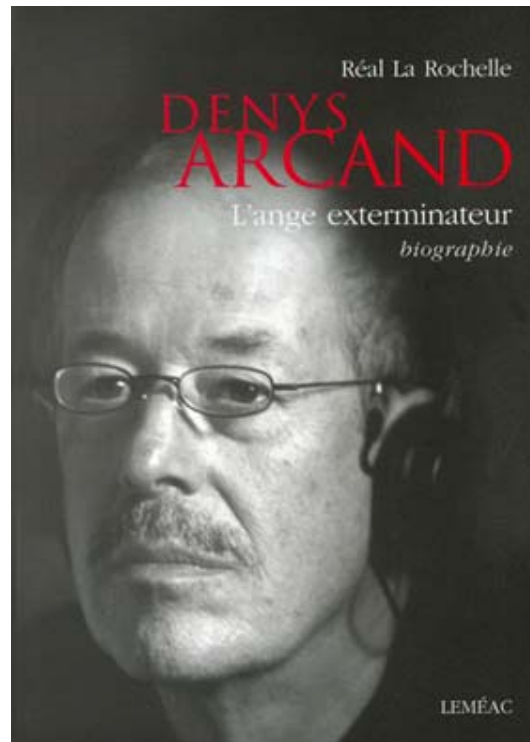


Réal La Rochelle.
Denys Arcand : l'ange exterminateur.
Montréal : Leméac, 2004.

Compte rendu par François-Xavier Tremblay



En février dernier, lors de la 23^e édition des Rendez-vous du cinéma québécois, une représentation spéciale du film *La maudite galette* (1971) fut organisée dans le cadre de la série « Nos plus beaux films... de bandits! ». Après la projection, le réalisateur Denys Arcand, présent pour l'occasion, se livra avec générosité à une petite séance de questions. Celle-ci se transforma rapidement en récit improvisé où Arcand et quelques-uns de ses complices d'antan (dont Marcel Sabourin) se remémorèrent, pour le bon plaisir de l'auditoire, certains souvenirs de tournage et autres anecdotes d'une époque révolue de la production cinématographique québécoise [1]. Au fil des échanges, Arcand en vint à mentionner la longue traversée du désert qui suivit le relatif échec critique et commercial de *Gina* (1975). Pendant plusieurs années, raconta-t-il, ses projets de fiction

se heurtèrent aux barricades que l'industrie érigea hâtivement entre elle et un auteur considéré comme brûlé. Malgré son labeur soutenu sur le front de la télévision et du documentaire, Arcand, de ses propres dires, se considérait sans travail et envisageait son avenir professionnel avec moult angoisses [2]. Lorsqu'il eut enfin la chance de renouer avec le long métrage de fiction, c'est par la bouche des canons du *Déclin de l'empire américain* (1986) qu'il cloua le bec à ses détracteurs. Tel un phoenix improbable, il se vit renaître de ses cendres déjà tièdes pour assumer une forme que d'aucuns considèrent encore comme radicalement différente de celle que le cinéaste affichait durant la première moitié de sa carrière.

Pour l'auteur de ces lignes, le parcours d'Arcand fut longtemps aussi clair et limpide qu'un hypothétique ruisseau coulant paresseusement dans les environs de Deschambault, à l'époque où le jeune Denys écumait les taillis de la petite bourgade située à quelques lieues de Québec, en amont du Saint-Laurent. Cette opinion ferme et inflexible, basée sur quelques commentaires probablement glanés jadis dans le cahier cinéma de *La Presse* et exacerbée par l'arrogance proverbiale de l'adolescence, se déclinait ainsi : avant les années 80, Arcand était allumé et génial, après, il devenait blasé et dépassé. Incidemment, l'histoire politique du Québec moderne offrait, avec le référendum de 1980, un prétexte tout indiqué pour expliquer la déliquescence du cinéaste. En interprétant à sa guise le filet d'amertume sous-jacent au documentaire *Le confort et l'indifférence* (1981), il devenait facile d'y voir là un moment charnière où le cynisme latent d'Arcand prit le dessus sur son soi-disant engagement. Malgré tout, un élément persistait à ne pas vouloir rentrer dans le rang. Comment expliquer l'efficacité et la pertinence des pointes acides qui punctuaient le scénario du *Déclin* ? Que penser de la justesse du regard que le cinéaste y portait sur une certaine frange de la société québécoise, alors que l'on venait de le déclarer désabusé. Lorsque, en ce soir de février, il relata l'épisode du long « chômage » forcé, Arcand donna l'impression de dénouer l'énigme. Certes, comme le voulait le postulat maison, à la suite de la défaite du Oui, il était irrémédiablement fini. Cela dit, les frustrations accumulées au fil des années d'inaction avaient généré assez de (bon) fiel pour qu'on en retrouve une trace suffisamment importante dans son premier projet de fiction post-référendaire. Sa chronique des us et coutumes de la bourgeoisie professorale était donc le dernier soubresaut vaguement pavlovien d'un auteur, lui aussi, en déclin. *Case closed*.

