

JÉSUS DE MONTRÉAL: LE SACRÉ ET LE PROFANE
OU LA RENCONTRE DE L'ART ET DES MÉDIAS

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

DANIELLE CONWAY



JÉSUS DE MONTRÉAL : LE SACRÉ ET LE PROFANE

ou

LA RENCONTRE DE L'ART ET DES MÉDIAS

par

Danielle Conway

Mémoire présenté à
l'École des Études Supérieures
comme exigence partielle de
la Maîtrise ès Arts
en Études françaises

Département d'Études françaises et hispaniques
Université Memorial
Saint-Jean, Terre-Neuve

août 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-36109-8

RÉSUMÉ

Ce mémoire consiste essentiellement en une analyse à intention sémiotique de *Jésus de Montréal*, film du cinéaste québécois Denys Arcand sorti en 1989. Ce film est basé sur la confrontation du Sacré et du Profane, comme l'indique le titre du film même (*Jésus/Montréal*), qui résulte en la folie et la mort du Sujet, le personnage principal, Daniel Coulombe. Le Sacré est représenté surtout dans le film par la Religion (le Destinateur) et par l'Artiste ou par l'Acteur (le Sujet), tandis que le Profane est surtout associé au Capital (l'Anti-Destinateur) et aux Médias (l'Anti-Sujet). L'espace de transition entre le Divin et le Mondain est le Mont-Royal où Daniel et ses comédiens montent la Passion.

La tension entre ces deux deïx, le Sacré et le Profane, devient évidente quand le pur (*Jésus, Daniel*) est susceptible d'être profané par l'impur (*Montréal, Pascal Berger*). Ce n'est pas seulement l'Art qui est profané par les Médias et le Capital, mais le christianisme aussi, car le film montre comment la doctrine du Christ est pervertie par les représentants de l'Église catholique.

Si le film sacralise l'Art en insistant sur l'aspect divin ou salvateur de la Passion par exemple, il semble aussi sacraliser la médecine. Le don des organes vers la fin du film est une résurrection symbolique de Daniel et de son message esthétique et éthique. Même la technologie médicale n'échappe pas à la profanation pourtant, car elle est menacée par la bureaucratie des services d'administration.

L'Objet de valeur au centre du conflit entre l'Art et les Médias est la Beauté, la Vérité et l'Amour, Objet surtout indiqué par la représentation de la Passion elle-même. Ce sont les Évangiles, la beauté et la vérité du message du Christ, qui sont valorisés dans *Jésus de Montréal* et dont bénéficient le Destinataire qui est touché et transformé par la création artistique de Daniel.

REMERCIEMENTS

J'aimerais dédier ce mémoire à mes parents pour les remercier de leur patience infatigable et de leur soutien inébranlable pendant toute ma vie. L'encouragement de mes projets et de mes rêves, ainsi que l'importance qu'ils ont toujours accordée à l'éducation seront une source constante d'inspiration. J'aimerais aussi remercier tous mes amis qui m'ont encouragée et aidée quand je voulais abandonner la rédaction, et surtout mon ami Kurt qui m'a inspirée par sa persévérance pendant sa propre rédaction.

Il faut aussi remercier les membres du Département d'Études françaises et hispaniques pour leur assistance et surtout le professeur Jim MacLean, qui m'a gracieusement prêté sa copie personnelle du scénario de *Jésus de Montréal*. Merci à Mme Blondeau de Filmtonic pour les informations inestimables au sujet de Denys Arcand et de ses films et j'aimerais aussi remercier M. Arcand lui-même d'avoir eu la gentillesse de m'avoir accordé un entretien par écrit.

Finalement, il me faut remercier mon directeur de mémoire, Jean-Marc Lemelin, pour son encouragement, ses conseils inestimables, sa patience et son soutien. J'ai un respect et une appréciation énormes pour le nombre d'heures qu'il a consacrées à m'aider dans mes études de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

| | <u>Page</u> |
|--|-------------|
| Résumé | ii |
| Remerciements | iii |
| Liste des Illustrations | viii |
| | |
| Introduction | 1 |
| | |
| Chapitre I - Le rôle des oeuvres de Denys Arcand dans le cinéma québécois | 3 |
| 1.1 L'Office national du film et les documentaire ... | 3 |
| 1.2 Les films de fiction | 11 |
| | |
| Chapitre II - L'art, la religion et la folie | 23 |
| 2.1 Résumé de l'intrigue | 23 |
| 2.2 Hypothèse | 26 |
| | |
| Chapitre III - Du péritexte au générique | 31 |
| 3.1 Le péritexte | 31 |
| L'affiche | 31 |
| L'avant-propos | 37 |
| 3.2 Le prologue | 38 |
| 3.3 Le générique | 47 |

| | |
|---|---------|
| Chapitre IV - La syntaxe discursive (et narrative) | 50 |
| 4.1 Le découpage séquentiel | 50 |
| 4.1.1 La séquence initiale: l'acquisition de la compétence | 52 |
| 4.1.2 La séquence centrale: la performance | 61 |
| 4.1.3 La séquence finale: la sanction | 70 |
| 4.1.4 Liste des mini-séquences et des macro- séquences | 73 |
| Chapitre V - La sémiotique narrative | 74 |
| 5.1 Le schéma actantiel | 74 |
| 5.2 Le sacré et le profane | 83 |
| Conclusion | 88 |
| Filmographie | 92 |
| Scénarios | 97 |
| Références historiques et critiques | 98 |
| Méthodologie | 102 |

| | |
|---|-----|
| Appendice A - Résumé de l'intrigue | 104 |
| Appendice B - L'avant-propos de <i>Jésus de Montréal</i> de Denys Arcand | 105 |
| Appendice C - Correspondance avec Denys Arcand | 107 |

LISTE DES ILLUSTRATIONS

| | <u>Page</u> |
|--|-------------|
| Figure 1.1 <i>Le déclin de l'empire américain: personnages féminins</i> | 21 |
| Figure 1.2 <i>Le déclin de l'empire américain: personnages masculins</i> | 22 |
| Figure 3.1 <i>L'affiche de promotion de Jésus de Montréal..</i> | 35 |
| Figure 3.2 <i>Daniel Coulombe (Lothaire Bluteau)</i> | 36 |

INTRODUCTION

Par la voie d'une approche socio-sémiotique, ce mémoire consistera en une analyse en profondeur de *Jésus de Montréal* du cinéaste québécois Denys Arcand. Récipiendaire de plusieurs prix internationaux (le Prix du Jury à Cannes, le *International Critics's Award* à Toronto et douze Génies canadiens parmi ceux des plus distingués), *Jésus de Montréal* a déjà fait couler beaucoup d'encre depuis sa sortie en 1989. Comme cette analyse le démontrera, la plus grande partie de la critique concernant ce film est de caractère sociologique et/ou politique et reste au niveau de la transcendance. Nous voudrions, tout en examinant la thématique et surtout les thèmes religieux et esthétiques du film, nous pencher au contraire sur son aspect immanent. Ce mémoire analysera le rapport entre le fond et la forme et nous verrons comment le discours filmique est révélateur de ses thèmes et de ses significations les plus profondes.

Afin de réaliser une analyse approfondie de *Jésus de Montréal*, nous commencerons par un bref survol de l'oeuvre de Denys Arcand. Le premier chapitre a pour but d'éclaircir le rôle de ce dernier dans le cinéma québécois et les thèmes dans son oeuvre qui sont présents aussi dans *Jésus de Montréal*. Le deuxième chapitre résumera l'intrigue du film et proposera une

hypothèse concernant le rapport entre l'art et la religion. Nous vérifierons cette hypothèse dans les trois derniers chapitres en examinant la discoursivisation et la thématisation ainsi que la grammaire du récit qu'est ce film. Le troisième chapitre, "Du périclitex au générique", comprendra une analyse de l'affiche de promotion, de l'avant-propos, du prologue et du générique. Le quatrième chapitre, "La syntaxe discursive (et narrative)", portera principalement sur le découpage séquentiel du film. Le cinquième et dernier chapitre, "La sémiotique narrative," traitera avec plus de profondeur du rapport entre le fond et la forme du film en examinant surtout le rôle des actants dans le film. Ce chapitre essaiera aussi de boucler la boucle avec quelques propos plus généraux sur la nature sacrée et profane de l'Art.

CHAPITRE I
LE RÔLE DES OEUVRES DE DENYS ARCAND
DANS LE CINÉMA QUÉBÉCOIS

1.1 L'OFFICE NATIONAL DU FILM ET LES DOCUMENTAIRES

Comme la majorité des cinéastes canadiens des années soixante et soixante-dix, Arcand a commencé sa carrière cinématographique à l'Office national du film. Après avoir participé au tournage de quelques films étudiants à l'Université de Montréal, où il a reçu un baccalauréat en Histoire, il a été engagé par l'ONF pour faire des documentaires au sujet de l'histoire du Canada. Arcand a eu la chance de commencer sa carrière à un moment propice du cinéma québécois : il y avait une explosion de cinéastes novateurs au Québec comme Pierre Perrault, Gilles Carle, Gilles Groulx et Claude Jutra, qui faisaient des documentaires et des films de fiction controversés. Michel Coulombe décrit les années soixante et soixante-dix au Québec comme étant "l'âge d'or du direct", où "toute une génération de créateurs, réalisateurs, cameramen, preneurs de son, monteurs, producteurs y apprenaient leur métier...[t]out se passait alors à l'Office national du film ¹."

¹ Michel Coulombe, *Denys Arcand: la vraie nature du cinéaste*. (Une collection d'entretiens avec Arcand), Montréal: Boréal, 1993, p. 17.

C'est pendant la "Révolution Tranquille" au Québec qu'Arcand a poursuivi sa formation universitaire et professionnelle et ses films en sont les témoins. Toute son oeuvre a sans doute subi l'influence de sa carrière à l'ONF, de son association avec la revue socialiste, nationaliste et laïciste *Parti Pris* et de sa formation en histoire; mais ces influences sont surtout remarquables dans les documentaires et les films de fiction des années soixante et soixante-dix. Se servant de faits historiques comme points de repère, les films d'Arcand de cette époque analysent la société contemporaine et les événements politiques actuels autant que passés. La juxtaposition du passé et du présent a l'effet de révéler les différences entre les deux, mais le plus souvent, elle souligne les ressemblances. Les films suggèrent que la société n'avancera que très lentement, car sa structure hiérarchique et ses institutions de base restent fondées sur des valeurs matérialistes. La signification des mouvements sociaux, comme le séparatisme, et des événements historiques, comme la colonisation du Québec, est remise en question par le traitement ironique des faits et la construction parallèle des films.

Dans les premiers films à l'ONF, Arcand a développé un style personnel de documentaire qui emploie effectivement le

montage parallèle, la voix "off" et la musique pour exploiter les thèmes. Critique, moqueur, parfois même parodique, le réalisateur présente et analyse l'histoire et la politique québécoises sans porter de jugement. Dans *Le confort et l'indifférence* par exemple, ni les Péquistes ni les Fédéralistes ne sont présentés de façon idéalisée. Il n'y a pas de héros dans les premières oeuvres d'Arcand; les films sont peuplés d'êtres humains, le plus souvent divisés en deux classes, les exploités et les exploités.

La première série de documentaires concerne la découverte et la colonisation du Québec. Dans *La route vers l'ouest, Champlain* et *Les Montréalistes*, l'on confronte la société québécoise de diverses époques et la société contemporaine. *La route vers l'ouest* décrit les premières explorations quasi mythiques vers l'Ouest par les moines blancs de l'Irlande, les Vikings, Christophe Colomb, Jean Cabot et Jacques Cartier, qui étaient poussés par l'attrait des richesses occidentales.

Champlain et *Les Montréalistes* dénoncent les mythes créés au sujet des fondateurs du Québec en révélant leurs faiblesses. Le documentaire sur Champlain présente son sujet comme un "vieillard" dans la quarantaine qui, malgré son courage et son intelligence comme navigateur, néglige sa femme de treize ans pour donner libre cours à ses passions pour de

séduisantes Amérindiennes. À la fin du film, l'on voit le nom et le visage du cartographe qui a tant exploré le Québec affichés sur les panneaux de casse-croûte, de ponts, de garages et de caisses populaires. Tel est l'héritage du grand explorateur dans la société québécoise contemporaine. On retrouve dans le film des exemples de "cette façon si particulière à Arcand de jouer sur le contrepoint pour insister sur l'ironie de la situation", lorsque la narration affirme que les colons français mèneront "une vie douce et tranquille [Ibid.]" au Québec en même temps qu'il passe simultanément "des images d'hommes qui, trois siècles plus tard, peinent encore à défricher une terre sauvage [Ibid.]"

Les Montréalistes décrit la fondation de la ville de Montréal, établie par des religieux et des religieuses pour rendre hommage à la Vierge. Le film juxtapose des images de la vie religieuse au dix-septième siècle et celles d'une équipe de dépannage qui démolit une vieille église montréalaise. Des images contemporaines de la vie commerciale à Montréal forment, avec celles de l'église en ruines, un symbole de la chute des valeurs traditionnelles et religieuses au Québec. Ceci n'est tout de même pas une glorification aveugle de

² Marcel Jean, "L'éternel retour", *24 Images* 44-45 (automne 1989. Édition spéciale consacrée à Denys Arcand), p. 62.

l'Église, et même les "bonnes soeurs" fondatrices n'échappent pas à la critique, car le film met en évidence leur fanatisme et leur masochisme. *Les Montréalistes* ressemble à cet égard à *Jésus de Montréal* dans sa juxtaposition du sacré et du profane pour critiquer la société contemporaine : "Il s'agit donc du récit d'une lutte entre la spiritualité et l'argent, entre l'art et le pouvoir [Ibid.,63]."

Cette trilogie de documentaires historiques témoigne des thèmes et des méthodes qui caractérisent l'oeuvre "arcadienne". La critique sociale du matérialisme, la réfutation des mythes et des mensonges, l'ironie et le montage en parallèle sont des constantes dans ses films. Chacun des documentaires politiques : *On est au coton*, *Québec: Duplessis et après...* et *Le confort et l'indifférence* décrivent des conflits sociaux, que ce soient les travailleurs contre les "boss", ou les Souverainistes contre les Fédéralistes. Parce qu'ils refusent de prendre fait et cause pour un parti particulier, critiquant plutôt les faiblesses des deux côtés, ces films provoquent souvent des controverses. Dans un entretien avec Michel Coulombe au sujet du *Confort et l'indifférence*, le cinéaste explique pourquoi il refuse d'appuyer un parti politique en particulier, préférant plutôt se placer "du côté du cinéma":

J'ai pris une distance face aux événements [la campagne référendaire sur le projet de souveraineté-association] grâce aux interventions de Machiavel. Le niveau du débat me semblait aussi bas dans les deux camps... J'ai toujours eu des ennemis des deux côtés, ce qui, longtemps, m'a embêté et m'a compliqué les choses au moment de tourner mes documentaires sur des événements politiques. Mais n'est-ce pas le rôle d'un cinéaste de se placer dans la position de l'anarchiste? [105-6]

On est au coton, tourné en 1970, décrit la situation souvent épouvantable des travailleurs dans l'industrie de textile. Les ouvriers québécois sont présentés comme des êtres résignés à leur sort, malgré l'exploitation évidente de la main-d'oeuvre par les puissantes compagnies multinationales comme Dominion Textile. Le film met en évidence aussi la division linguistique selon laquelle une hiérarchie de pouvoir existe au Québec : la classe ouvrière, qui comprend les travailleurs d'usine, est majoritairement francophone, tandis que la classe dirigeante est largement dominée par la présence anglophone. En 1970, l'ONF a censuré le film afin d'éviter des répercussions dangereuses pendant l'époque explosive de la crise d'Octobre et du Front de Libération du Québec. En dépit des efforts de l'ONF, la censure a eu l'effet ironique de provoquer de l'intérêt pour le film et son réalisateur peu connu, et plusieurs cinémathèques et ciné-clubs l'ont présenté

jusqu'à ce que l'interdiction soit levée en 1976.

Québec: Duplessis et après... (1972) compare la campagne électorale de Duplessis en 1936 avec celles des Libéraux sous Bourassa et des Péquistes sous Lévesque en 1970. Cynique et moqueur, le film n'épargne personne et démontre, qu'en effet, peu de choses ont changé entre l'ère de Duplessis et celle des années soixante-dix. Avides de pouvoir, les politiciens se ressemblent tous, comme un exemple qui compare Lévesque à Duplessis le fait ressortir: manipulant les scènes de façon subtile, Arcand surimpose la voix "off" de Duplessis avec l'image de Lévesque vu de dos, afin de les confondre et de faire une critique mordante des deux politiciens.

Le confort et l'indifférence (1981) commente la campagne référendaire de 1980 et critique les "personnages" principaux, Trudeau et Lévesque, de façon satirique. Le réalisateur emploie le montage, la musique et les observations ironiques du personnage de Machiavel pour critiquer la lutte des deux "princes" pour le contrôle du Québec. Le peuple n'est pas présenté de manière plus positive non plus : résignés et complaisants, intimidés par tout changement qui pourrait menacer leurs téléviseurs et leurs piscines, les Québécois ont choisi le confort au prix de leur indépendance. *Le déclin de l'empire américain* est, entre autres, la suite du *Confort*. Les

personnages cyniques et égoïstes du *Déclin* ont choisi une vie confortable et facile; mais ils ne semblent pas être plus heureux que les travailleurs exploités de *On est au coton* ou du *Confort et l'indifférence*.

"What Canadians seek above all else is comfort³ [Denys Arcand]."

³ Michael Dorland, "Renaissance Man", *Cinéma Canada* 134 (octobre 1986): 17.

1.2 LES FILMS DE FICTION

Frustré par les limites du documentaire, surtout après la censure de *On est au coton*, Denys Arcand a commencé à faire des films de fiction en 1971 afin de pouvoir exprimer ses idées avec plus de liberté : "I had to use fiction to talk about the real world [Loiselle, 144]." Ses trois premiers films de fiction, *La maudite galette*, *Réjeanne Padovani* et *Gina*, sont inspirés en grande partie par les gens rencontrés lors des tournages de *On est au coton* et *Québec: Duplessis et après...*. La majorité de ces gens étaient des marginaux du sous-monde de la politique -- des gangsters, des hommes de main, des prostituées -- et ils parlaient de la corruption politique et de la violence avec le réalisateur. Parce que ces gens s'exprimaient presque toujours "off the record", la fiction était donc un moyen de filmer ce dont Arcand avait été témoin. Comme l'affirme Arcand, *Réjeanne Padovani* est un exemple de ce genre de film où la fiction est inextricablement liée au documentaire:

Réjeanne Padovani est la mise en forme esthétique de ces choses dont j'avais été témoin mais que je n'avais pas pu filmer dans mes documentaires. Je me rendais alors compte des limites du documentaire [Coulombe, 26].

La maudite galette, qui décrit l'assassinat du personnage d'Arthur par son neveu Roland afin de permettre à ce dernier de s'emparer de l'héritage de l'oncle, est un film noir et brutal. Berthe, la femme de Roland, aide son mari à enlever le vieillard, puis le trahit en faveur de son amant Ernest. Berthe, Ernest et une bande de voleurs à gages, torturent et tuent Arthur; la séquence chez l'oncle Arthur se déroule ensuite d'une manière assez bizarre, car Ernest blesse Berthe et abat les autres voleurs. A la fin du film, Ernest et Berthe sont tués et la fortune tombe entre les mains des vieux parents d'Ernest qui s'enfuient au sud des États-Unis. Malgré la violence et la laideur de certains aspects du film, comme la scène où les voleurs jettent de l'eau bouillante sur l'oncle Arthur, le film révèle aussi certaines traces d'humour noir. Le style est parfois forcé et le film ressemble plus à une parodie de genres, comme le film noir ou le film gangster, qu'à un portrait réaliste de la société. Les personnages sont trop exagérés et méchants et les situations sont trop absurdes (le comportement bizarre d'Ernest face à Berthe et à ses parents, par exemple) pour créer une illusion référentielle complète.

Réjeanne Padovani et *Gina* sont plus directement liés aux expériences vécues par Arcand lors des tournages des

documentaires. Décrit par Gene Walz comme "a drawing-room play presented in detached documentary style but interspersed with outbursts of violence"⁴, Réjeanne Padovani, décrit la corruption politique à Montréal. Le personnage principal du film, Réjeanne, est la femme de Vincent Padovani, un important chef gangster. L'apparition de Réjeanne à la maison luxueuse de Padovani, lors d'une soirée pour des politiciens corrompus, provoque le meurtre de cette dernière, car elle menace son mari de révéler ses affaires criminelles afin de réclamer son enfant. Padovani, grâce à ses connections politiques, a reçu le contrat pour construire une immense autoroute à Montréal et il dispose du cadavre de sa femme en l'ensevelissant dans du ciment.

La fin ironique du film montre des images de grues qui démolissent les maisons pour laisser la place au chantier de construction de l'autoroute. La juxtaposition de l'air de Gluck "Che faro senza Eurydice", de l'opéra *Orphée et Eurydice*, avec ces images met en parallèle deux classes sociales : les riches hommes d'influence qui vont à l'opéra et ceux qui demeuraient dans les quartiers pauvres détruits.

⁴ Gene Walz, "A Cinema of Radical Incompatibilities: Arcand's Early Fiction Films", dans *Auteur/Provocateur: The Films of Denys Arcand*, p. 61.

Cette construction parallèle est évidente aussi dans une autre scène importante du film, où la femme d'un des politiciens chante le même air d'opéra pour Padovani et ses invités au salon, pendant que les serviteurs de Padovani l'écoutent du sous-sol.

Gina, explique Arcand, forme le quatrième volet "d'une tétralogie formée par ailleurs de *On est au coton, Québec: Duplessis et après...*, et *Réjeanne Padovani* [Coulombe, 27]." Le personnage principal du film du même nom, *Gina*, est une strip-teaseuse qui, suivant les ordres de ses "bosses" gangsters, part en train pour Louiseville afin de travailler dans un hôtel. En même temps, deux autres groupes prennent le train pour Louiseville : une bande de motoneigistes et une équipe de tournage engagée par une agence gouvernementale afin de faire un documentaire sur l'industrie textile. Ces deux groupes et *Gina* se rencontrent à l'hôtel où *Gina* travaille et une situation très tendue en résulte. Le metteur en scène de l'équipe de tournage, joué non par hasard par le frère d'Arcand, Gabriel, devient l'ami de la strip-teaseuse et d'une ouvrière à l'usine. L'on y retrouve une référence partielle aux expériences personnelles du réalisateur, ainsi que des indices de ce qui allait venir dans son prochain film important, *Le déclin de l'empire américain*:

Il ne s'agissait pas encore d'une démarche très personnelle de ma part. Le film abordait tout de même la relation qu'établit le cinéaste avec la danseuse, Gina, et aussi l'ouvrière. Ce que j'avais vécu allait beaucoup plus loin que ce que je montre dans *Gina*, mais j'étais trop timide, trop craintif, pour transposer cette expérience dans le film, pour me mettre réellement au nu. Par la suite, j'ai compris qu'il y avait de la lâcheté dans ce film. Il m'était facile de parler des bons ouvriers et des méchants patrons, plus difficile d'évoquer mon rapport avec cette ouvrière et cette danseuse, et ce qui s'est passé après que je les eus laissées. C'est pourquoi, dix ans plus tard, je devais aller plus loin dans *Le déclin de l'empire américain*, sans tomber dans la confession pure bien sûr, mais en étant présent dans les quatre personnages masculins du film [Coulombe, 27].

Gina, comme *Réjeanne Padovani* et surtout *La maudite galette*, est remarquable pour ses scènes de violence et de brutalité. Le point culminant du film est la scène spectaculaire où Gina, après avoir été violée par les motoneigistes, se venge en tuant un des membres de la bande avec un immense chasse-neige. Le film se termine comme si rien ne s'était passé et les personnages principaux partent; Gina part en vacances en avion, l'ouvrière décide de se marier avec son fiancé et, leur projet de documentaire annulé par l'agence gouvernementale, les cinéastes tournent un film policier. Comme dans ses autres films, Arcand emploie le montage pour

mettre en parallèle plusieurs points de vue et pour montrer les relations de pouvoir qui existent entre les gens. Les ressemblances entre la danseuse et l'ouvrière, toutes les deux exploitées par de puissants patrons (masculins), sont soulignées à plusieurs reprises par exemple, ainsi que les différences entre les deux modes de vie qui les séparent. La construction parallèle du film est aussi nécessaire à son déroulement narratif afin de lier les histoires de Gina, des motoneigistes, de l'équipe de tournage, des gérants de l'hôtel et des ouvriers. *Gina* ressemble aussi à *La maudite galette* dans ses scènes exagérées ou presque surréelles de violence. Les actions des personnages sont grotesques et presque sans motivation, comme quand les motoneigistes violent Gina. L'impact de cette scène est rehaussée par sa composition visuelle et musicale : plus de trente plans en deux minutes et avec l'accompagnement ironique de *Ô Canada* sur la bande sonore [Walz 66].

Les trois premiers films de fiction d'Arcand se ressemblent donc quant à l'influence du documentaire, l'emploi du montage et de la musique (pour faire des comparaisons et une critique ironique) et le questionnement du pouvoir établi. Toutefois, malgré certaines sympathies pour les opprimés, ces œuvres ne représentent pas une prise de position pour un côté

ou pour un autre. Le critique Luc Perrault décrit l'oeuvre d'Arcand ainsi en parlant de Réjeanne Padovani: "La lutte des classes n'existe pas au Québec. Denys Arcand n'en a jamais vu le moindre indice depuis qu'il fait du cinéma. Il n'a rencontré que des exploités et des exploités contents de leur sort (surtout les premiers)⁵."

Après dix ans de travail en télévision, où il a fait des annonces publicitaires, trois émissions pour *Empire, Inc.* et la série télévisée *Duplessis*, ainsi que la suite du film *Les Plouffe* intitulée *Le crime d'Ovide Plouffe*, Arcand a tourné *Le déclin de l'empire américain*. Le succès du film a étonné le metteur en scène, qui était relativement peu connu hors du Québec, et le film a reçu plusieurs prix importants dans les festivals de cinéma. Le scénario, à la fois simple et complexe, met en parallèle les conversations intimes de deux groupes, l'un composé de femmes et l'autre d'hommes. Le sujet de la conversation est à la surface le sexe et l'amour, mais les regards et les sourires significatifs des personnages, ainsi que la façon cruelle dont ils parlent de "l'autre sexe", ne laissent pas de doute qu'il existe entre les "amis"

⁵ Luc Perrault (*La Presse*, 29/09/73) dans *Réjeanne Padovani: dossier établi par Robert Lévesque sur un film de Denys Arcand*, Montréal: l'Aurore, 1976.

beaucoup de mépris et de ressentiment. Les relations entre les amis deviennent de plus en plus tendues à mesure que le film avance, jusqu'à ce que le personnage central, Dominique, lance une réplique brutale à Louise, révélant sa tromperie avec le mari de cette dernière.

Employant la même technique de construction parallèle que dans les films précédents du réalisateur, le récit est un va-et-vient entre les conversations des deux groupes et entre le présent et le passé. Les événements du passé sont représentés par des retours en arrière et servent, tout comme les détails des conversations des personnages, à confirmer ou à contredire les propos de ces derniers. Ce qui en ressort, c'est le dévoilement des mensonges, ainsi que la nature complexe des relations entre les sexes. Pris entre l'amour et la haine, le mépris et l'admiration, les personnages semblent participer à une danse qui devient de plus en plus compliquée ou à un jeu dont les règles ne sont pas fixes. Cet effet est créé par le montage parallèle, par la reprise à certains moments critiques du même air classique et par le placement et les mouvements chorégraphiés des personnages [voir les figures 1.1 et 1.2 à la fin de ce chapitre].

Après *Le déclin*, le metteur en scène a tourné ce qu'il appelle "la suite" du *Déclin*, *Jésus de Montréal*, qui partage

quelques-uns des mêmes thèmes et des mêmes procédés cinématographiques que l'on retrouve dans les films précédents:

...*Jésus de Montréal* est la poursuite du *Déclin*. Une fois que tout le monde a couché avec tout le monde, qu'est-ce que cela signifie? Où en sommes-nous? Où allons-nous? Donc, quand j'aborde *Jésus de Montréal*, c'est la suite. Voici quelqu'un qui va tenter de donner un sens à tout cela. Et cette personne va mourir.⁶

Les films tournés après la sortie de *Jésus*, comme *Montréal vu par...six variations sur un thème* et *Love and Human Remains* témoignent de l'évolution de l'oeuvre du cinéaste, mais il reste encore certaines traces de procédés communs comme la juxtaposition de valeurs opposées afin de créer une nouvelle perspective lucide et ironique. Dans *Montréal vu par...*, l'on met en parallèle le présent et le passé, le visage public réservé et les expériences intimes passionnées. Dans *Love and Human Remains*, c'est la vie intérieure des sentiments (tendres et doux, mais aussi noirs et dangereux) qui est juxtaposée à la vie extérieure des personnages (calmes, professionnels et stériles). Au fond, l'amour et la haine dans *Love and Human Remains*, et plus

⁶ Léo Bonneville, "Interview Denys Arcand," *Séquences* 140 (juin 1989): 14-15.

spécifiquement, l'amour et la mort, sont inséparables, malgré leur opposition. L'oeuvre représente une sorte de *Déclin de l'empire américain* pour les "Generation X'ers". Ce film, *Montréal vu par...*, *Jésus de Montréal* et d'une façon limitée, *Le déclin*, diffèrent pourtant des premiers films de fiction à cause de leurs qualités fantaisistes. Les films d'Arcand témoignent d'une évolution où il s'éloigne du documentaire et du réalisme (ou du néo-réalisme) afin de se rapprocher de la fiction. Les films ne sont pourtant pas devenus des fantaisies pures, Arcand y met toujours un grain de commentaire socio-politique, mais l'aspect onirique prend de plus en plus d'importance, surtout dans *Love and Human Remains* et *Montréal vu par...*.

⁷ Malheureusement, nous n'avons pas pu visionner le dernier film d'Arcand intitulé *Joyeux Calvaire* (1996). Voir p. 93 de notre filmographie pour d'autres informations.



LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN un film de/a film by DENYS ARCAND

Louise Portal, Dominique Michel, Dorothée Berryman, Geneviève Rioux



LE DÉCLIN DE L'EMPIRE AMÉRICAIN un film de/a film by DENYS ARCAND

Rémy Girard, Daniel Brière, Pierre Curzi, Yves Jacques

CHAPITRE II L'ART, LA RELIGION ET LA FOLIE

2.1 RÉSUMÉ DE L'INTRIGUE

Jésus de Montréal raconte l'histoire de Daniel Coulombe, jeune comédien qui est chargé par Raymond Leclerc, religieux de la communauté du Sanctuaire, de monter une nouvelle version du "Chemin de la croix". Leclerc croit -- avec raison -- que le texte de ce spectacle, présenté chaque été pour les touristes sur le Mont-Royal, est "démodé" et demande à Daniel de le "moderniser".

Comme le personnage messianique qu'il jouera dans la Passion, Daniel part à la recherche de ses acteurs/disciples. Il trouve Constance Lazure, Martin Durocher, René Sylvestre et Mireille Fontaine. Constance est une ancienne compagne du Conservatoire et elle est aussi la maîtresse de Raymond Leclerc. Martin double des films pornos, René lit des commentaires pour des documentaires scientifiques et Mireille fait des pubs où elle vend son "plus grand talent": son "cul", d'après son amant, un réalisateur de films publicitaires. Sous la direction de Daniel, qui fait des recherches intenses sur la vie de Jésus, ils sont tous touchés par la vie et les paroles du Christ, ainsi que par l'expérience artistique.

Le spectacle est un succès inespéré, mais Leclerc craint -- encore avec raison -- la réaction de ses supérieurs, qui en interdisent la mise en scène. Entre-temps, Daniel accompagne Mireille qui veut passer une audition pour une pub. Rendu furieux par le mépris des agents de publicité et de la directrice de production, Daniel détruit l'équipement de tournage et il doit se présenter à la Cour. Il n'est pas emprisonné, mais il doit quand même retourner à la Cour pendant que le juge (joué par Arcand) prend sa sentence en délibéré. L'avocat et agent, Richard Cardinal, lui offre son aide et lui explique les séduisantes tentations du monde médiatique.

Les acteurs désespérés essaient de monter une dernière fois le spectacle, mais ils sont arrêtés par les gardiens de sécurité de l'Église. Une bagarre s'ensuit entre les acteurs et les spectateurs d'une part et les gardes de sécurité de l'autre. Pendant la bagarre, un spectateur très costaud, voulant aider la cause des acteurs, heurte la croix de Daniel et celui-ci tombe la tête la première. Daniel est gravement blessé quand la croix l'écrase; Constance et Mireille l'accompagnent à un hôpital francophone infernal, où il ne reçoit aucune attention médicale. Daniel et ses compagnes partent, mais Daniel s'évanouit dans le métro et il meurt à

l'hôpital juif anglophone. Son coeur et ses yeux sont "ressuscités" par le don de ces organes à un anglophone et à une Italienne, mais le film se termine sur une note triste et ambiguë. Cardinal essaie encore de tenter les acteurs en vue de former une troupe dédiée à la mémoire de Daniel, mais Mireille refuse ce compromis et elle s'enfuit pour réfléchir dans le parc Mont-Royal. A la fin, on voit les deux chanteuses du début qui chantent dans le métro⁸.

⁸ Voir Appendice A pour une copie du résumé de l'intrigue fournie gracieusement par Filmtonic.

2.2 HYPOTHÈSE

Comme l'indiquent le titre du film et le titre de ce mémoire, l'oeuvre d'Arcand explore l'effet de la juxtaposition du sacré et du profane (Jésus/Montréal): c'est justement cette juxtaposition qui mène au conflit central de l'oeuvre et qui représente la nature contradictoire de l'art. Le film explore le conflit essentiel entre l'aspect "divin" ou "religieux" de l'art -- prenons la conception grecque du théâtre, par exemple, qui le considérait comme un moyen de rendre hommage aux dieux, et surtout à Dionysos -- et l'aspect mondain ou commercial de l'art, représenté par exemple dans les séquences où Rémi double un film porno et où Mireille tourne une publicité de bière. Ce conflit pourrait se réduire à la limite à un conflit entre le divin et l'humain si l'on considère la proposition suivante: l'art est d'inspiration divine, mais il doit toujours être véhiculé par un médium et par des êtres humains. L'écho de cette proposition se trouve dans l'observation suivante du critique Heinz Weinmann dans son analyse de *Jésus de Montréal*:

C'est de cette contradiction qu'est né *Jésus de Montréal*. Contradiction qui avait fait coexister de façon simultanée et donc complexe la foi naïve de l'enfance et la foi de charbonnier de l'adulte; la pureté, la foi de l'enfance et la souillure sexuelle, la débauche de

l'adulte, l'idéal sacré, adoré de l'enfance et l'idole déchue, banalisée de l'adulte⁹.

Weinemann avance aussi des idées significatives à propos du rôle religieux du théâtre dans la société, surtout dans la société antique à laquelle nous venons de faire référence:

...Car à l'origine, le théâtre est une religion, un rite sacré, re-présenté à certains moments de l'année, pour commémorer un événement religieusement inaugural. Ce théâtre originel est aussi la vocation par excellence, parce qu'y résonne, à travers le masque de l'acteur, la voix de l'Autre, de la divinité. Justement, les Romains, à la suite des Étrusques, appelaient *persona* ce masque, parce qu'à travers lui soufflait, résonnait la vive voix de l'acteur, incarnation de cet Autre.

Ce n'est donc pas un hasard si le premier théâtre grec, origine de notre théâtre occidental, est associé aux rites, aux liturgies entourant les fêtes de Dionysos [186]

La Vérité est l'Objet de valeur¹⁰ au centre du conflit

⁹ Heinz Weinemann, *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*, Montréal: Hexagone, 1990, p. 179.

¹⁰ "L'objet -- ou l'objet de valeur -- se définit alors comme le lieu d'investissement des valeurs (ou des déterminations) avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint." (A. J. Greimas & J. Courtés, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome 1, Paris: Hachette, 1979, p. 259.

entre deux Destinateurs¹¹, le Divin et le Mondain. Les véhicules ou les Sujets¹² de ces Destinateurs qui s'opposent sont l'Acteur et les Médias respectivement. L'esthétique du film se situera là où la Beauté est synonyme de Vérité. En des termes simples, l'Acteur cherche à découvrir et à faire connaître la Vérité tandis que les Médias la dissimulent. La complexité du film en ressort quand l'acteur qui représente le Destinateur joue un double rôle. Le personnage de Raymond Leclerc, prêtre et admirateur de théâtre, s'identifie avec deux aspects contradictoires de la Religion -- l'expérience extatique, où l'art peut accéder au sublime, et l'institution religieuse elle-même.