Malheureusement pour lui, cette vision manichéenne n'est pas l'apanage de jeunes blancs-becs qui croient avoir tout vu et tout compris au sortir d'un cours d'introduction au cinéma. La communauté journalistique québécoise semble parfois prendre un

plaisir pervers à casser du sucre sur le dos d’Arcand, alors qu’en d’autres moments elle en chante les louanges. Dans une société qui n’entretient que des rapports diffus et troubles avec les fleurons de sa culture cinématographique (Jutra, Mankiewicz, Groulx : où êtes-vous donc?), Denys Arcand se démarque par sa capacité à déchaîner les passions, dans un sens comme dans l’autre. L’étonnante et parfois violente relation d’amour-haine entre le cinéaste, la critique et même le public, est une réalité persistante et bien documentée. L’effet pervers de telles réactions enflammées est la détérioration graduelle et cumulative de la capacité des observateurs impliqués à se distancer suffisamment du sujet pour offrir une analyse constructive. Lorsqu’on atteint le point où l’on arrive dans la salle de cinéma non pas avec de simples attentes mais bien avec un verdict complet et détaillé préalablement usiné dans le dédale de nos a priori, il devient impératif de trouver un moyen de tempérer nos préjugés. Dans cet ordre d’idées, autant le cinéaste que l’ensemble de la communauté cinématographique doivent se féliciter de la publication récente chez Leméac de la biographie de Réal La Rochelle intitulée *Denys Arcand : l’ange exterminateur*. L’auteur, à l’aide d’une prose élégante, empathique et informée, nous y donne l’opportunité et les outils pour enclencher un véritable débat plutôt que de perpétuer une cabale vaine et gratuite. À défaut de complètement renverser la vapeur quant à la perception que nous pouvons avoir de l’homme et de l’artiste, il réintroduit les nuances dans un portrait trop longtemps dominé par une chromatique contrastée. Sa contribution est salutaire et permet à tous ceux qui ont érigé à la va-vite de savants systèmes pour s’expliquer le cinéma d’Arcand de voir enfin un peu plus loin que le bout de leur nez.

Professeur, critique et conférencier, Réal La Rochelle est bien connu des spécialistes et des aficionados du 7^e art. Son apport significatif à la vie intellectuelle cinématographique est le fruit d’une belle carrière en enseignement ponctué de nombreuses publications dont plusieurs, essentielles, traitant du son au cinéma et de l’interaction entre l’art et la technologie. Parallèlement, son intérêt pour l’opéra et Maria Callas a aussi mené à la reconnaissance de ses pairs, comme en fait foi la réédition récente de son ouvrage sur la diva et l’industrie du disque. Loin d’avoir à s’appuyer sur la seule évocation de son curriculum vitae pour impressionner, La Rochelle convainc grâce à sa plume dense et mesurée. Rigoureux sans jamais verser dans l’académisme maniéré, il renvoie à travers ses écrits l’image de l’intellectuel généreux qui fait l’effort de communiquer ses idées plutôt que de se contenter de les exposer. Qui plus est, cette finesse s’exprime non seulement dans les mots sur la page mais aussi dans le positionnement de l’auteur vis-à-vis son sujet. En dévoilant d’entrée de jeu sa relation avec Arcand (ils étudièrent ensemble à l’Université de Montréal) et en encadrant son récit par sa présence en