Weinmann explique que ces contradictions créent une "hostilité fondamentale de l'Église catholique à [l'égard de] l'institution théâtrale [à cause de] la rivalité farouche de leurs vocations [187]." Et l'Église catholique et l'institution théâtrale ont comme vocation de faire "...parler la voix d'un Autre. Voix du personnage, voix de Dieu. L'un et

¹¹ Le Destinateur est celui qui communique au Destinataire-sujet (relevant de l'univers immanent) non seulement les éléments de la compétence modale, mais aussi l'ensemble des valeurs en jeu; c'est aussi celui à qui est communiqué le résultat de la performance du Destinataire-sujet, qu'il lui revient de sanctionner [Ibid., pp. 94-95].

¹² En des termes simples, le Sujet est un des actants principaux de la narration, le plus souvent associé au protagoniste. Il doit souvent subir une sorte de quête pour l'Objet de valeur.

l'autre font exister l'Autre grâce à une incarnation par un acteur : le comédien, le prêtre [187].” Dans le film, il semble que l'Église, comme les Médias, cache et déforme la Vérité -- “LECLERC: On peut faire dire n'importe quoi aux Évangiles. Je le sais, par expérience¹³.” Leclerc est aussi problématique, car l'on peut voir dans son personnage le conflit entre le rôle sacré du prêtre et la nature profane de sa liaison sexuelle avec Constance.

Ces contradictions inévitables créent une situation où le Sujet, c'est-à-dire l'Acteur (représenté par le personnage de Daniel), est chargé d'une mission impossible. Sa quête -- découvrir et faire connaître la divine Vérité -- est vouée à l'échec à l'avance. La contradiction implicite dans le titre et sa référence au martyr le plus connu du monde (occidental, du moins) annoncent clairement le sacrifice du héros. Dans une entrevue avec André Loiselle, Arcand explique que le personnage de Daniel était destiné dès sa conception à la tragédie :

I had decided from the start that Daniel Coulombe had to die. An individual longing for the absolute, unwilling to make any compromise, cannot survive in a world such as ours. Society crushes this type of person. So he had to die¹⁴.

¹³ Denys Arcand, *Jésus de Montréal*, Montréal: Boréal, p. 113.

¹⁴ André Loiselle, “I only know where I come from, not where I am going” (a conversation with Denys Arcand) dans André Loiselle et Brian McIlroy (éds), *Auteur/Provocateur: The Films of Denys*

Daniel Coulombe devait mourir parce que l'on ne peut pas s'approprier la Vérité absolue; la perfection et la pureté artistique restent inaccessibles. Cette conception mystique ou mythique de l'Art et de l'esthétique de la Vérité rappelle les mystères d'Éleusis qui n'étaient célébrés que par les initiés ou les oracles divins rendus par la Pythie, qui les recevait directement d'Apollon¹⁵. L'Acteur qui ne maintient pas son équilibre entre les deux aspects de l'Art, le divin et le mondain, peut subir les conséquences des non-initiés, la folie et la mort.

Arcand, Westport, CT: Greenwood Press, 1995, p. 157.

¹⁵ Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, (Paris: France Loisirs, Éditions Larousse, 1993), p 76, 182.

CHAPITRE III DU PÉRITEXTE AU GÉNÉRIQUE

3.1 LE PÉRITEXTE

3.1.1 L'affiche

Car là où est votre trésor,
là aussi est votre coeur.
[Matthieu 6, 21]

Ce message des Évangiles à propos des richesses dans le ciel prend une importance particulière dans *Jésus de Montréal*: l'auteur y réfère spécifiquement dans l'avant-propos de son scénario; le personnage principal, Daniel Coulombe, qui joue et incarne le personnage du Christ, prononce ces paroles lors de la représentation de la Passion; et Daniel est symboliquement ressuscité à la fin du film, par le don de ses organes (notamment son coeur et ses yeux). Le message évangélique est encore souligné par l'affiche de promotion qui représente un simple coeur rouge sur fond blanc [voir la figure 3.1 à la fin de cette section].

La composition de l'affiche est répétée sur la couverture du scénario de *Jésus* publié par Boréal. La prédominance du rouge ainsi que la composition simple mais frappante de l'affiche en général attirent l'oeil du spectateur potentiel. La référence en grandes lettres noires au Prix du Jury, que le film a remporté en 1989, et les références au metteur en scène et aux vedettes les plus connues ont le même but de promotion.

L'affiche ne dépeint aucune scène du film ni de belles photos retouchées des acteurs comme pour les films de Hollywood. Les acteurs dans *Jésus de Montréal* sont (ou étaient en 1989) plus au moins inconnus hors du Québec et, comme le personnage de Daniel dans le film, participent peu au "star system" et aux jeux médiatiques.

Le choix de couleurs est significatif, le rouge étant depuis longtemps associé à la passion (et à la **P**assion), à l'amour, au désir, à la sexualité et à la création/fertilité. Le rouge est la couleur des émotions et des actions intenses et violentes. Ironiquement lié à la vie et à la mort, à la **P**assion et à l'enfer, au coeur et au sang, le rouge suggère plusieurs thèmes souvent contradictoires. La prédominance du rouge est aussi remarquable dans les belles images de la **P**assion prises par le directeur de la photo, Guy Dufaux, lors du tournage du film. Arcand explique le choix de la cinématographie de Dufaux dans un entretien avec le critique Françoise Ramasse: "Il [Guy Dufaux] a également beaucoup travaillé les teintes : la **P**assion rougeoit de plus en plus parce qu'il a trouvé que l'ocre, et tout ce qui tourne autour du rouge, est finalement la couleur fondamentale de ce sujet¹⁶."

¹⁶ Françoise Ramasse, "Etre tendre malgré tout." Entretien avec Denys Arcand, *Séquences* 339 (juin 1989), p. 16.

Le symbole du coeur partage beaucoup des mêmes significations que le rouge : l'amour, la passion/Passion et le courage. Le coeur rayonnant de l'affiche évoque aussi certains symboles chrétiens comme le sacré-coeur, symbole de sacrifice et de pureté. L'on y retrouve le message des Évangiles selon Matthieu, "Car là où est votre trésor, là aussi est votre coeur", qui est au centre du film. Cet axiome anti-matérialiste constitue un des thèmes fondamentaux de l'oeuvre. Même la forme du coeur, simple et un peu maladroite, comme le dessin d'un enfant, est significative. Jésus avertit ses disciples qu'ils doivent devenir purs "comme les enfants" pour entrer "dans le royaume des Cieux¹⁷." Les quatorze traits qui entourent le coeur rappellent les quatorze stations du Chemin de la croix.

D'un point de vue biologique et linguistique, le *coeur* (de "cor", "cordis") est relié au *corps* (de "cors", "corpus"). La confusion coeur/corps est significative dans le film de plusieurs aspects qui sont juxtaposés : l'âme et le corps, l'amour et le sexe, le spirituel et le matériel. Tout comme le coeur simple et enfantin, le fond blanc de l'affiche représente la pureté et la douceur; comme la colombe blanche que son nom évoque, Daniel Coulombe est presque aussi pur d'esprit que le personnage qu'il incarne. Ce n'est pas par

¹⁷ "Si vous ne changez pas et ne changez pas comme les enfants, vous n'entrerez pas dans le royaume des Cieux [Matthieu 18, 3]."

hasard que Daniel porte le plus souvent une chemise blanche [voir figure 3.2 à la fin de cette section], même lorsqu'il ne joue pas le rôle de Jésus. Le blanc est aussi associé à la clarté et à la lumière. Longtemps symbole du sacré et de la bonté, Jésus se proclame "la lumière du monde"¹⁸ et guérit les aveugles. Par le don de ses yeux après sa mort cérébrale, Daniel "guérit" une femme italienne qui sanglote justement le mot "La luce!". Monique Nicholson parle de ce rapport entre la lumière et le sacré dans son article intitulé "From Pre-Christian Goddesses of Light to Saints of Light":

Light was for pre-Christian Europe an intricate component of the Sacred, if not the essence itself of the Sacred in the universe. Christianity kept this light-and-fire component of the Sacred and in the hands of its saints made it symbolize Christian faith itself¹⁹.

Chose ironique, le blanc, qui représente la vie et la lumière, est aussi une couleur de deuil dans certains pays (l'Inde par exemple). Cet aspect du blanc laisse peut-être prévoir la fin tragique du film.

¹⁸ "Je suis la lumière du monde. Celui qui me suit aura la lumière de la vie et ne marchera jamais dans l'obscurité [Jean 8, 12]."

¹⁹ Monique Nicholson, *Canadian Woman Studies*, 17:1 (Winter 1997. Special edition devoted to "Female Spirituality").

CANNES 1989
JURY
PRIZE

OSCAR® 1990
NOMINATION
BEST FOREIGN
LANGUAGE FILM

GOLDEN REEL
1990
BEST CANADIAN
BOX OFFICE

WINNER 1989!
12 GENIE AWARDS
INCLUDING BEST
PICTURE!

MAX FILMS PRODUCTIONS • GÉRARD MITAL PRODUCTIONS
IN ASSOCIATION WITH THE NATIONAL FILM BOARD OF CANADA

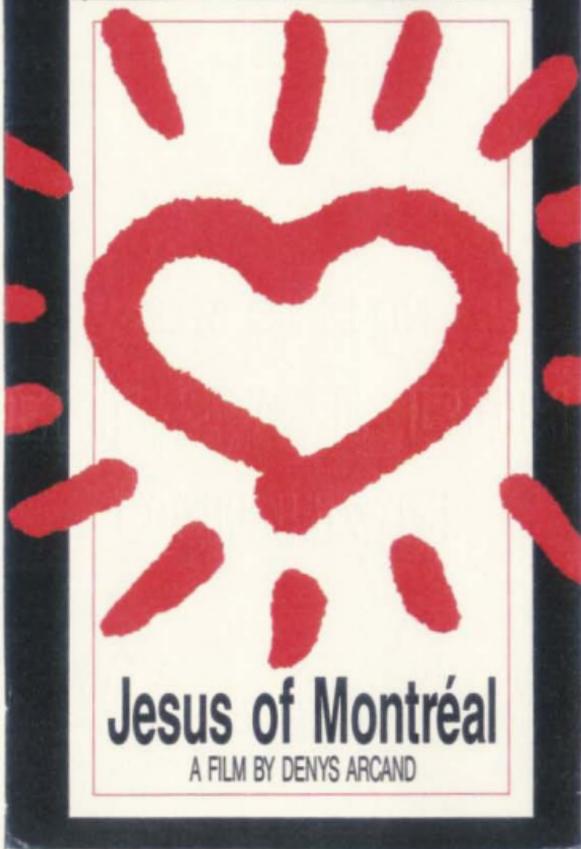


Figure 3.1

Jésus de Montréal
UN FILM DE LA FILM DE
DENIS ARCANO

LOTHAIRE BLUTEAU



MAX FILMS
INTERACTIVE

Figure 3.2

3.1.2 L'avant-propos

Dans l'avant-propos du scénario de *Jésus de Montréal* [voir Appendice B], le cinéaste tente d'expliquer son oeuvre en révélant les sources de son inspiration. Arcand a commencé à réfléchir sur son enfance catholique après l'audition d'un jeune comédien qui jouait le "Chemin de la croix" sur le Mont-Royal chaque soir. Le metteur en scène voyait dans la situation de l'acteur, qui pouvait le soir jouer le Christ et "le lendemain matin se présenter à une audition pour un film érotique ou une publicité de bière [119]", une contradiction artistique et éthique troublante. Ses propos rapportés au critique Michel Coulombe au sujet de cette contradiction expliquent en plus de détails le conflit entre la nature spirituelle et la nature matérielle du cinéma: "Dans *Jésus de Montréal*, je voulais montrer le contraste entre un acteur amené à se vendre dans l'univers médiatique et l'aspiration à une vie plus intelligente, faite de plus de compassion [119]."

3.2 LE PROLOGUE

Le film commence avec des références aux compagnies de distribution et de production, puis passe au noir. Pendant un moment, l'écran est vide et puis on voit en gros plan un vieux livre, *Les Saints Évangiles*, avec le titre en lettres dorées sur la couverture. Le scénario de *Jésus de Montréal* décrit la scène ainsi: "Une main ouvre le livre et en retire une liasse de vieux billets de banque. On découvre deux personnages, Smerdiakov, assis à une table, et devant lui, debout, Ivan Karamazov... [15]." Smerdiakov prononce les premières paroles du film afin de refuser les billets (et sa responsabilité dans le meurtre du père d'Ivan): "Prenez-les. Ils sont à vous [15]."

Le film commence subitement, en plein milieu de scène, sans musique, ni générique, ni plans généraux pour situer l'action. L'effet produit est celui du lever du rideau au théâtre. Déjà, dès les premiers moments du film, Arcand souligne l'importance du théâtre dans son oeuvre. Le fait que le premier plan montre une main qui retire de l'argent de la Bible annonce la juxtaposition du sacré et du profane, du spirituel et du matériel²⁰.

²⁰ Cette scène initiale a été coupée dans la version vidéo. La vidéo commence sans montrer la main qui retire les billets de la Bible et coupe les premières lignes de Smerdiakov. Elle débute en montrant les noms des compagnies de production et de distribution, pendant que l'on entend le dialogue suivant:

IVAN: C'est toi qui l'as tué.

SMERDIAKOV: C'est vous qui l'avez tué.

L'adaptation du roman de Dostoïevski est significative en elle-même et nous nous attarderons à analyser cette scène en profondeur dans les paragraphes suivants; mais son importance principale reste dans le fait qu'elle sert de mise en abyme pour le film. Elle est, entre autres, la pièce dans la pièce qui nous rappelle le fait que, tout comme les spectateurs **dans** le film qui regardent *Les frères Karamazov*, nous sommes des spectateurs "réels" qui regardent *Jésus de Montréal*. L'illusion référentielle au début est à son maximum, on croit assister à une "vraie" scène de *Jésus de Montréal* et on se laisse emporter par l'action. Cette illusion est ensuite brusquement dissipée par les applaudissements et le va-et-vient de la caméra entre les spectateurs et les acteurs de la scène. La Passion, l'extrait des *Frères Karamazov* qui forme le prologue et toutes les autres références au théâtre, au cinéma, à la publicité ou aux acteurs ont pour but de

IVAN: J'étais à Tchernachnia! Tout le monde le sait.

SMERDIAKOV: C'est moi qui ai frappé, mais c'est vous qui êtes l'assassin!

Après le mot "assassin", les images commencent et on voit le profil d'Ivan Karamazov. Puisque notre étude consiste en une analyse du film et non de la vidéo, et que cette scène est minutieusement décrite par l'auteur dans son scénario, nous pensons que cette scène a sans doute été coupée de la vidéo pour des raisons de format et de temps.

distancier le Spectateur²¹ ou, pour citer le mémoire de Carole Viens :

[de] favorise[r] le processus de lecture consciente de l'oeuvre, en refusant de reproduire le monde réel, d'où sa post-modernité. Cette lecture rappelle donc sa position au spectateur, ce qui favorise une attitude critique, voire auto-critique chez lui²².

Le fait que la pièce soit coupée du corps du film (tout comme la tête de Smerdiakov/Pascal sera "coupée" de son corps dans l'affiche du générique final), souligne aussi son importance comme annonce des thèmes les plus importants du film. Pascal est le saint Jean-Baptiste qui annonce la venue de Jésus et il finit par perdre sa tête. Les paroles de Pascal reprennent celles de Jean: "Excusez-moi, lui, c'est un bon comédien [20]" vs "Je suis la voix d'un homme qui crie dans le désert: préparez un chemin bien droit pour le Seigneur [Jean 1, 23]!" Pascal Berger est aussi le traître, le faux prophète (son nom suggère que c'est peut-être lui le "bon berger"); c'est un Judas qui trahit son maître pour quelques pièces d'argent. Comme Judas, Pascal "se pend" et se vend, perdant, sinon son âme, tout au moins son intégrité artistique pour

²¹ Nous employons ici une lettre majuscule pour dénoter le Spectateur présumé du film, pas les spectateurs intradiégétiques qui regardent la Passion ou *Les frères Karamazov*.

²² Carole Viens, *Le processus de lecture consciente dans Jésus de Montréal* de Denys Arcand. (Thèse, Histoire de l'art) Montréal: Université de Montréal, 1992, p. iii.

faire de la publicité. Il est le prophète du "théâtre d'illusion" [Weinemann, 187] et représente le double malin de Daniel, le revers de la médaille et l'anti-Sujet dans le schéma actantiel²³. L'ordre renversé de ses prénom et nom de famille est une sorte "d'inversion maligne" de Daniel (et de Jésus), le "berger pascal"²⁴. Il est juste qu'il joue le rôle de Smerdiakov, le "bras exécutant" de Karamazov⁹, qui tue le père de ce dernier pour de l'argent; la main anonyme qui retire les billets de la Bible est celle de Smerdiakov [189].

Le texte de la pièce *Les frères Karamazov*, malgré sa brièveté, évoque beaucoup d'idées qui sont explorées dans le film. L'existence de Dieu et de Jésus, la vie après la mort, et surtout, le rêve de créer un paradis sur terre plutôt que dans les cieux: "Il faut détruire l'idée de Dieu dans l'esprit de l'homme. Alors seulement chacun saura qu'il est mortel... L'homme s'abstiendra de murmurer contre la brièveté de la vie et il aimera ses frères d'une affection disintéressée"²⁵ [Arcand, 15-16]." Les paroles suivantes de Smerdiakov sont une reprise des Évangiles: "Tu aimeras ton prochain comme toi-même

²³ Le schéma actantiel démontre les conflits essentiels entre les actants du film (Destinateur, Sujet, Anti-Destinateur, Anti-Sujet, Objet de Valeur, Adjuvant, Opposant, Destinataire). Pour plus d'informations, voir Chapitre V, la Sémiotique Narrative.

²⁴ Michel Tournier, *Le roi des aulnes*, selon une indication du Dr David Graham.

²⁵ Nous soulignons.

[Matthieu 22, 39]."

L'enfer, c'est la souffrance de ne plus pouvoir aimer. Une fois, dans l'infini de l'espace et du temps, un être spirituel est apparu sur la terre, et a eu la possibilité de dire: "Je suis et j'aime." Une fois seulement lui a été accordé un moment d'amour actif et vivant. A cette fin la vie terrestre lui a été donnée, limitée dans le temps. J'ai repoussé ce don inestimable. je ne l'ai ni apprécié ni aimé. Je l'ai considéré avec ironie. J'y suis resté insensible, quand j'aurais dû me prosterner et baiser la terre! J'ai dédaigné l'amour de ceux qui m'aimaient autour de moi, quand j'aurais dû aimer inlassablement tous et tout²⁶ [17].

Il y a aussi, dans cette scène des *Frères Karamazov*, le conflit entre le matériel et le spirituel, symbolisé par le meurtre du père Karamazov par Smerdiakov. Ce dernier accepte l'argent d'Ivan pour l'exécution de son père afin de "détruire l'idée de Dieu dans l'esprit de l'homme [16]." Tout comme le personnage qu'il joue, et contrairement à Daniel/Jésus, Pascal/Smerdiakov renie son art et vend son âme pour la récompense matérielle. Fait ironique, tous les deux "meurent" au cours du film, mais tandis que Pascal ne fait que semblant de "se pendre" sur scène, la mort de Daniel est actualisée et réalisée. Comme dans l'ancienne version du "Chemin de la croix" que Daniel regarde avec le père Leclerc (encore une mise en

²⁶ Ces lignes, qui se trouvent dans le scénario et sont prononcées par Smerdiakov dans le film, sont coupées de la version vidéo. Comme la première scène, aussi absente de la version vidéo, cette coupure a eu lieu probablement pour des raisons de mise en forme et de temps.

abyme), c'est "le juste [qui] devra mourir [23]."

Ce jeu des embrayages et des débrayages produit un va-et-vient continu et remarquable entre l'énonciation énoncée [Greimas & Courtés, 11] et l'énoncé (c'est-à-dire le discours filmique). L'énonciation énoncée peut être définie comme étant l'illusion de la présence de l'acte d'énonciation qui a été responsable de la production du film, ou pour citer Jacques Fontanille: "le (plan du) simulacre représentant, à l'intérieur du texte [filmique ici], les faiseurs assumés par l'"auteur" et le "lecteur" [ou "spectateur"] qui y sont installés ²⁷".

Déjà dans le prologue, le va-et-vient entre les niveaux énonciatifs a l'effet de renvoyer le spectateur à l'instance de l'énonciation et de détruire l'illusion référentielle. Le film porte moins sur la religion, ou sur la vie et le message du Christ, que sur la nature de l'art. Le conflit essentiel est artistique, non religieux; la construction du film, ses références nombreuses à l'art, et surtout aux arts interprétatifs comme le théâtre, le cinéma, l'opéra et la musique ont toutes pour but de rappeler au spectateur sa position. Cette distanciation souligne le fait que nous sommes des spectateurs en train de regarder un film, une création artistique. La forme du film sert de support à son fond:

²⁷ Jacques Fontanille, *Les espaces subjectifs: introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris: Hachette, 1989, p. 11.

l'expérience religieuse devient esthétique et l'expérience esthétique devient religieuse. La vie de Jésus, ses leçons, ses miracles, les rites et les uniformes ecclésiastiques font partie d'un spectacle. La vie et les actions de Daniel et l'expérience cathartique produite par son spectacle atteignent un niveau spirituel ou même mystique²⁸.

Pascal est non seulement un saint Jean-Baptiste et un Judas symboliques, il est le double de Daniel, l'anti-Sujet. Il joue pour les Médias et le Commercial, tandis que Daniel joue pour l'Art, moyen personnel d'accéder au sublime, à la Vérité. Une fois la pièce des *Frères Karamazov* finie et cette illusion référentielle initiale dissipée, une autre illusion, celle de l'histoire principale (la vie de Daniel et ses amis/ennemis à Montréal circa 1989), commence. Le conflit principal, l'Art vs le Commercial, est annoncé dès le début dans la proposition tentante de Denise Quintal:

QUINTAL: Je veux sa tête.

CARDINAL: Sa tête?

QUINTAL: Pour ma campagne de "l'Homme sauvage".

CARDINAL: Il ne veut pas faire de publicité. Il me l'a déjà dit.

QUINTAL: J'ai déjà entendu ça [19].

²⁸ Il faut tout de même noter que cet aspect "mystique" ou "spirituel" de la vie de Daniel est entrecoupé par la fin du film, où Garibaldi se présente de manière inopportune à son enterrement pour poser des questions à Constance au sujet des voyages de Daniel. Quand Constance lui répond que Daniel a été au Népal, Garibaldi est ravie et conclut que ses voyages étaient "une recherche de spiritualité" [184].

Cette brève conversation indique assez clairement le choix de Pascal et de Daniel dans *Jésus de Montréal*; le matériel ou le spirituel, le commercial ou l'esthétique, Mammon ou Dieu. Elle démontre le choix présenté par les Évangiles selon Matthieu : "Nul ne peut s'asservir à deux maîtres: ou bien en effet il haïra l'un et aimera l'autre, ou bien il s'attachera à l'un et méprisera l'autre. Vous ne pouvez vous asservir à Dieu et à Mammon [Matthieu 6, 24]." Pascal choisira plus tard de s'asservir à "Mammon", séduit par les promesses de Quintal. Ceci est annoncé par les déplacements des acteurs, comme l'indique le scénario:

Denise Quintal, suivie de Richard Cardinal, tente de se glisser entre eux [Pascal et Daniel].

QUINTAL: Excusez-moi. Pardon. Je vous verrai tout à l'heure. *(Elle passe entre Daniel et Berger.)*[20-21]

Pascal Berger et Daniel Coulombe sont séparés de manière physique et idéologique par Quintal, représentante des Médias. Berger, le "disciple" de Coulombe, trahit son maître pour vendre de l'eau de toilette. De Daniel et Pascal ensemble, puis aux deux acteurs séparés par Quintal, il y a une coupe franche vers les critiques qui discutent où aller manger. Le prologue se termine par une scène avec Pascal et Daniel, où ce dernier annonce à Pascal qu'il va jouer le rôle de "Jésus". L'alternance entre les scènes souligne le conflit au sein du film, l'art contre les médias, le sacré contre le profane.

Grâce au montage, la construction parallèle de ces premières "micro-scènes", technique longtemps employée et ici maîtrisée par Arcand, met en évidence la juxtaposition d'idées dans l'oeuvre. Nous passons du "maître" et son "disciple" esthétiques, Daniel/Jésus et Pascal/Jean-Baptiste, aux agents de publicité et aux clowns médiatiques (Quintal, Cardinal et cie), agents de promotion pour la cause du Commercial, du Capital.

Dès que Daniel prononce (pour la deuxième fois) le nom "Jésus" (Pascal, incrédule, le questionne en répétant le nom aussi), il y a une coupe franche vers le chef d'orchestre, dans le jubé du Sanctuaire, en train de diriger un ensemble de musique. Le générique du début apparaît en surimpression et la caméra fait un travelling pour montrer les jeunes musiciens. Fin de l'Acte I. Le rideau tombe et remonte avec le commencement de la musique. *Jésus de Montréal* commence et les amorces du prologue se réaliseront.

3.3 LE GÉNÉRIQUE

Le générique de *Jésus de Montréal* commence avec la musique puissante du *Stabat Mater* de Pergolèse. La musique, qui loue la gloire de Dieu, est forte et jouée avec beaucoup d'énergie par les jeunes musiciens. Elle et le vitrail multicolore du jubé servent de contraste avec les longs silences et le ton sombre du prologue et aident à créer un décor grandiose qui reflète bien la gloire de Dieu et la puissance de l'Église. Les deux talentueuses cantatrices de l'ensemble baroque sont au jubé du Sanctuaire et au sommet de leur art dans le film.

Après quelques secondes, Daniel apparaît en plongée. Cette prise de vue laisse prévoir son impuissance face aux forces supérieures de l'Église, point souligné par la prochaine prise, une vue du jubé en contre-plongée, représentant la perspective de Daniel. Daniel est dans une position physiquement inférieure, car il doit s'efforcer de regarder les musiciens qui jouent au-dessus de sa tête. Le générique du début se termine avec Daniel toujours en train de regarder l'orchestre, cette fois dans une autre prise en plongée, pendant que le père Leclerc s'approche à son insu. Le fait que Leclerc surprenne Daniel pendant qu'il contemple les musiciens est significatif: le prêtre manipulera Daniel et ira voir ses supérieurs derrière son dos. La syntaxe narrative

du générique met l'accent sur l'impuissance et l'ignorance de Daniel face à l'Église.

Tout comme l'autre succès d'Arcand, *Le déclin de l'empire américain*, *Jésus de Montréal* commence avec un générique assez impressionnant grâce à ses beaux décors et son emploi de la musique classique. Dans les deux cas, la musique est forte et *allegro*. Un immense corridor flanqué de piliers à l'Université de Montréal est le site du commencement du *Déclin*, tandis que l'Oratoire Saint Joseph, avec ses voûtes élevées, sert de lieu d'action dans *Jésus de Montréal*. La musique, le décor et la manière dont les sites sont filmés (dans de longs travellings), réussissent tous à créer une impression de majesté aux commencements des deux films. Dans *Le déclin* et *Jésus*, le prologue, coupé par le générique initial du reste du film, sert de mise en abyme des thèmes à suivre. Aussi, comme dans *Le déclin*, le ton du générique final diffère radicalement de celui du début.

Le générique final est marquée par une ambiance de *pathos* et de désespoir. L'on y retrouve les mêmes chanteuses du générique initial qui chantent encore un passage du *Stabat Mater*, un passage beaucoup plus triste et pathétique cette fois pour insister sur la nature tragique de la fin. Ce sont les mêmes jeunes femmes qui ont passé une audition pour une publicité et dont l'une a été victime du sarcasme de Denise Quintal. Dans la séquence finale, elles chantent, non avec un

orchestre au jubé du Sanctuaire, mais avec un "ghetto-blaster" dans le métro, "l'enfer" symbolique de Daniel/Jésus après son accident fatal. Les mouvements sont beaucoup plus lents et dramatiques dans cette séquence que ceux produits par la manipulation rapide de la caméra adoptée lors de l'autre interprétation du *Stabat Mater*. Du sommet du Mont-Royal aux entrailles de la ville de Montréal, la juxtaposition du sacré et du profane, qui est manifeste à travers tout le film, est ici bouclée par le générique.

CHAPITRE IV LA SYNTAXE DISCURSIVE (ET NARRATIVE)

4.1 LE DÉCOUPAGE SÉQUENTIEL

Dans notre analyse de *Jésus de Montréal* et en vue de l'analyse de la syntaxe narrative, nous cherchons ici à établir le découpage préliminaire ou provisoire du film par l'étude des traces de l'énonciation énoncée²⁹. Il est possible de déterminer à l'intérieur du parcours narratif du film quelques "macro-séquences" composées de plusieurs "mini-séquences"; ces "mini-séquences" sont elles-mêmes composées de plusieurs scènes³⁰. Les scènes sont généralement déterminées par le lieu d'action ou le temps. Normalement, quand il y a un débrayage/embrayage spatial et que l'action passe d'un espace à un autre, ou quand il y a une ellipse temporelle, il y a un changement de scène. Parfois une nouvelle scène est indiquée par la focalisation sur tel ou tel acteur ou groupe d'acteurs aussi. Un groupe de scènes ayant un parcours narratif commun

²⁹ C'est-à-dire l'illusion de la présence de l'acte de l'énonciation responsable pour la production du film. Pour une définition plus complète, voir Chapitre Trois, p. 43. Le lecteur pourra se reporter à la fin de ce chapitre pour la liste complète des mini-séquences et des macro-séquences.

³⁰ La scène, comme le plan, est une unité filmique, tandis que la séquence dont il est question dans ce mémoire est une unité textuelle: narrative et discursive, syntaxique et sémantique -- grammaticale.

forme une mini-séquence, c'est-à-dire, une unité narrative ou un micro-récit. Les séquences principales, formées de plusieurs mini-séquences, sont déterminées par leurs fonctions grammaticales dans l'énoncé.

4.1.1 La séquence initiale: l'acquisition de la compétence

La séquence initiale de *Jésus de Montréal* introduit le Sujet³¹ du film, Daniel Coulombe, et explique les circonstances du récit principal. La représentation de la pièce *Les frères Karamazov*, ainsi que les échanges entre les acteurs et les agents médiatiques, servent de mise en abyme et annoncent les thèmes principaux de *Jésus de Montréal*. Cette mini-séquence se termine quand Pascal Berger annonce l'arrivée de Daniel. Ce dernier se nomme le Sujet du film dès qu'il explique qu'il va jouer le rôle de Jésus. Après avoir prononcé ces paroles, le générique et la musique commencent et le titre du film apparaît, confirmant que Daniel est (ou deviendra) "Jésus de Montréal".

La fonction actantielle de Daniel en tant que Sujet du film se voit confirmée dans la prochaine mini-séquence où il reçoit les ordres du père Leclerc. Sa mission artistique, de "moderniser" la Passion jouée chaque été sur le Mont-Royal, se poursuit dans la prochaine mini-séquence où Daniel entreprend la quête des acteurs et la recherche d'informations concernant la vie du Christ. Cette séquence se termine avec la scène des

³¹ Le Sujet peut être considéré comme étant le héros d'un récit. Il est normalement le personnage principal d'un récit et celui qui est responsable de l'action. En termes sémiotiques, il est l'actant de l'énoncé qui agit et qui subit une transformation lors de sa quête pour l'Objet de Valeur. Pour une explication plus détaillée des fonctions actantielles, voir Chapitre Cinq.

répétitions. Ensemble, ces trois mini-séquences forment la séquence initiale du film représentant l'acquisition de la compétence du Sujet.

Le rythme de la première macro-séquence est modéré et égal afin de bien présenter les personnages et les situations. Les scènes sont d'habitude focalisées autour d'un personnage en particulier et elles sont toutes à peu près de la même longueur afin d'accorder une importance égale à chaque personnage. Les personnages principaux du film (à part Daniel) comme Raymond Leclerc, Constance Lazure et Mireille Fontaine sont distingués des personnages moins importants comme Martin Durocher et René Sylvestre par le nombre de scènes qui leur sont allouées et par l'ordre de leur apparition dans la séquence.

Cela devient plus clair lors d'une considération plus détaillée des scènes de la première séquence. Par exemple, le père Leclerc, qui remplit la fonction de Destinateur dans le film, apparaît tôt dans le film afin d'expliquer à Daniel sa mission; il est focalisé plus tard dans une autre scène au cours de laquelle il explique son enfance, sa faiblesse, la profanation de sa vocation religieuse et sa passion pour le théâtre. Essentiel à l'action, il manipule Daniel et lui désigne l'Objet de valeur, l'idéal esthétique.

Lié avec Leclerc, il y a le personnage de Constance

Lazure, l'Adjuvant¹² de Daniel qui l'aide dans sa quête des acteurs. Elle apparaît vers le commencement du film quand Leclerc montre une ancienne version de la Passion à Daniel et elle est le premier acteur que Daniel recherche. Constance accompagne Daniel quand il cherche tous les autres acteurs et elle joue un rôle important dans la scène où Daniel découvre sa relation avec Leclerc. Sa liaison sexuelle avec Leclerc s'annonce dès les premières paroles qu'elle prononce dans le film (entendues par Daniel lorsqu'il regarde l'ancienne vidéo de la Passion): "Tous nos adultères [Arcand 23]!" Quand Leclerc suggère à Daniel qu'il pourrait l'engager de nouveau pour la pièce, le visage de Constance est visible en gros plan au petit écran.

Daniel trouve Mireille Fontaine à la fin de sa quête d'acteurs et on la focalise dans trois autres scènes: la "scène de départ" de son amant Jerzy, la scène où elle exprime ses insécurités en face de son apparence et la dernière scène de la séquence, la répétition de la Passion. Sa loyauté à Daniel et sa fidélité à sa quête artistique la relie à Constance, comme leur encadrement ensemble dans le miroir chez Constance et le fait qu'elles soient l'une à côté de l'autre pendant la répétition le soulignent aussi. Mireille est aussi liée à Daniel et se révélera être sa maîtresse dans la

¹² L'Adjuvant se définit comme l'actant qui aide le Sujet.

séquence suivante. Leur liaison s'annonce dès l'arrivée de Mireille chez Constance; c'est justement Daniel qui répond à la porte. Le personnage de Mireille bénéficie le plus de la quête esthétique et éthique de Daniel dans le film et à mesure que le film avance, elle gagne en confiance et en certitude. L'importance de Mireille est soulignée dans la dernière scène de la séquence initiale; l'on voit Mireille en plan rapproché en train de prononcer les mots "Ponce Pilate!". Cette scène sert d'introduction à la prochaine "macro-séquence", la performance du Sujet.

Il y a une association notable entre les autres Adjuvants de Daniel, Martin Durocher et René Sylvestre, qui sont souvent cadrés ensemble. En fait, tous ces comédiens forment un acteur collectif constituant l'Adjuvant. Moins essentiels au récit, René et Martin ne sont focalisés que dans une scène. Daniel trouve les deux acteurs dans des studios peu éclairés où chacun est en train de doubler des films, soit des films pornographiques ou des documentaires. Le travail de chaque acteur représente les deux aspects du cinéma, le sacré d'une part (René et ses projets artistiques) et le profane de l'autre (les pornos de Martin). La juxtaposition du sacré et du profane se retrouve également dans les personnages de Constance et de Mireille respectivement; Daniel trouve la première actrice en train de travailler dans une maison d'accueil pour les pauvres tandis que Mireille gagne sa vie en

montrant son "cul pour faire vendre de la lessive ou de la bière [159]."

La séquence initiale se passe surtout le jour dans des espaces publics et il y a peu de musique à part celle du générique. La seule autre présence musicale dans cette séquence se situe au moment où Daniel et ses amis mangent de la pizza ensemble et l'on voit des images de la ville le soir. La musique moderne de guitare électrique est assez euphorique et met en valeur la camaraderie entre les amis. Il y a aussi de la musique intra-diégétique (dont le volume a tout de même été modifié pendant la postsynchronisation) quand René narre le documentaire et quand Mireille fait une publicité.