tant qu'observateur sur le plateau des *Invasions barbares* (2004), La Rochelle fait naître un instant la crainte d'une biographie trop complaisante ou, pire encore, résolument *people*. En réalité, c'est tout le contraire qui se produit alors que l'auteur se glisse subtilement en arrière-plan pour se concentrer sur la construction de son argumentation à partir des multiples sources d'information découvertes au cours de ses recherches. Loin de chercher à se faire du capital de sympathie sur le dos du célèbre cinéaste, La Rochelle utilise habilement son intégration à la trame narrative pour dévoiler le lien le rattachant à Arcand et baliser ainsi les limites de sa propre subjectivité.

Ce sont précisément les amateurs de pathos personnel qui risquent de sortir fort déçus de la lecture des quelque 400 pages que nous offre l'auteur. Celui-ci décrit son travail comme une biographie professionnelle et reste très prudent et mesuré dans l'intégration d'éléments tirés de la vie privée du cinéaste. Pour le reste, ironiquement, il structure son portrait en utilisant le même pivot historique (le long hiatus entre *Gina* et le *Déclin*) dont l'ensemble de son analyse contribue à diminuer le caractère décisif. En effet, La Rochelle sépare son texte en deux parties distinctes, reliées par un intermezzo abordant brièvement la relation d'Arcand avec le théâtre. Dans son premier bloc, il décrit longuement le contexte dans lequel le cinéaste baigna à l'enfance, à l'adolescence et au début de l'âge adulte. Il nous apprend comment l'homme en vint à entrer à l'ONF et à se transformer graduellement, presque malgré lui, en cinéaste. Nous y découvrons la genèse des premiers documentaires, son attachement à l'histoire et à la culture ainsi que sa vision sociale politisée mais non-militante, qui est déjà fermement ancrée dans sa personnalité. La Rochelle nous expose plus en détails la conviction profonde d'Arcand selon laquelle la Révolution tranquille est largement surestimée, « la seule transformation profonde au Québec [étant] celle de la disparition de la religion au milieu des années soixante, un phénomène encore inexpliqué à ce jour » [3]. « Dans ce contexte », poursuit l'auteur, « l'unique réaction radicale et violente qui puisse surgir au Québec n'est pas une révolution, mais une chaîne d'actions terroristes, extrémistes et isolées, issues de groupuscules exaspérés ». Cette réalité, celle de la petite criminalité, est la pierre angulaire sur laquelle Arcand construit sa « trilogie des fusils », qui lui apporte d'abord un succès retentissant avant de lui infliger un échec cuisant [4]. Le même courant d'insatisfaction et de frustration est la fibre même à laquelle est tissée *Le confort et l'indifférence* (1981), qui clôt la première partie de la biographie alors qu'Arcand en est à se débattre plus ou moins vigoureusement dans une mare de projets avortés et de commandes peu stimulantes.

Pourtant, alors que tout semble grisaille et mécontentement, le vent tourne soudainement pour Arcand. « Le cinéma : du poker à l'état pur » s'exclame-t-il devant le succès international du *Déclin de l'empire américain*. Dès lors, sa situation professionnelle prend une dimension nouvelle. Fort d'une confiance retrouvée, le cinéaste accepte enfin son statut de réalisateur et se réconcilie avec l'idée que le 7^e art est bel et bien son métier. La Rochelle consacre la seconde moitié de son texte à nous raconter l'évolution de cette section de la carrière d'Arcand, du *Déclin* aux *Invasions barbares*. Parallèlement, il commente la radicalisation progressive de la difficile relation qu'entretient le cinéaste avec une certaine faction de la critique et du public. À travers les hauts et les bas de cette période houleuse, on commence à mieux déceler les positions respectives du réalisateur et de ses détracteurs. Pour ces derniers, l'attaque frontale devient la voie à suivre, indépendamment du film traité. Pour le *Déclin* et *Jésus de Montréal* (1989), des œuvres plus achevées et mieux reçues en général, on évoque automatiquement les épithètes de cinéma bourgeois et prétentieux. Dans le cas de *Love and human remains* (1993) et de *Stardom* (2000), deux films qui ne sont pas sans leurs défauts, on accuse carrément le cinéaste d'être déphasé ou, pire encore, colonisé [5]. Face à une telle levée de boucliers, Arcand réagit prestement. Cependant, si l'on se fie aux diverses déclarations rapportées par La Rochelle, son attitude n'est pas sans contenir une certaine part de contradictions. Parfois, il adopte un profil bas en jouant la carte de la modestie et en affirmant qu'il fait tout simplement du mieux qu'il peut dans les circonstances données. À d'autres moments, il flirte dangereusement avec l'arrogance, comme dans le cas d'une déclaration au sujet de *Stardom*, où il commence par dire que le public n'a pas bien saisi sa démarche avant d'affirmer que c'était là un « film qui fait appel à l'intelligence du spectateur ». Additionner un et deux nous donne ici une petite indication de l'opinion qu'avait le cinéaste d'une partie de son auditoire au moment où furent recueillis ces propos.