Les espaces dans cette séquence sont surtout élevés -- le "loft" de Constance, le Sanctuaire, le parc Mont-Royal, l'Université de Montréal et les studios où travaillent Martin et René -- et symbolisent l'ascension de Daniel. La majorité des espaces sont bien éclairées, sauf à l'intérieur des studios qui sont très noirs et au théâtre pendant la représentation des *Frères Karamazov*. L'éclairage naturel, les tons clairs et les espaces ouverts et élevés soulignent la nature euphorique de la séquence initiale qui sert principalement d'exposition et qui a pour but de créer de la sympathie pour les acteurs et leur cause.

Le montage et la ponctuation dans le film sont conventionnels et chronologiques, afin de mettre l'accent sur

les dialogues et le déroulement logique du programme narratif du Sujet. La quête de Daniel, qui ressemble à celle du Christ, mais dont l'objectif est aussi bien esthétique qu'éthique, est au coeur du film. Le récit est assez simple car l'histoire de Jésus, qu'il vienne de Nazareth ou de Montréal, est connue d'avance. Le sujet principal du film est, entre autres, le processus créatif lui-même, l'acte de créer une pièce et par extension, un film.

Le montage consiste surtout en raccords discrets profilmiques (ce qui se déroule devant la caméra lors du tournage) et en coupes franches elliptiques. Les deux formes de montage servent le plus souvent à débrayer un personnage et/ou un micro-récit. Par exemple, l'emploi de coupes franches entre les scènes, lorsque Daniel cherche des acteurs, provoque un débrayage actantiel, spatial et temporel. La technique consistant à passer d'un plan d'ensemble à un plan rapproché ou à un gros plan a l'effet de débrayer un personnage central dans la scène. Pendant les dialogues, l'on emploie des plans rapprochés et la technique du champ/contre-champ (le va-et-vient de la caméra pendant un dialogue qui permet au Spectateur de voir tous les interlocuteurs) afin de montrer le point de vue des deux personnages.

L'emploi d'ellipses spatio-temporelles dans la séquence initiale est un peu déconcertant, car l'on ne se rend pas compte tout de suite où on en est dans l'histoire et qui on

regarde. Quand René suggère à Daniel qu'il y a une fille qu'il pourrait engager et que l'on passe brusquement à une longue prise sur une femme en blanc, il y a un moment de confusion. L'apparence incongrue de la femme, la musique langoureuse de saxophone qui accompagne la scène et le long travelling arrière employé pour la filmer sont tellement inattendus et différents du reste du film que l'on ne peut pas expliquer sa présence jusqu'à ce que l'on apprenne que ce n'était qu'une publicité. Encore une fois, comme dans la scène où les applaudissements des spectateurs nous révèlent que Pascal Berger n'est pas Smerdiakov et qu'il s'agit d'une pièce à l'intérieur du film, l'illusion référentielle est brisée.

Ceci produit deux niveaux dans le film, le niveau du récit principal, c'est-à-dire la vie de Daniel, et le niveau des micro-récits. La publicité, *Les frères Karamazov*, le documentaire, le film pornographique et les représentations de la Passion sont tous des micro-récits. Le récit principal peut être considéré comme étant au Niveau 1; les micro-récits, plus débrayés, sont au Niveau 2. Le va-et-vient entre les niveaux énonciatifs a l'effet de distancier le Spectateur en rappelant sa position. Chaque fois que l'on se rend compte que l'on n'est pas en présence du récit principal, mais d'un micro-récit au Niveau 2, il y a un embrayage énonciatif suivi d'un débrayage énonciatif qui nous ramène vers l'action principale du film. Le Spectateur découvre qu'il regarde une "pièce dans la

pièce" (ou un film dans le film), une mise en abyme qui le renvoie en dehors du micro-récit et lui révèle le mode d'énonciation.

Prenons l'exemple de l'apparition de Mireille; après les derniers mots de René en plan rapproché, il y a une coupe franche qui débraye vers Mireille en plan moyen. Elle est légèrement en contre-plongée et s'approche de la caméra. Elle avance lentement en plan plus rapproché et la caméra recule au même rythme. Elle caresse un homme en tuxedo, sort du cadre et l'homme commence à promouvoir un parfum. L'illusion est brisée, la fantaisie devient ridicule et banale. Il y a un embrayage énonciatif, car on sait que c'est une publicité et que la femme est l'actrice dont René a parlé. La révélation du mode d'énonciation, ici le filmique ou le télévisé, est ensuite confirmée quand la caméra recule rapidement et laisse apercevoir l'équipe de tournage. Après cette scène, l'on débraye vers le récit principal, ici la quête des acteurs.

Quant à la taille et à l'échelle des plans, elles servent à situer l'action (la topicalisation) et à mettre l'accent sur un personnage ou un groupe de personnages (la focalisation). Leur emploi est assez conventionnel et une séquence ou une scène va typiquement commencer avec un plan d'ensemble afin de permettre au Spectateur de reconnaître le lieu et les personnages. Un rapprochement qui focalise un personnage indique ensuite un débrayage énoncif. Les angles des plans

sont typiquement de prises de devant ou de côté et il y a peu d'angles obliques ou extraordinaires. Les quelques plongées ou contre-plongées sont employées pour diriger le regard vers des espaces élevés ou pour suggérer l'importance d'un personnage³³.

³³ Nous nous référons à l'exemple des premières apparitions du père Leclerc et de Daniel (voir Chapitre III, p. 47).

4.1.2 La séquence centrale: la performance

La séquence la plus longue et la plus importante est celle de la performance du Sujet. C'est la séquence de l'action principale et de la confrontation. Elle est plus sombre et sérieuse que la séquence précédente et elle se passe presque exclusivement la nuit ou le soir. La séquence commence par la représentation de la pièce un soir et se termine par le décès de Daniel un autre soir. L'éclairage est surtout sombre et, pendant la représentation de la Passion, rougeâtre. Le ton rougeâtre résulte de l'emploi de feux, de lampes et de flambeaux par les acteurs afin de créer une illusion théâtrale plus authentique. Le rouge est aussi la couleur de la Passion, signifiant le sang, la violence, la cruauté et la mort. Elle est aussi paradoxalement la couleur de l'amour, du courage, du coeur, de la résurrection et de la vie, comme nous l'avons mentionné au sujet de l'affiche [voir Chapitre trois, page 32].

La cadence de cette séquence est beaucoup plus rapide que celle de la séquence initiale et s'accélère pendant l'apogée du film, quand Daniel tombe du haut de la croix. La vitesse des changements de plans et de scènes diminue un peu après ce moment-là, mais la plupart du temps, le rythme reste tendu jusqu'à ce que le médecin annonce la mort de Daniel. Il

y a pourtant deux exceptions notables à cette accélération du rythme: la scène de la salle d'attente à l'hôpital francophone et celle de la station de métro. Le débit à la salle d'attente (le "purgatoire" de Daniel) est remarquablement plus lent afin d'insister sur la perte frustrante de temps précieux à l'hôpital. La scène dans le métro, "l'enfer" symbolique de Daniel, se caractérise par de longues prises et de lents travellings qui mettent en valeur le délire apocalyptique de Daniel.

L'axe de la verticalité est remarquable dans *Jésus de Montréal* et il y a énormément de scènes tournées dans des espaces élevés ou souterrains. Ceci représente "un parti pris esthétique" de la part du réalisateur qui révèle dans un entretien avec Léo Bonneville que "toutes les images de la ville sont prises de la montagne, de haut en bas...Tout dans le film est tourné de haut en bas [Bonneville 18]." Arcand explique que cette manière particulière de tourner les scènes est une allusion à l'omniprésence des collines et des montagnes dans la Bible. "C'est la montagne d'où on voit le pays, la ville, les gens. Comme d'ailleurs la représentation de Dieu sur des nuages d'où il regarde les hommes [18]." L'oeil de la caméra remplace l'oeil de Dieu; l'art et la création artistique sont la source d'inspiration spirituelle. Le réalisateur a exprimé ses propres idées spirituelles qui se rapprochent de cette question dans une lettre, quand il a

écrit que "...Dieu n'existe pas. Pour moi, l'art et l'amour m'aident à vivre..."³⁴

La première partie de la séquence centrale, comme la séquence initiale, est distinguée par un nombre d'espaces élevés signifiant la montée au pouvoir de Daniel. Le Sanctuaire est en haut du Mont-Royal et les bureaux de la psychologue de la cour et de Richard Cardinal se trouvent dans des gratte-ciel. C'est auprès de ces deux derniers acteurs que le Sujet exerce sa compétence et son pouvoir. Une exception notable à la prédominance d'espaces élevés dans cette partie du film est l'emploi de la crypte lorsque les acteurs représentent la Passion. L'espace souterrain de la crypte s'associe à la mort, et cette scène sert à annoncer la mort de Daniel qui descend "dans le ventre" de Montréal pour perdre connaissance dans le métro.

La chute du Sujet commence lorsqu'il tombe de la croix. Les Cieux, ici symbolisée par la croix, se confrontent à la Terre. C'est la rencontre tragique du sacré et du profane qui tuera le héros. Après ce moment, Daniel commence à perdre son pouvoir et ses amis (ses amies surtout) doivent prendre la relève et lutter pour lui. Sa chute continue lorsqu'il descend du Mont-Royal pour aller à l'hôpital francophone, son

³⁴ Conway, Danielle, "Correspondance avec Denys Arcand", Montréal, 17 septembre 1996. (Pour un extrait de cet entretien, voir l'Appendice C, p. 107).

"purgatoire" cauchemardesque où les malades attendent en vain quelques soins médicaux. Daniel poursuit ensuite sa descente jusqu'aux entrailles de la ville, le métro. Le métro est le royaume du Commercial, représenté par l'affiche de Pascal Berger, le "traître" artistique. Quand Daniel descend les escaliers du métro, l'éclairage devient de plus en plus sombre et bleuâtre et le décor devient brumeux, rappelant les scènes tournées dans la crypte. Les deux scènes se caractérisent par une lumière bleue et par la présence de fumée qui rendent les personnages obscurs. Les lieux de la mort, de l'enfer, sont distingués par l'obscurité physique et spirituelle; le regard frustré du Spectateur est lié à la noirceur qui entoure Daniel et aussi au mensonge. Daniel n'arrive plus à distinguer le faux du réel et confond sa vie avec celle du Christ dans ses discours délirants pendant que Pascal Berger, le "faux prophète", le regarde de son affiche.

La musique et le son dans cette séquence sont employés de façon conventionnelle pour souligner l'investissement thymique d'une scène ou d'une séquence. La présence de la musique est surtout remarquable dans la représentation de la Passion. La séquence centrale commence avec le bruit des tambours qui semble être de mauvais augure. Cela accompagne la première scène de la représentation, la condamnation du Christ, qui est aussi la première station du Chemin de la croix. Il est difficile de dire si les tambours sont intra-diégétiques ou

extra-diégétiques, car il se peut qu'ils fassent partie de la représentation montée par les acteurs ou qu'ils soient rajoutés à la bande sonore pour souligner l'importance et le ton de la scène. Pour l'exprimer différemment, est-ce que la musique est *dans* l'histoire comme accompagnement choisi par les acteurs (c'est-à-dire intra-diégétique), ou est-ce qu'elle est extérieure à l'histoire, le résultat du montage et du mixage (c'est-à-dire extra-diégétique)? Cette confusion entre la musique intra- ou extra-diégétique caractérise toutes les scènes de la Passion; les flûtes exotiques pendant la narration de Constance et Mireille, la musique menaçante des tambours quand Jésus est arrêté, flagellé et crucifié, ainsi que les émouvants *Chants Bulgares* glorifiant les miracles et la résurrection du Christ. Le volume de la musique a sûrement subi une certaine manipulation pendant la postsynchronisation, étant trop fort pour être un accompagnement exclusivement intra-diégétique à la pièce.

La confusion à l'égard de la provenance de la musique a l'effet de souligner la confusion entre les programmes narratifs, celui du Sujet, Daniel, et celui de la Passion. La vie de Daniel commence de plus en plus à ressembler à celle du Christ; son rôle comme acteur dans la pièce et acteur dans le film se confondent. Ce paradigme a un peu l'effet d'un trompe-l'oeil; chaque fois que le Spectateur se laisse emporter par l'action, le film rappelle au Spectateur sa position afin de

la distancier ou de favoriser une lecture consciente [Viens, iii]. Il y a quelques exemples comiques pendant la représentation de la Passion où l'illusion référentielle est brusquement interrompue afin de déconcerter le Spectateur. Après que Daniel/Jésus a fait quelques miracles, les cris d'une Haïtienne emportée par l'action interrompt son jeu. Ses appels à Daniel de la "sauver" (qui rappelle non par hasard la sixième station du Chemin de la Croix, sainte Véronique) et l'intervention du garde de sécurité ont l'effet de rendre la situation un peu ridicule. Notre consternation est comme celle de Daniel et des spectateurs qui se "réveillent" et qui se rappellent que tout n'était qu'une illusion.

Certaines scènes et séquences ont clairement un accompagnement musical extra-diégétique qui sert à mettre l'accent sur l'intensité dramatique d'une scène. Après la première représentation de la Passion, les amis fêtent leur succès en haut du parc Mont-Royal et la musique rock de la séquence initiale (jouée quand les copains mangent de la pizza ensemble) reprend à la fin de la scène. La musique continue ensuite dans les prises de la ville de Montréal qui suivent. Cet emploi de la même musique, et avec presque les mêmes plans de la ville de Montréal que dans la séquence initiale, sert encore à souligner la camaraderie entre les amis et même à la renforcer. La construction parallèle est aussi un peu ironique car la musique, qui autrefois était si euphorique, a

maintenant un air mélancolique ou nostalgique, comme l'annonce d'un bonheur qui ne peut pas durer. Les deux scènes, qui sont presque identiques en construction, ont un investissement très différent à cause du montage. Le mécontentement du père Leclerc et sa menace d'avertir ses supérieurs dans la scène précédente mine la légèreté de la célébration des amis et la rend triste et ironique.

La ponctuation dans la séquence centrale est assez conventionnelle et consiste surtout en coupures et en raccords. La ponctuation interne est très discrète, presque invisible, et il y a peu de traces de l'énonciation énoncée. Les coupures et raccords profilmiques servent à établir l'identité des personnages dans un dialogue, leurs points de vue et leurs déplacements, ainsi qu'à décrire le décor et à faciliter le déroulement de l'action. Pendant la représentation de la Passion, il y a un va-et-vient de la caméra entre les acteurs qui se parlent (ex: quand Ponce Pilate parle avec le Christ) et les acteurs qui s'adressent aux spectateurs. Plus remarquable peut-être est l'alternance entre les plans d'ensemble qui montrent la pièce d'un point de vue neutre ou omniscient, et les plans pris du point de vue d'un des spectateurs. Parfois il est même difficile de distinguer "qui regarde?" Cela souligne encore la confusion entre les niveaux énonciatifs et a l'effet de distancier le Spectateur.

Le nombre et la variété des coupures et des raccords dans une scène ou une séquence influencent naturellement sa cadence; un plus grand nombre de plans dans une scène va accélérer le rythme de cette scène et probablement créer un effet d'excitation, de tension, de danger ou d'euphorie, selon le contexte. L'apogée de l'action, la bagarre loufoque entre les spectateurs et les gardes de sécurité de l'Église qui devient ensuite tragique, est distinguée par une accélération du débit. Les plans changent de plus en plus rapidement et la musique monte en vitesse et en volume. Cette scène, qui est la dernière dans la mini-séquence où Daniel se confronte à l'Opposant -- les Médias, la Loi et l'Église -- marque le commencement de la chute de Daniel. La scène suivante commence avec une autre ellipse spatio-temporelle; quelques minutes (heures?) sont passées et il y a un plan général pris d'en haut où l'on voit une ambulance entourée de personnes et les lumières de la ville en bas de la montagne. Pendant une seconde, les personnages sont peu reconnaissables, puis l'on débraye vers Daniel en plan rapproché, la tête immobilisée sur la civière. L'éclairage rouge employé pendant toute la représentation de la Passion disparaît et il y a un éclairage sombre, bleu et triste quand René rappelle à Martin ses pressentiments quant au danger de représenter une tragédie. La dernière séquence dans la performance du Sujet commence et il va se confronter à l'ennemi le plus dangereux, la Mort.

La dernière mini-séquence est celle du purgatoire, de l'enfer et du décès du Sujet. Après son épreuve à l'hôpital francophone et dans le métro, Daniel est conduit à l'hôpital juif anglophone. L'arrivée de Daniel à l'hôpital juif est presque identique à son arrivée à l'Hôpital Saint-Marc; le bruit des sirènes stridentes, la musique, l'éclairage minime, les travellings rapides et les visages inquiets des personnages. Une fois à l'hôpital juif pourtant, quelle différence! La bienveillance des médecins et des infirmières constitue un contraste extrême et quasiment comique avec l'impolitesse et la froideur à Saint-Marc.

En dépit des meilleurs efforts des médecins, Daniel ne survit pas. Il a une blessure trop sévère au cerveau et ne se réveillera jamais. La mort semble être le vainqueur, mais le médecin offre la possibilité d'une "résurrection" en demandant à Constance la permission de prélever les organes de Daniel. Elle acquiesce et la séquence se termine avec Daniel en gros plan, presque mort et attaché aux machines.

4.1.3 La séquence finale: la sanction

La séquence finale est celle de la sanction du Sujet. Elle commence après "la mort" de Daniel car, si son corps est encore vivant, son cerveau est complètement détruit. La séquence finale s'ouvre avec un plan du Calvaire vu à travers les fenêtres du Sanctuaire par le père Leclerc. Il est très sombre et la pluie (la seule fois pendant tout le film où il pleut) est torrentielle. Le visage de Leclerc en gros plan exprime clairement sa tristesse et sa culpabilité, mais comme Ponce Pilate, il s'en lave les mains et ferme la fenêtre. Leclerc va continuer à s'enfermer dans le Sanctuaire et à rejeter le monde extérieur.

Entre ces scènes de Leclerc, il y a celle de Constance et de Mireille qui marchent dans la pluie. Elles sont inconsolables et le décor pluvieux souligne leur désespoir. La pluie est aussi une référence biblique à l'obscurité dans le ciel pendant que le Christ était descendu aux enfers. Cette scène utilise un éclairage sombre et bleu qui concorde bien avec sa nature tragique. Pour emprunter les mots d'Arcand lui-même, c'est la lumière de "...l'aube...l'heure de la mort...L'heure de la lumière glauque."³⁵

³⁵ Denys Arcand, *Le déclin de l'empire américain*, Montréal: Boréal, 1986, p. 161.