Globalement, Réal La Rochelle parvient à orchestrer un bel équilibre qui laisse la parole au cinéaste [6], tout en fournissant, en contrepoint, un florilège d'opinions extérieures tirées de critiques de films, d'articles sur le cinéaste et d'entretiens personnels. Parmi les bons coups de l'auteur, il importe de noter l'effort de contextualisation qu'il déploie par rapport à la Révolution tranquille. Son portrait de l'univers socioculturel au sein duquel Arcand se développa est non seulement crucial pour mieux comprendre le cheminement de l'artiste mais se révèle extrêmement informatif pour les jeunes générations qui n'ont pas vécu directement ces changements. Le passage d'Arcand au Collège Sainte-Marie et à l'Université de Montréal, deux institutions dont la clientèle se révéla rapidement au cœur des chambardements des années 60, donne à

La Rochelle l'occasion d'élaborer sur les fondements idéologiques qui régissaient la société québécoise de l'époque et dont certains ont cherché à s'affranchir avec plus ou moins de succès. Par ailleurs, un autre aspect intéressant du livre est la thématique récurrente de l'attachement du cinéaste à la ville de Montréal. La Rochelle relève à juste titre que « Denys of Montréal » (comme le surnomma la Cinémathèque Ontario à l'occasion de sa première rétrospective de l'œuvre d'Arcand en 1991) semble systématiquement mettre en scène la métropole québécoise dans chacun de ses films. De ses premiers courts métrages historiques jusqu'à ses plus récentes fictions, que ce soit comme territoire déclaré de la diégèse ou comme pôle lointain influençant des événements se déroulant en périphérie de la cité, Montréal agit à la fois en tant que muse et éminence grise auprès de celui qui est aussi, il ne faut pas l'oublier, l'un de nos plus éminents chroniqueurs de l'urbanité.

Au final, comme nous l'avons souligné, le mérite principal de *Denys Arcand : l'ange exterminateur* est de briser la spirale de l'incompréhension en corrigeant une série de présuppositions ayant été alimentées dans le passé par certaines déclarations du cinéaste et par leur réception biaisée. Réal La Rochelle se prend lui-même au jeu en intitulant respectivement les deux parties de sa biographie « Have Gun, Will Travel » et « Have Tux, Will Travel ». Consciemment ou non, il poursuit ainsi la tendance dualiste qui situe deux Arcand le long d'un axe évolutif marqué par une cassure nette. Celui d'avant, revolver au poing, se veut engagé, voire enragé; celui d'après, nœud papillon et fleur à la boutonnière, est l'incarnation stéréotypique du cinéaste-caviar. Or, La Rochelle fait éclater ces catégories grossièrement limitatives en clarifiant, entre autres, la place du documentaire dans la cinématographie du réalisateur. L'une des racines du malentendu par rapport à Arcand est sans doute la perception erronée qu'il fût d'abord exclusivement documentariste puis, ensuite, homme de fiction. Cela a pu encourager l'idée voulant que, comme il s'intéressa d'abord au réel, il fût à la base, automatiquement, un cinéaste engagé. En vérité, et l'auteur fait bien de nous le rappeler, les deux types de pratique se côtoyèrent allègrement tout au long de sa carrière. Même récemment, dans le cas d'un film comme *Joyeux calvaire* (1996), il est évident que le réalisateur cherche à se situer à mi-chemin entre les deux traditions. La position du cinéaste par rapport à son regard sur l'existence, captée ou scriptée, est certes subtile. Toutefois, La Rochelle démontre bien la cohérence du discours d'Arcand à ce sujet : « Il expliquera encore à Richard Martineau, à l'émission les *Francs-tireurs*, en 2000, qu'il n'y a pas de contradictions dans son cinéma, qu'il a toujours voulu faire des films sur des problèmes insolubles, pas sur des solutions ». Évidemment, son opinion sur certaines problématiques traitées peut probablement être décelée à travers ses

films mais, comme il le disait en 1972 au quotidien *The Gazette*, « le plus important ne réside pas dans l'action politique mais dans le fait que les gens examinent davantage ce qu'ils peuvent faire eux-mêmes » [7].

La clé de l'énigme quant à la controverse et aux opinions à l'emporte-pièce qui entourent le travail de Denys Arcand découle partiellement d'un malentendu. Nombreux sont ceux qui ont projeté sur Arcand des valeurs très précises et qui ont été désarçonnés lorsque son regard se tourna vers certains univers étrangers à leurs propres préoccupations. Tout en élaborant des théories pseudoscientifiques pour expliquer les changements perçus dans l'approche du cinéaste, ceux-ci ont réagi en attaquant avec une rare véhémence la plupart de ses décisions artistiques. En fait, ce ne sont pas tant les sentences arbitraires des spécialistes et du public qui sont à remettre en question mais plutôt l'intensité avec laquelle elles sont assénées. Avec sa biographie, Réal La Rochelle arrive à point nommé pour permettre à tous de prendre un certain recul et de remettre en perspective leurs visions respectives. Pour l'auteur du présent commentaire, une telle lecture entraîne forcément certains réaménagements. Cela ne fait pas de *Stardom* un meilleur film mais, une fois l'horizon dégagé, il redevient possible de s'engager dans un exercice critique véritablement constructif.

[François-Xavier Tremblay travaille présentement à l'écriture de divers projets de fiction et de documentaire. Il est également responsable de la recherche et du développement au sein du collectif Rizomer (rizomer.org).]

Notes

[1] Apocryphe ou non, l'anecdote entourant la prise en charge de la production du film par Jean-Pierre Lefebvre eut pour effet de faire décrocher la mâchoire de plusieurs jeunes (aspirants) cinéastes présents dans la salle. Arcand relata comment il se baladait dans un champ, sur la propriété de l'auteur de *La chambre blanche* (1969), quand ce dernier lui proposa de but en blanc de produire son premier film. Pas mal pour un jeune réalisateur qui n'avait alors que quelques courts métrages documentaires à son actif.

[2] C'est cette première période noire de sa carrière qui inspira sa célèbre boutade : « Je me voyais condamné à frapper à la porte de l'Armée du Salut ou, pire encore : professeur à l'UQAM ».

[3] Ce commentaire, comme plusieurs autres rapportés par La Rochelle dans sa biographie, se retrouve presque textuellement dans *Les invasions barbares* (2004), lors de la scène où Gilles Pelletier

reprend brièvement le rôle de religieux qu'il interprétait dans *Jésus de Montréal* (1989).

[4] La « trilogie des fusils » comprend *La maudite galette* (1971), *Réjeanne Padovani* (1973) et *Gina* (1975).

[5] Par sa nature première de téléfilm et son envergure plus modeste, *Joyeux calvaire* (1996) échappa partiellement à la tempête qui s'abattit sur le reste de la production de cette période.

[6] Près du tiers du livre est consacré à un « cahier de morceaux choisis » qui est en fait un recueil de différents textes rédigés par Arcand, depuis l'époque du Collège Sainte-Marie jusqu'au milieu des années 90.

[7] En rétrospective, le visionnement d'un film comme *On est au coton* (1970), dans sa version non censurée disponible avec le coffret DVD publié par l'ONF en 2004, révèle toute la finesse du travail du cinéaste. À l'ère d'un « renouveau » du documentaire où la mise en scène manipulatrice est trop souvent mise au service d'une propagande unidirectionnelle et lourdaude, on ne peut que constater le caractère éminemment plus « neutre » de l'approche d'Arcand.