L'aube signale pourtant aussi l'arrivée d'un nouveau jour, d'un recommencement et d'une résurrection. La mort de Daniel n'est pas complètement vaine, car les scènes suivantes forment une partie d'une mini-séquence qui montre le don de son coeur et de ses yeux à un anglophone et à une Italienne respectivement. Cette mini-séquence, composée de cinq scènes au total, est chronologique, mais entrecoupée par des scènes de séquences parallèles. Ces scènes ont un investissement euphorique et le don des organes semble avoir été un succès à en juger d'après la joie des patients.

La mini-séquence qui suit est beaucoup plus dysphorique que la précédente et a l'effet de contredire la possibilité d'une fin heureuse pour le film. Que l'amitié et l'intégrité artistiques de Daniel aient été valorisées par ses amis et par la communauté artistique et médiatique est évident. La tristesse des amis pendant les funérailles le confirme. L'attention médiatique respecte peu la peine des amis et remet en question la possibilité d'une contribution artistique durable de la part de Daniel. Son travail va être remarqué et l'on se souviendra de ses efforts, mais de quelle manière? La Garibaldi écrira sans doute quelques mots "émouvants" à propos de la tragédie d'un jeune acteur talentueux, tandis que Richard Cardinal profitera de la mort de Daniel en créant le "Théâtre Daniel Coulombe". Mireille semble être la seule à rejeter ce compromis, mais le film laisse peu d'espoir qu'elle

trouvera quelque chose d'autre. Sera-t-elle obligée de se joindre aux deux chanteuses dans le métro?

La fin de cette séquence n'est pourtant pas vraiment tragique, elle est plutôt ironique. Comme la majorité des films d'Arcand, "Ça fait beaucoup de questions sans réponses [Arcand 43]." Est-ce une fin tragique? La syntaxe discursive offre peu d'indices, car d'une part, les moments tristes comme l'enterrement de Daniel se passent dans un crématorium bien éclairé en haut d'un bâtiment d'où l'on peut voir un parc ensoleillé. Le décor du bureau de Richard Cardinal avec sa belle vue du parc Mont-Royal est presque identique. Quand Mireille s'enfuit en pleurant vers le parc, lieu de souvenirs joyeux avec ses amis, le soleil est déjà presque tombé et tout est sombre. L'air plaintif du *Stabat Mater* conclut la scène et continue dans la prochaine où l'on voit les filles qui chantent dans le métro. Le générique final commence et la caméra monte, passe à gauche vers le mur du métro, puis continue à monter. La dernière image est celle du Mont-Royal illuminé par les rayons du soleil couchant. La musique change aussi et le refrain rock associé aux amis commence. Le mélange de décors, d'éclairages, d'espaces élevés et souterrains et de musique confond le Spectateur et remet la fin en question. Le Sujet est sanctionné, mais son but est loin d'être achevé.

4.1.4 Liste des mini-séquences et des macro-séquences

I. SÉQUENCE INITIALE: INTRODUCTION/ACQUISITION DE LA COMPÉTENCE

1. le prologue (la pièce de théâtre)
et l'introduction du Sujet (Daniel)
2. le Sujet reçoit sa mission ou sa quête du
Destinateur (Leclerc) à l'Oratoire
3. la quête et le développement de la compétence
du Sujet avec la recherche des
disciples/apôtres et des données
biographiques ou historiques d'un espace à
l'autre

II. SÉQUENCE CENTRALE : PERFORMANCE

1. la représentation de la pièce sur le
Mont-Royal
2. la réaction à la pièce par :
 - (a) les spectateurs
 - (b) le clergé
 - (c) les médias
3. le Sujet s'oppose aux médias, à la Loi,
au clergé et aux spectateurs
4. le "purgatoire" à la salle d'attente,
"l'enfer" dans le métro et le décès du Sujet
à l'hôpital

III. SÉQUENCE FINALE : SANCTION

1. la peine de ses amis et la culpabilité du
prêtre à sa fenêtre
2. le don des organes
3. l'attention médiatique (au crématorium),
la création du "Théâtre Daniel Coulombe"
au bureau de Cardinal et la fuite de Mireille
dans le parc Mont-Royal

CHAPITRE V LA SÉMIOTIQUE NARRATIVE

5.1 LE SCHEMA ACTANTIEL

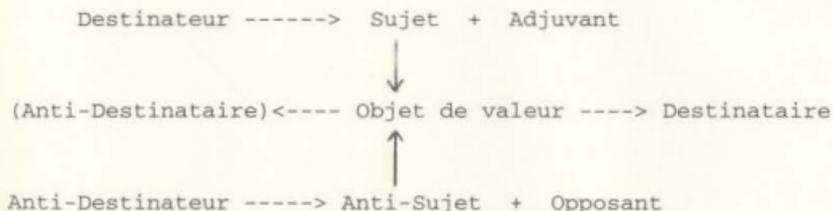
Nous avons fait mention à plusieurs reprises aux termes sémiotiques comme Destinateur, Sujet, Objet de valeur, Adjuvant et Opposant pour faciliter l'analyse du film. Cette terminologie, empruntée à Greimas et Courtés¹⁶, appartient à une approche qui analyse la grammaire d'un récit en vue des fonctions de ses diverses composantes. La forme du récit, sa construction, est inextricablement liée à son fond, ses thèmes et ses valeurs. L'inverse, que les thèmes et les valeurs d'un récit influencent sa construction, est tout aussi vrai. En analysant les fonctions des personnages individuels et collectifs dans le récit, les conflits entre les valeurs représentées et les niveaux énonciatifs créés par le jeu des embrayages et des débrayages, il est possible d'accéder à une analyse en profondeur d'un texte.

Pour faciliter un peu la lecture et pour récapituler, expliquons les termes auxquels nous avons fait référence à travers le mémoire. Le Destinateur (Anti-Destinateur), le Sujet (Anti-Sujet), Destinataire (Anti-Destinataire), l'Objet de valeur, l'Adjuvant et l'Opposant sont des actants. Le terme "actant" réfère à la fonction qu'un ou plusieurs acteurs

¹⁶ Voir les références méthodologiques, p. 102.

exécutent dans le déroulement du programme narratif (c'est-à-dire le récit). Autrement dit, les actants jouent un certain rôle dans la construction du récit: les quêtes, les conflits et l'expression des valeurs. Les actants ne sont pas seulement définis par leur position syntaxique (leur rôle dans le déroulement du récit), mais par leur investissement modal. Par "investissement modal" nous entendons un ensemble de valeurs, comme l'Amour, la Vérité, ou l'Argent. Un actant peut être joué par un ou plusieurs acteurs, objets ou concepts. Un acteur, qui peut être un personnage humain ou animal, ou même une chose, peut équivaloir à un ou plusieurs actants aussi.

L'interaction des actants crée la base d'un récit ou d'une histoire. Cette interaction peut être décrite dans un schéma actantiel (modifié et élargi par nous). Le schéma ci-dessous montre les positions des divers actants dans le récit, ainsi que leurs relations les uns aux autres.



Le Destinateur est celui qui manipule le Sujet et qui lui désigne l'Objet de valeur, c'est-à-dire qu'il valorise un

objet, une place, une personne ou un concept. C'est le Destinateur qui communique les valeurs positives et négatives et qui détermine pour le Sujet ce qu'il doit trouver dans le cas d'une quête. Le Destinateur est défini par son pouvoir préétabli et non par le pouvoir en exercice, comme se définit le Sujet. Le Destinateur est donc souvent présumé au début du récit où il assigne au Sujet la quête de l'Objet de valeur. Il est aussi présent vers la fin de l'histoire où il sanctionne les actions du Sujet, soit par l'approbation, soit par la condamnation.

Le Sujet, qui est souvent le protagoniste ou le héros de l'histoire, est l'actant qui subit les manipulations du Destinateur et doit entreprendre la quête pour l'Objet de valeur. A force d'entreprendre cette quête, le Sujet éprouve des transformations. L'actant qui bénéficie de la quête du Sujet et à qui est destiné l'Objet de valeur est le Destinataire. Remplissant les mêmes fonctions que le Destinateur, le Sujet et le Destinataire sont l'Anti-Destinateur, l'Anti-Sujet et l'Anti-Destinataire, sauf que les valeurs de ces derniers sont les contraires de ces premiers. Cette opposition forme le noeud du conflit central car les deux groupes d'actants ont des parcours narratifs à directions opposées, mais avec un même Objet de valeur recherché et désiré. L'Adjuvant et l'Opposant sont des actants secondaires qui aident ou s'opposent au Sujet dans sa quête de l'Objet de

valeur.

Le schéma actantiel sert donc à organiser et à expliquer les motivations des acteurs, les conflits et les valeurs que ceux-ci représentent. Le Destinateur dans *Jésus de Montréal* équivaut au personnage de Raymond Leclerc, le représentant de l'Église et de la tradition théâtrale. Il manipule le Sujet, Daniel, et lui désigne l'Objet de valeur, la Beauté et la Vérité divine. Quand Leclerc demande à Daniel de moderniser le vieux texte du spectacle de la Passion, ce dernier accepte la tâche et commence sa quête spirituelle pour des comédiens/disciples et pour des informations sur ce personnage mystérieux, Jésus Christ. La valorisation de l'esthétique est renforcée par les discours passionnés de Leclerc où il décrit sa passion pour le théâtre, ainsi que par la beauté du lieu de travail de Leclerc, l'Oratoire Saint-Joseph.

Daniel accepte la quête spirituelle pour un idéal artistique (surtout théâtral) où la beauté absolue équivaut à une révélation de la Vérité, que cela soit à propos de la vie du Christ ou de la corruption médiatique. Il symbolise l'Artiste ou l'Acteur, le médium humain à travers lequel la Vérité divine se manifeste, et qui est nécessaire à la création artistique.

L'Objet de valeur est un lieu d'investissement modal complexe, étant à la fois la Beauté, la Vérité et l'Amour. Cet actant équivaut à deux acteurs, la pièce de théâtre créée par

Daniel et ses amis et le personnage de Mireille. La nouvelle représentation de la Passion est un rite sacré qui a comme but de dépeindre aussi fidèlement que possible la vie et le message du Christ afin de toucher les sensibilités esthétiques et émotionnelles des spectateurs. Sa critique de l'Église et du matérialisme, son message d'amour, ainsi que les nouvelles informations bouleversantes à propos des origines de Jésus Christ réussissent à provoquer une réaction intense de la part des spectateurs. La pièce est aussi un succès artistique grâce au jeu naturel et émouvant des comédiens et à la beauté des costumes, des décors et de la musique.

Le personnage de Mireille est aussi lié à l'Objet de valeur. Introduite comme mannequin qui vend sa beauté et son sex-appeal aux Médias, elle est désirée et par Daniel et par Jerzy. Dans ses relations avec ces hommes, Mireille est aussi symbolique des deux aspects de l'Amour, l'amour sacré et l'amour profane. Daniel l'aime et l'aide à développer ses talents artistiques, tandis que Jerzy la désire et l'exploite en tant qu'objet sexuel. Ce conflit entre le Sujet et l'Anti-Sujet, les Médias, est plus évident quand Daniel se confronte à Jerzy et à sa collègue, Denise Quintal. Quand Mireille "se met à nu" et répète la pièce de façon naturelle sans maquillage ni costume, elle décide de ne plus se cacher derrière les fioritures de sa carrière médiatique.

Les Médias, agents de l'Anti-Destinateur, le Capital,

essaient de créer une illusion et de déformer la Vérité afin d'accroître leurs profits et de maintenir leur pouvoir. L'Objet de valeur est investi différemment par l'Anti-Sujet qui ne voit l'Art et la Beauté que comme des outils pour faire vendre des produits. Un beau visage ou un joli corps peuvent faire vendre beaucoup de parfum, de pornographie et de bière. Les représentants du Capital disent peu dans *Jésus de Montréal*, et laissent plutôt parler et agir leurs serviteurs. Quand Daniel interrompt violemment l'audition organisée par la compagnie de bière Appalache, la compagnie a recours aux institutions sociales afin de protéger ses intérêts et demande l'arrestation de Daniel. Dans le schéma actantiel, la Loi est l'agent des riches et puissants et représente l'Opposant du Sujet.

Quand l'Église emploie aussi la police afin d'arrêter la représentation de la pièce, leurs tactiques brutales provoquent l'accident tragique qui mène à la mort du Sujet. Ce point culminant du film représente la sanction, ou plus précisément, la condamnation du Sujet par le Destinateur. Malgré l'admiration des spectateurs et des critiques, le père Leclerc et ses supérieurs condamnent la pièce, la considérant sacrilège et comme étant une menace à leur pouvoir. Quand Daniel et son Adjuvant, la troupe de comédiens, refusent de modifier leur point de vue artistique et éthique, l'Église les punit. Le résultat est la mort du Sujet et le désespoir de ses

compagnons.

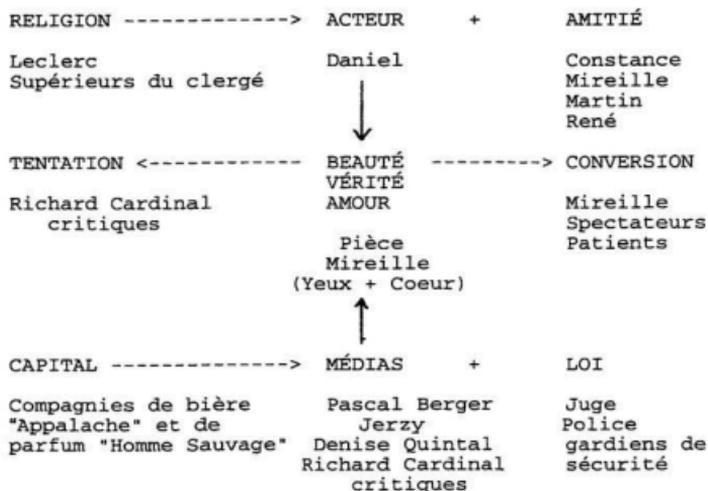
Le titre du film suggère que les actions de Daniel seront quand même reconnues et qu'il bénéficiera d'une sorte de résurrection. Son interprétation de la Passion est condamnée par la Religion organisée mais, s'il n'a pas atteint la perfection artistique et morale qu'il cherchait dans sa pièce et sa vie personnelle, il a quand même subi une transformation importante. Il a créé une oeuvre artistique qui a touché les gens et a il y a une appréciation et une compréhension plus profondes du message du Christ. Le don des organes de Daniel est une sorte de salut ou de résurrection qui indique son triomphe sur la mort. La fin suggère que l'on va reconnaître sa contribution artistique dans la création d'un "Théâtre Daniel Coulombe"; cette idée, proposée par "l'huileux" Richard Cardinal est quand même ironique et le désigne comme l'Anti-Destinataire du film, car il semble qu'il va exploiter les comédiens et la mémoire de Daniel. Cela est symbolique de la tentation diabolique, tout comme la scène où il propose une quête de célébrité à Daniel.

Le Destinataire du film, l'actant qui bénéficie des actions du Sujet et reçoit l'Objet de valeur, est représenté par plusieurs acteurs: Mireille, les spectateurs et les patients qui ont reçu le coeur et les yeux de Daniel. Le coeur et les yeux de Daniel sont la marque du Sujet et leur apparition dénote la réalisation de sa quête et sa conjonction

avec l'Objet de valeur. Les patients à l'hôpital sont les bénéficiaires concrets des yeux et du coeur de Daniel, tandis que Mireille et les spectateurs le sont de façon symbolique. Les yeux représentent la vue, la clarté et la lumière; ils sont nécessaires afin de distinguer les mensonges des Médias et de la Religion organisée de la Vérité de l'Art. Dans *Jésus de Montréal*, la Vérité esthétique est le message d'amour que les Évangiles et la pièce essaient de promouvoir, amour symbolisé par le coeur de l'affiche et actualisé par le don d'un coeur dans le film.

Si la pièce touche aux yeux et au coeur des spectateurs, les efforts de Daniel ont aussi influencé la vie de Mireille. Elle a subi la plus grande transformation afin de suivre sa vision artistique, sacrifiant sa carrière bien payée, ses riches admirateurs, son amant -- peut-être que cela n'était pas un sacrifice très pénible! -- et son mode de vie confortable. Elle semble être la seule à rejeter la proposition alléchante de Cardinal et elle voit clairement qu'il ne veut qu'exploiter les comédiens. Sa relation romantique avec Daniel la désigne aussi comme le bénéficiaire du coeur du Sujet.

L'interaction des actants dans *Jésus de Montréal* peut être schématisée dans le schéma actantiel de la page suivante:



5.2 LE SACRÉ ET LE PROFANE

Avec le don de ses yeux et de son coeur, le Sujet offre la vue et la vie au Destinataire. Le don des organes prend des significations religieuses à plusieurs niveaux; les yeux sont essentiels afin de voir la Vérité et la Beauté et de distinguer "la lumière" des Évangiles de "l'obscurité" des profiteurs et des faux prophètes. "Mais celui qui fait ce qui est vrai vient à la lumière, afin qu'on voie clairement que ses actions sont accomplies dans l'obéissance à Dieu [Jean 3: 21]." Ce sont les yeux qui permettent aux spectateurs de voir la Passion et d'apprécier la Vérité et la Beauté du message du Christ qui y est représenté.

Le don du coeur est représentatif de l'amour et de la vie que Daniel (tel Jésus) a offert au monde. Si le don des yeux symbolise comment Daniel a permis aux autres de voir clairement le message du Christ, le don du coeur symbolise le message lui-même : "Aimez-vous les uns les autres! [Arcand, 83]." Comme le Christ, Daniel est "crucifié" et sa mort permettra à d'autres de vivre. Cette "résurrection" lui permettra de vivre aussi, d'une certaine façon bien sûr.

C'est pourtant dans le domaine de la création artistique que le film propose des idées intéressantes quant à l'Art et à la Religion. A travers le médium humain des comédiens, un idéal esthétique est conçu. Le Sujet et ses amis ont créé plus

qu'une pièce, ils ont proposé les germes d'une nouvelle religion, une nouvelle façon de regarder le message chrétien. L'Église comprend très clairement le danger que cela peut représenter et agit rapidement pour réprimer la pièce.

Cette conception religieuse du pouvoir de l'Art est développée pour la première fois dans *Jésus de Montréal*. Dans les films précédents d'Arcand, l'art joue un rôle important et l'on y retrouve plusieurs références à diverses formes d'art comme l'opéra, la musique, la peinture, l'architecture et le théâtre. L'art n'est pourtant pas la préoccupation centrale de ces films, servant plutôt à souligner des thèmes ou l'appartenance d'un personnage (ou d'un groupe de personnages) à une classe sociale. Dans *Le déclin de l'empire américain* par exemple, l'emploi de la musique majestueuse et puissante de Haendel sert à indiquer que les personnages principaux appartiennent à une élite. Dans le même film, les références au Caravage qui le décrivent comme "peintre de l'aube...l'heure de la mort...³⁷", servent à souligner plusieurs thèmes importants du film -- la mort, la vieillesse, la corruption -- bref, le déclin de "l'empire" fragile que les personnages ont créé. Dans *Réjeanne Padovani*, l'emploi de l'air de Gluck *Orphée et Eurydice* sert à souligner la division entre les classes sociales. Quand Padovani demande à une de

³⁷ Arcand, *Le déclin de l'empire américain*, p. 161.

ses riches amies de chanter l'air de Gluck, *Orphée et Eurydice* pendant une fête un soir, ses serviteurs l'écoutent du sous-sol. Réunies par la même expérience artistique, les deux classes sont toujours séparées par leurs positions spatiales et sociales. Contrairement à *Jésus de Montréal*, l'art est loin d'être sacré et ne semble toucher personne. Le but de ce film, et de la plupart des films qui précèdent *Jésus*, est de faire un commentaire socio-politique, non esthétique.

L'importance de la religion, ou plutôt son non-importance, caractérise en général l'oeuvre d'Arcand avant *Jésus de Montréal*. Toutefois, malgré sa critique sévère de l'Église catholique, *Jésus* est un film qui valorise de façon très évidente la vie et le message du Christ. Dans ce film, Arcand abandonne la politique en faveur de quelque chose qui ressemble beaucoup à la foi : "Avec *Jésus de Montréal*, j'ai voulu revenir sur mon rapport avec la religion... Alors j'ai voulu réconcilier l'agnostique que je suis devenu, rendu célèbre par un film sur la sexualité, avec son enfance."¹⁸ Parce que la nouvelle représentation de la Passion dans *Jésus* propose une vision différente de la vie du Christ, la pièce et le film qui l'englobe offrent la possibilité d'une nouvelle religion chrétienne, une religion qui serait libre des contraintes imposées par la religion organisée. L'Art dans

¹⁸ Coulombe, p. 118.

Jésus de Montréal a un but sacré; et la pièce et le film sont des offrandes au christianisme qui servent à élargir notre conception du Christ et des Évangiles dans l'imaginaire collectif. Chaque artiste qui essaie de dépeindre ou d'exprimer sa propre vision de Dieu dans sa création -- que ce soit celle de Michel-Ange dans la Chapelle Sixtine, de Goethe dans *Faust*, ou de Scorsese dans *The Last Temptation of Christ* -- ajoute, enlève et contredit nos idées préconçues au sujet du christianisme. Une fois que nos idées à propos de la religion sont questionnées, la possibilité d'une nouvelle voie spirituelle s'ouvre. Le renouvellement du mythe, que ce soit l'histoire de la Passion ou la création de la Terre par une déesse-mère, équivaut donc à un renouvellement de la vie. L'écho de cette proposition se trouve dans l'oeuvre de Helen Luke lorsqu'elle parle de C. G. Jung:

C. G. Jung has told us how he found, after his own lonely confrontation with the powers of the unconscious, the life-giving wonder of the inner myth, or story, behind his life; and it is in part by our response to the great stories of the world that we too can begin to find, each of us, this individual story, expressing the symbolic meaning behind the day-to-day choices of our lives. If we are not aware of the need for this imaginative search, and continue to base our attitudes purely on the kind of thinking that is bounded by the laws of materialistic cause and effect and statistical data, then sooner or later we shall be forced to see how the springs of

life dry up...³⁹

Considéré de cette manière, la création artistique est liée à la création divine.

L'Art est problématique à cause de sa nature même qui nécessite sa profanation. L'Art pour l'Art ou l'Art pour la Religion ne peut pas exister dans le monde à cause de l'imperfection de l'artiste et de son public. L'artiste a besoin d'être vu, d'être entendu afin de transmettre son message; il y a toujours des contraintes sur l'expression d'un idéal esthétique à cause du fait que le transmetteur (l'artiste) a besoin d'un récepteur (un public). L'artiste doit essentiellement se vendre au public pour qu'une oeuvre artistique puisse exister. Sinon, il restera "la voix d'un homme qui crie dans le désert... [Jean 1:23]," dans le néant. Voilà l'impossibilité de la quête de Daniel qui, au fond, serait obligé de se vendre et de profaner sa pureté esthétique afin de survivre comme artiste. Il deviendrait un autre Pascal Berger, pris entre les mains avides de Richard Cardinal et Denise Quintal. En refusant le profane, il doit renoncer au monde.

³⁹ Helen Luke, *The Way of Woman. Awakening the Perennial Feminine*, N. Y.: Doubleday, 1995, p. 96.

CONCLUSION

Jésus de Montréal est donc un film qui, avant tout, veut promouvoir le christianisme. Le thème principal -- l'impossibilité de réconcilier l'aspect sacré et l'aspect profane d'une religion -- se révèle dans la tension qui existe entre Daniel et l'Église catholique, l'écho de la tension entre Jésus et le Sanhédrin qui est représentée dans la Passion. Arcand le décrit ainsi: "Je sens la même tension entre la voix de Jésus de Nazareth et celle de l'Église, très éloignées l'une de l'autre."⁴⁰ Le christianisme est par sa nature même une religion où le sacré et le profane sont inséparables, étant donné que Jésus était à la fois Fils de Dieu et Fils de l'Homme. En faisant des recherches sur le Christ pour la Passion, Daniel Coulombe crée "une tension entre un idéal, religieux ou artistique, et la réalité par des recherches sur le Christ."⁴¹ Comme l'indique le metteur en scène, cette tension est non seulement au niveau religieux, mais artistique; le conflit entre Daniel et sa troupe de comédiens et les agents médiatiques l'exemplifie.

L'exploration d'idées contradictoires ou de paradoxes, souvent de manière ironique, caractérise en général l'oeuvre

⁴⁰ Coulombe, p. 119.

⁴¹ Ibid.

d'Arcand. En employant des procédés comme le montage parallèle, la musique et la juxtaposition du passé et du présent, le cinéaste réussit à remettre en question nos idées préconçues à propos de la société, de la politique, de l'amour, de l'art et de la foi.

Les films d'Arcand sont quand même très liés à leur époque. La question se pose donc, est-ce que le cinéaste ne fait que profiter de ce qui est le "hot topic" du jour, ou est-ce que ses films ont un sens plus universel? Comme le personnage de Richard Cardinal le dit, "Jésus Christ est un personnage tout à fait à la mode [143]." Le choix du nom Daniel pour le protagoniste renvoie à Daniel le prophète du Vieux Testament. Nous croyons que ce choix de nom est significatif car le film a un certain aspect prophétique. Le film annonce-t-il une vraie renaissance d'intérêt en la spiritualité, ou est-ce qu'il ne fait que planer sur la vague d'une toquade populaire, le "Nouvel Âge" des années '90? Est-ce que le confort et l'indifférence des années '80 se voient remplacées par des chandelles "Nouvel Âge", de l'encens, du paganisme celtique et de la vénération d'une déesse-mère?

Certainement, on n'a qu'à regarder dans les librairies, sur les rayons de religion, de spiritualité, de "Nouvel Âge", d'art, de psychologie et de "self-help" afin de se formuler une assez bonne idée de l'intérêt populaire. N'importe quelle marchandise avec des associations occultes ou spirituelles

peut persuader le consommateur crédule de se défaire de ses sous. Même la "Material Girl" elle-même, Madonna (nom ironique!), toujours prête à profiter de ce qui est en vogue, a annoncé sa nouvelle "spiritualité" au public, s'est métamorphosée sous le nom "Ethereal Girl", précurseur du "Nouvel Âge".

Revenons maintenant au caméléon qu'est Arcand. Est-ce que *Jésus* indique un vrai intérêt à la foi et à l'amour chrétien, ou est-il tout simplement à la mode? Notre opinion est que le film, comme la majorité de l'oeuvre d'Arcand, est un mélange des deux, c'est-à-dire, et l'expression sincère de la foi et du pouvoir salvateur de l'art et l'exploitation cynique d'une manie populaire. Le deuxième volet du *Déclin de l'empire américain*, *Love and Human Remains*, sorti quatre ans après *Jésus*, est une combinaison intéressante des deux films, malgré sa qualité inférieure. Les personnages de *Love and Human Remains* sont matérialistes et semblent être presque sans âme; toutefois, ils sont à la fois terrifiés mais désireux de l'amour, rappelant les Narcisses du *Déclin*. Il y a tout de même des liens d'amitié très forts entre eux qui surgissent à cause de la violence et de la tragédie. Ce n'est qu'après la mort du meilleur ami du protagoniste, David, que les personnages peuvent avouer leurs sentiments. David, le poseur cynique, est surtout transformé et se rend compte qu'il ne peut pas vivre détaché de ses émotions et de ses amis; malgré

ses efforts pour minimiser ses interactions avec le monde, sa présence a un effet profond et même perturbant sur ceux qui l'entourent.

David n'est pas seulement transformé par l'amour, mais ses attitudes envers l'art changent aussi. Ancien acteur, désabusé de la vie de vedette de télévision, il rejette cyniquement son art en faveur d'une carrière comme serveur. La scène finale toutefois le montre en train d'assister à une audition pour une pièce de théâtre. Est-ce que David est le Daniel des années '90?

Donc, il nous semble qu'Arcand reste en général fidèle à la plupart des thèmes et des préoccupations manifestes dans *Jésus* dans les films plus récents. Comme *Jésus* pourtant, *Love and Human Remains* profite de plusieurs sujets populaires de l'époque, le SIDA, le sadomasochisme et l'homosexualité en étant les plus remarquables.

FILMOGRAPHIE

Les indications sont données dans l'ordre suivant: titre; date de la fin de la réalisation; nb : noir et blanc; cl : couleur; P : producteur; CP : compagnie de production; S : scénariste; PH : photographie; M : monteur; MU : compositeur; A : acteurs; DIST : compagnie de distribution

(Le réalisateur est Denys Arcand, sauf si autrement indiqué).

* DA = Denys Arcand

Joyeux Calvaire (Poverty and Other Delights)

Canada 1996 90 min cl 35mm

P : Denise Robert; CP : Cinémaginaire inc., Le Pain, inc.;

S : Claire Richard; PH : Guy Dufaux; M : André Daigneault;

MU : Yves Laferrière

A : Gaston Lepage (Marcel), Benoît Brière (Joseph), Chantal Baril (Germaine), Roger Blay (L'avocat), Jean-Claude Germain (Le père Noël), René Richard Cyr (Roland-aux-culottes), Luc Senay (Le fou répétitif), Claude Laroche (Léo), André Melançon (Armand), Lorne Brass (Stanley)

DIST : Cinémaginaire inc., FunFilm Distribution

Love and Human Remains

Canada 1993 98 min cl 35mm

P : Roger Frappier, Pierre Latour; CP : Max Films, Atlantis

Films; S : Brad Fraser de sa pièce "Unidentified Human Remains

and the True Nature of Love"; PH : Paul Sarossy; M: Alain

Baril; MU : John McCarthy

A : Thomas Gibson (David), Ruth Marshall (Candy), Cameron

Bancroft (Bernie), Mia Kirshner (Benita), Joanna Vannicola

(Jerri), Matthew Ferguson (Kane), Rick Roberts (Robert)

DIST : Max Films

Montréal vu par... six variations sur un thème

l'épisode d'Arcand: "Vue d'ailleurs"

Canada 1991 123m (l'épisode d'Arcand: 20m) cl 35mm

P : Denise Robert; CP : Atlantis Films, Cinémaginaire; S :

Paule Baillargeon; PH : Paul Sarossy; M : Alain Baril; MU :

Yves Laferrière

A : Domini Blythe (vieille femme), Rémy Girard (consul), Paule

Baillargeon (femme du consul), Guylaine Saint-Onge (jeune

femme), Raoul Trujillo (l'amant)

DIST : Melenny Distribution

Jésus de Montréal

Canada/France 1989 119min cl 35mm

P : Roger Frappier, Pierre Gendron, Doris Girard, Gérard Mital, Jacques-Éric Strauss; CP : Max Films, Gérard Mital Productions; S : DA; PH : Guy Dufaux; M : Isabelle Dedieu; MU : Yves Laferrière

A : Lothaire Bluteau (Daniel Coulombe), Johanne-Marie Tremblay (Constance Lazure), Gilles Pelletier (Père Raymond Leclerc), Rémy Girard (Martin Durocher), Robert Lepage (René Sylvestre), Catherine Wilkening (Mireille Lafontaine), Yves Jacques (Richard Cardinal), DA (le juge), Cédric Noël (Pascal Berger), Monique Miller (Denise Quintal)

DIST : Max Films

Le déclin de l'empire américain

(titre original: "Conversations scabreuses")

Canada 1986 102min cl 35mm

P : René Malo, Roger Frappier; CP : Corporation Image M & M, L'Office National Du Film; S - DA; PH - Guy Dufaux, Jacques Leduc; M : Monique Fortier; MU : François Dompierre sur un air de Haendel

A : Dominique Michel (Dominique St Arnaud), Dorothée Berryman (Louise), Louise Portal (Diane), Pierre Curzi (Pierre), Rémy Girard (Rémy), Yves Jacques (Claude), Geneviève Rioux (Danielle), Daniel Brière (Alain), Gabriel Arcand (Mario)

DIST : Les Films René Malo

Le crime d'Ovide Plouffe

(titre original: "Les Plouffe II")

Canada/France 1984 107m cl 35mm

P : Gabriel Boustani, Justine Héroux; CP : International Cinema Corporation, Société Radio-Canada, l'Office national du film, Filmmax, Film A2; S : Roger Lemelin, DA; PH : François Protat; M : Monique Fortier; MU : Olivier Dassault

A : Gabriel Arcand (Ovide Plouffe), Véronique Jannot (Marie), Jean Carmet (Pacifique Berthet), Anne Létourneau (Rita Toulouse-Plouffe), Donald Pilon (Stan Labrie), Pierre Curzi (Napoléon Plouffe), Juliette Huot (Joséphine Plouffe)

DIST : Les Films René Malo

Empire, Inc.

Canada 1983 51m/épisode cl 16mm

(Arcand a tourné trois des six épisodes de la série)

P : Paul Risacher, Stefan Wodoslawsky; CP : Canadian Broadcasting Corporation, l'Office national du film; S : Douglas Bowie; PH : Alain Dostie; M : Pierre Bernier, Alfonso Peccia, France Dubé, Antonio Virgini; MU : Neil Chotem

A : Robert Clothier (Percy), Lyn Jackson (Violet), Charles Joliffe (Metcalfe), Alexander Knox (Atholstan), Pamela Redfern (Helen), Tony Van Bridge (Arthur), Mitch Martin (Amy)

DIST : CBC

Le confort et l'indifférence

(titre original: "Québec et après...")

Canada 1981 109m cl 16mm documentaire

P : Roger Frappier, Jean Dansereau, Jacques Gagné; CP : l'ONF;
PH : Alain Dostie, Pierre Letarte, André Luc Dupont, Martin
Lerclerc, Roger Rochat, Bruno Carrière, Jean Pierre
Lachapelle, Pierre Mignot; M : Pierre Bernier, France Dubé
A : Jean Pierre Ronfard (Machiavel)

DIST : l'ONF

Gina

Canada 1975 94m cl 35mm

P : Pierre Lamy; CP : Productions Carle-Lamy, S : DA, Jacques
Poulin, Alain Dostie, Jacques Benoit; PH : Alain Dostie, Louis
de Ernsted, Michel Caron, André Gagnon; M : DA, Pierre
Bernier; MU : Michel Pagliaro, Barbara Benny

A : Céline Lomez (Gina), Claude Blanchard (Bob Sauvageau),
Frédérique Collin (Dolorès), Serge Thériault (l'assistant
cameraman), Gabriel Arcand (le réalisateur), Louise Cuerier
(Carole Bédard), Jocelyn Bérubé (Andy Titel), Paule
Baillargeon (Rita Jobin), Jean Pierre Saulnier (Marcel Jobin),
Roger Lebel (Léonard Chabot)

DIST : Criterion

Réjeanne Padovani

(titre original: "La mort de Lucie Patriarca")

Canada 1973 94m cl 35mm

P : Marguerite Duparc; CP : Cinak; S : DA, Jacques Benoit; PH:
Alain Dostie, Louis de Ernsted, Michel Caron; M : Marguerite
Duparc; MU : Gluck, Walter Boudreau

A : Luce Guilbeault (Réjeanne Padovani), Jean Lajeunesse
(Vincent Padovani), Pierre Thériault (Dominic Di Muro),
Frédérique Collin (Hélène Caron), Roger Lebel (J-Léon
Desaulniers, Margot Mackinnon (Stella Desaulniers), Hélène
Loiselle (Jeannine Biron), Thérèse Cadorette (Aline Bouchard),
Jean Pierre Lefebvre (Jean Pierre Caron), René Caron (Jean-Guy
Biron), J-Léo Gagnon (Georges Bouchard), Céline Lomez (Manon
Bluteau), Paule Baillargeon (Louise Thibaudeau), Gabriel
Arcand (Carlo "Lucky" Ferrara)

DIST : Criterion

Québec: Duplessis et après...

(titre original: "Duplessis est encore en vie")

Canada 1972 115m nb 16mm documentaire

P : Paul Larose; CP : l'ONF; PH : Alain Dostie, Réo Grégoire,

Pierre Letarte, Pierre Mignot; M : DA, Pierre Bernier
A : Gisèle Trépanier, Robin Spry (narrateurs)
DIST : l'ONF

La maudite galette

(titres considérés: "Calibre 45", "Les terroristes", Quarante-cinq dum-dum")

Canada 1971 100m cl 35mm

P : Marguerite Duparc; CP : Cinak, Les Films Carle-Lamy, France Film; S : Jacques Benoit; PH : Alain Dostie; M : Marguerite Duparc; MU : Michel Hinton, Gabriel Arcand, Lionel Thériault

A : Luce Guilbeault (Berthe), Marcel Sabourin (Ernest), René Caron (Roland), J-Léo Gagnon (Arthur), Jean Pierre Saulnier (Rosaire), Gabriel Arcand (Ti-Bi)

DIST : Québec-France Film

On est au coton

(titre original: "Les informateurs")

Canada 1970 159m nb 16mm documentaire

P : Marc Beaudet, Pierre Maheu; CP : l'ONF; PH : Alain Dostie, Pierre Mignot; M : Pierre Bernier

DIST : l'ONF

La route vers l'ouest

(titres considérés: "L'ère des découvreurs" et "Découvreurs")

Canada 1965 28m cl 16mm documentaire

P : André Belleau; CP : l'ONF; S : DA; PH : Bernard Gosselin; M : Werner Nold; MU : Kenneth Gilbert, Olav Harstad, Sorch ni Ghurairim, Société de Musique d'Autrefois

A : Christian Delmas (narrateur)

DIST : l'ONF

Les Montréalistes

(titres considérés: "Pour l'amour du ciel", "Mysticisme")

Canada 1965 27m cl 16mm documentaire

P : André Belleau; CP : l'ONF; S : Andrée Thibault; PH : Bernard Gosselin, Jacques Leduc; M : Monique Fortier; MU : Donald Mackey

A : Gisèle Trépanier, Gilles Marsolais (narrateurs)

DIST : l'ONF

Champlain

(titre original: "Samuel de Champlain, une réévaluation")

Canada 1964 28m cl 16mm documentaire

CP : l'ONF; S : DA; PH : Bernard Gosselin, Gilles Gascon; M : Werner Nold, Bernard Gosselin; MU : Kenneth Gilbert, la Quintette de cuivres de Montréal

A : Gisèle Trépanier, Georges Dufaux (narrateurs)
DIST : l'ONF

Source pour toute information, sauf *Joyeux Calvaire*:

André Loiselle et Brian McIlroy, Eds., Auteur/Provocateur. *The Films of Denys Arcand*, Westport, Ct.: Greenwood Press, 1995.

Sources pour *Joyeux Calvaire* :

TÉLÉFILM CANADA. *Joyeux Calvaire: Poverty and Other Delights*, [En ligne], 1998.
[<http://www.telefilm.gc.ca/en/prod/film/film97/16.htm>]
(16 octobre 1998)

IMBd. *Joyeux Calvaire* (1996), [En ligne], 1996.
[[http://us.imdb.com/Title?Joyeux+Calvaire+\(1996\)](http://us.imdb.com/Title?Joyeux+Calvaire+(1996))]
(16 octobre 1998)

SCÉNARIOS

Jésus de Montréal. Montréal: Boréal, 1989.

Le déclin de l'empire américain. Montréal: Boréal, 1986.

La maudite galette: dossier établi par Pierre Latour sur un film de Denys Arcand. Montréal: Le Cinématographe: VLB, 1979.

Gina: dossier établi par Pierre Latour sur un film de Denys Arcand. Montréal: L'Aurore, 1976.

Réjeanne Padovani: dossier établi par Robert Lévesque sur un film de Denys Arcand. Montréal: L'Aurore, 1976.

RÉFÉRENCES HISTORIQUES ET CRITIQUES

- ALIOFF, Maurice. "Denys Arcand's *Jésus de Montréal*". *Cinema Canada* 164 (June-July 1989): 16-17.
- BEAULIEU, Janick. "Étude: *Jésus de Montréal*". *Séquences* 141-142 (sept 1989): 68-72.
- La Bible*. Traduite de l'hébreu et du grec en français courant par la Société Biblique Canadienne. Montréal: Société Biblique Canadienne, 1983.
- BILODEAU, François. "La croisade de Daniel Coulombe". *Liberté* 184 (août 1989): 52-61.
- BONNEVILLE, Léo. "Denys Arcand". *Séquences* 140 (juin 1989): 12-19.
- BONNEVILLE, Léo. *Le cinéma québécois; par ceux qui le font*. Montréal: Éditions Paulines & A.D.E., 1979.
- CACCIA, Fulvio. "*Jésus de Montréal*: le dieu absent". *Vice Versa* 27: 42-43.
- CARRIERE, Louise. *Femmes et cinéma québécois*. Montréal: Éditions du Boréal Express, 1983.
- CASTIEL, Élie. "Denys Arcand: le confort sans indifférence". *Séquences* 171 (avril 1994): 14-16.
- CASTIEL, Élie. "*De l'amour et des restes humains*". *Séquences* 171 (avril 1994): 38.
- CHARTRAND, Luc et GENDRON, Louise. "La jeunesse sur un plateau d'Arcand". *L'Actualité* (1er mai 1994): 10-12.
- CLANFIELD, David. *Canadian Film*. Toronto: Oxford University Press, 1987.
- CIMENT, Michel. "Entretien avec Denys Arcand sur *Le déclin de l'empire américain*". *Séquences* 312 (fév 1987): 16-20.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA. *Cinéastes du Québec: Denys Arcand*. Montréal, 1971.
- COULOMBE, Michel. *Denys Arcand: la vraie nature du cinéaste*. (Une collection d'entretiens avec Arcand). Montréal: Boréal, 1993.

- DORLAND, Michael. "Le déclin". *Cinéma Canada* 134 (Oct. 1986): 16-21.
- EVANS, Gary. *In the National Interest. A Chronicle of the National Film Board of Canada from 1949 to 1989*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
- FELDMAN, Seth and NELSON, Joyce, eds. *Canadian Film Reader*. Toronto, Montréal: Peter Martin Associates, Ltd., 1977.
- GAREL, Sylvain. "Denys Arcand: Prophète en son pays". *Cinéma* 162 (avril-mai 1989): 11-12.
- GAREL, Sylvain. "Jésus de Montréal. Le déclin de l'empire catholique". *Cinéma* 458 (juin 1989): 7-8
- GAY, Richard. "Le troublant Jésus de Denys Arcand". *L'Actualité* (juillet 1989): 81.
- GREGG, Allan. *The Big Picture: What Canadians Think About Almost Everything*. Toronto: Macfarlane Walter & Ross, 1990.
- HOULE, Michel et JULIEN, Alain. *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal: Fides, 1978.
- KNELMAN, Martin. *This is Where We Came In: The Career and Character of Canadian Film*. Toronto: McClelland & Stewart Ltd., 1977.
- LEVER, Yves. *Cinéma et société québécoise*. Montréal: Éditions du jour, 1972.
- LEVER, Yves. *Histoire générale du cinéma du Québec*. Montréal: Boréal, 1988.
- LOISELLE, André et MCILROY, Brian eds. *Auteur/Provocateur. The Films of Denys Arcand*. Westport, Conn.: Greenwood Press, 1995.
- LUKE, Helen. *The Way of Woman. Awakening the Perennial Feminine*. N.Y.: Doubleday, 1995.
- MAGDEN, Ted. *Canada's Hollywood: The Canadian State and Feature Films*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1993.
- MAJOR, Ginette. *Le cinéma québécois à la recherche d'un public, bilan d'une décennie*. Montréal: Presses de

l'Université de Montréal, 1982.

- MASSON, Alain. "Denys Arcand. Gailonla lurette, gailonla gaïement! sur *Le déclin de l'empire américain*". *Séquences* 312 (fév 1987): 14-15.
- MOORE, Suzanne. "Playing Jesus by Night". *New Statesman Society* 3:85 (26 Jan 1990): 43.
- O'BRIAN, Tom. "Jesus of Montreal". *Film Quarterly* 44:1 (Fall 1990): 47-50.
- PASSEK, Jean-Loup ed., sous la direction de Sylvain Garel et André Pâquet. *Les cinémas du Canada*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1992.
- POSNER, Michael. *Canadian Dreams: The Making and Marketing of Independent Films*. Vancouver & Toronto: Douglas & McIntyre, 1993.
- RAMASSE, François. "Un personnage tout à fait à la mode (*Jésus de Montréal*)". *Séquences* 339 (mai 1989): 32-34.
- RAMASSE, François. "Être tendre malgré tout. Entretien avec Denys Arcand" *Séquences* 340 (juin 1989): 12-17.
- SCHMIT, Joel. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Larousse, France Loisirs, 1993.
- SHEK, Ben-Z. "History as a Unifying Structure in *Le déclin de l'empire américain*". *Québec Studies* 9 (Fall-Winter 1989/1990): 9-15.
- TADROS, Jean-Pierre. "The Second Coming of Denys Arcand?". *Cinema Canada* 162 (April-May 1989): 11-12.
- VÉRONNEAU, Pierre (dir) et al. *Les cinémas canadiens*. Montréal et Paris: La Cinémathèque Québécoise et Pierre Lherminier Éditeur, 1978.
- VÉRONNEAU, Pierre, DORLAND, Michel, FELDMAN, Seth. *Dialogue. Cinéma canadien et québécois*. Montréal: Mediatexte Publications Inc. et la Cinémathèque Québécoise, 1987.
- VÉRONNEAU, Pierre et HANDLING, Piers eds. *Self-Portrait. Essays on the Canadian and Quebec Cinemas*. [Traduction de *Cinémas canadiens avec des ajouts*]. Ottawa: Institut canadien du film, 1980.

- 24 *Images* 44-45 (automne 1989. Édition spéciale consacrée à Denys Arcand). "Denys Arcand" - Marcel Jean (39); "Du spirituel dans l'art. Critique de *Jésus de Montréal*" - Gilles Marsolais (40-43); "Jésus des médias. Critique de *Jésus de Montréal*" - André Roy (44-45); "Entretien avec Denys Arcand" - Marcel Jean (46-53); "Homo Ludens" - Michel Euvrard (54-55); "Quand le cinéma devient un spectacle" - Louis Goyette (56-59); "Cet obscur objet du documentaire" - Henri-Paul Chevrier (60-61); "L'éternel retour" - Marcel Jean (62-63); "L'éloquence contre la forme" - Michel Beauchamp (64-65); "Le metteur en scène, par ses acteurs" [entretien avec Rémy Girard, Paulette Baillargeon et Johanne-Marie Tremblay de *Jésus de Montréal*] - Claude Racine (66-68).

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

MÉTHODOLOGIE

- ANDREW, J. Dudley. *The Major Film Theories. An Introduction.* N.Y.: Oxford University Press, 1976.
- AUMONT, Jacques et MARIE, Michel. *L'analyse des films.* Paris: Nathan, 1988.
- AUMONT, Jacques et al. *La théorie du film.* Paris: Albatros, 1980.
- BAZIN, André. *What is Cinema? Vols. I et II.* Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1971.
- FONTANILLE, Jacques. *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur.* Paris: Hachette, 1989.
- GREIMAS, Algirdas J. et COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage.* Tomes 1 et 2. Paris: Hachette, 1979 et 1986.
- GREIMAS, Algirdas J. *Du sens II. Essais sémiotiques.* Paris: Seuil, 1983.
- GREIMAS, Algirdas J. *Structural Semantics.* Traduction de *Sémantique structurale* par Daniele McDowell, Donald Schliefer et Alan Veile. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- JARVIE, I. C. *Movies as Social Criticism: Aspects of their Social Psychology.* Metuchen, N.J. : Scarecrow Press, 1978.
- JARVIE, I. C. *Movies and Society.* N.Y.: Basic Books, 1970.
- JOST, François. *L'oeil-caméra. Entre film et roman.* Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1987.
- MANVELL. Roger. *What is a Film?.* London: MacDonald & Co. Ltd., 1965.
- METZ, Christian. *L'Énonciation impersonnelle ou le site du film.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
- METZ, Christian. *Essais sur la signification au cinéma.* Tomes I et II. Paris: Éditions Klincksieck, 1975.
- METZ, Christian. *Le signifiant imaginaire: psychanalyse et*

- cinéma. Paris: Union Générale d'Éditions, 1977.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: I - Les structures*. Paris: Éditions universitaires, 1963.
- MITRY, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma: II - Les formes*. Paris: Éditions universitaires, 1965.
- MONACO, James. *How to Read A Film*. N.Y.: Oxford University Press, 1977.
- NICHOLLS, Bill. *Movies and Methods. An Anthology*. Berkeley, L.A. & London: University of California Press, 1976.
- ODIN, Roger. *Cinéma et production de sens*. Paris: Armand Colin Éditeur, 1990.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1970.
- THUT, Martin. *Le simulacre de l'énonciation. Stratégies persuasives dans Les Chants de Maldoror de Lautréamont*. Bern; Peter Lang, 1989.
- TURNER, Graeme. *Film as a Social Practice*. London & N.Y.: Routledge, 1988.
- VIENS, Carole. *Le processus de lecture consciente dans Jésus de Montréal de Denys Arcand*. (Thèse, Histoire de l'art) Montréal: Université de Montréal, 1992

*

LEMELIN, Jean-Marc. *Analyse du récit*, [En ligne], 1997.
[<http://w3.ucs.mun.ca/~lemelin/table2html>]
(16 octobre 1998)

APPENDICE A

RÉSUMÉ DE L'INTRIGUE

Taken with the idea of staging the Passion, the most famous story in the world, and playing the part of Jesus, Daniel sets off in quest of actors who are willing to drop everything and follow him. He finds Constance, Martin, Mireille and René and has no trouble in taking them away from a hostile working environment. In search for information to help him better define his subject, Daniel makes startling discoveries on the life of Christ, discoveries which hold a powerful fascination for him.

The show is born on a muggy summer night. Grandiose, provocative, disturbing, it is upsetting to its audience, questioning their deepest beliefs and naïve faith. Who, then, was Jesus? Every night, an increasingly unorthodox audience makes its way to the entrance of the sanctuary, mingling with the faithful are artists, esoteric disciples, young people in search of powerful experiences and hard-nosed reporters convinced they have discovered the "show" of the summer. Some perceive Daniel as a prophet of a new age of the Apocalypse, others as a rising star on the Montreal entertainment, while still others see him as a lucid young man waging a desperate struggle against the system.

Source: Filmtonic Film Distributors

APPENDICE B

L'AVANT-PROPOS DE *JÉSUS DE MONTRÉAL* DE DENYS ARCAND

Il y a trois ou quatre ans, j'ai reçu en audition un jeune comédien barbu que j'avais connu glabre quelques mois auparavant. "Je suis désolé pour la barbe, me dit-il, mais je suis maintenant Jésus." Chaque soir, il jouait pour les touristes le "Chemin de la croix" sur le Mont-Royal, la montagne qui domine Montréal.

On ne sait jamais exactement d'où vient l'idée d'un film, mais cette situation étrange commença à me hanter. Comment ce jeune comédien pouvait-il dire le soir: "Celui qui gagnera sa vie la perdra" et le lendemain matin se présenter à une audition pour un film érotique ou une publicité de bière. C'est de cette contradiction qu'est né *Jésus de Montréal*, en juxtaposant à des thèmes de la Passion selon saint Marc mes souvenirs d'enfant de choeur dans un village perdu, catholique depuis des siècles, et mon expérience quotidienne de cinéaste dans une grande ville cosmopolite.

J'aurai toujours la nostalgie de cette époque de ma vie où la religion fournissait une réponse apaisante aux problèmes les plus insolubles, tout en mesurant ce que ces fausses solutions contiennent d'obscurantisme et de démagogie. Je ne peux pas m'empêcher encore aujourd'hui d'être touché quand j'entends: "Là où est votre trésor, là aussi est votre coeur"

ou "Si vous aimez ceux qui vous aiment, quel mérite avez-vous?" À travers l'épaisseur des brumes du passé, il y a là l'écho d'une voix profondément troublante.

J'avais envie de faire un film tout en ruptures, allant de la comédie loufoque au drame le plus absurde, à l'image de la vie autour de nous, éclatée, banalisée, contradictoire. Un peu comme dans ces supermarchés où on peut trouver dans un rayon de dix mètres des romans de Dostoïevski, des eaux de toilette, la Bible, des vidéocassettes pornos, l'oeuvre de Shakespeare, des photos de la Terre prises depuis la Lune, des prédictions astrologiques et des posters de comédiens ou de Jésus, pendant que des haut-parleurs et des écrans cathodiques émettent leur bourdonnement sans fin sur un fond de Pergolèse, de rock and roll ou de voix bulgares.

APPENDICE C

CORRESPONDANCE AVEC DENYS ARCAND

Le texte suivant est l'extrait d'un entretien par écrit avec Denys Arcand à Montréal daté du 17 septembre 1996 :

1. CONWAY : Pourquoi faites-vous des films? est-ce pour commenter la société, promouvoir une opinion politique, dépeindre les relations personnelles... Quel est votre but?

ARCAND : Pour rien. Parce que c'est mon métier. Parce que je ne sais rien faire d'autre. Parce qu'il y a des gens assez fous pour me payer pour ce que je filme. Parce que c'est une façon très agréable d'attendre la mort.

2. CONWAY : Dans beaucoup de vos films, on critique et rejette les valeurs traditionnelles de la religion et de la famille. Ceci est évident dans l'ambiguïté des conclusions, la représentation de thèmes contradictoires et le refus de prendre position sur les questions. S'il n'existe plus de structures sociales, quelles valeurs nous restent? L'art? L'amour?

ARCAND : Nous n'avons plus de valeur[s] parce que nous ne sommes pas encore réconciliés à l'idée que Dieu n'existe pas. Pour moi, l'art et l'amour m'aident à vivre, mais ce n'est pas une solution qui convient à tout le monde. Nous sommes à la dérive.

3. CONWAY : Comment expliquez-vous le grand succès du *Déclin* et de *Jésus*? Qu'est-ce qu'il y a là-dedans qui "parle" au spectateur d'après vous?

ARCAND : Le succès est inexplicable. Il est magique. Personne ne le comprend, sinon tout le monde aurait du succès.

4. CONWAY : Une théorie proposée par l'écrivain Heinz Weinmann est que la fin de *Jésus* est un message au Québec qu'il faut peut-être ouvrir ses bras envers l'Autre, à l'Étranger, symbolisé par le don d'organes aux étrangers et par la représentation très positive des anglophones juifs à l'hôpital? Que pensez-vous de cette théorie?

ARCAND : Je ne suis pas très fort sur les théories. Il est bien possible que le professeur Weinmann ait raison, mais je

suis la dernière personne à pouvoir le juger. Moi je décris l'hôpital anglophone juif que je connais et où on est mieux traité que dans les hôpitaux francophones surpeuplés et mal administrés. Je laisse aux autres les lectures symboliques.

5. CONWAY : Est-ce que Jésus est un hommage aux principes et valeurs chrétiens, sans nécessairement négliger sa critique de la religion, et du catholicisme en particulier?

ARCAND : Jésus-Christ est le personnage historique que j'aime le plus. Son témoignage est unique et me touche tous les jours. Le catholicisme est une religion organisée détestable comme toutes les religions organisées.



