UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION DE L'IDENTITÉ QUÉBÉCOISE DANS LE CINÉMA DE
GILLES CARLE AU LENDEMAIN DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
JEAN-SÉBASTIEN MORENCY

AVRIL 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

J'aimerais profiter de ces quelques lignes pour remercier les personnes sans qui ce mémoire n'aurait pas vu le jour. Tout d'abord M. Pierre Barrette, mon directeur de recherche, pour sa patience et son dévouement. Ses qualités exceptionnelles de pédagogue m'ont aidé à hausser mes capacités intellectuelles afin de compléter ce projet de longue haleine qui me tenait à cœur et c'est avec respect que je lui lève mon chapeau. Merci.

J'aimerais également remercier ma mère, Sylvie Poisson; d'abord pour m'avoir fait découvrir Gilles Carles, mais surtout pour m'avoir soutenu dans cette grande odysée (parfois cauchemardesque) que fut la rédaction. Elle représente pour moi l'importance de ne jamais oublier d'où l'on vient lorsqu'on se sent désemparé dans la vie (un peu comme dans un film de Gilles Carle...), c'est pourquoi j'aimerais lui dédier ce mémoire.

J'aimerais également remercier mon père, Jacques Morency, qui m'a inculqué l'importance de toujours se surpasser dans la vie. Sans sa confiance et son soutien, je ne serais qu'une fraction de l'homme que je suis aujourd'hui.

J'aimerais également remercier ma sœur, Anne-Maude Morency, qui ne cesse de m'inspirer tous les jours à réaliser de grandes choses dans la vie, en commençant par ce mémoire de maîtrise.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 L'IDENTITÉ QUÉBÉCOISE.....	4
1.1 Problématique : l'identité québécoise représentée à travers les siècles	4
1.2 Question de recherche et objectifs	9
1.3 Cadre théorique.....	11
1.3.1 L'identité selon Stuart Hall	14
1.3.2 L'identité narrative selon Christian Poirier.....	19
1.3.3 Le mythe du Nord selon Christian Morissonneau	20
1.4 Méthodologie.....	23
1.4.1 Justification du Corpus	24
1.4.2 Le modèle d'analyse de Schatz	27
CHAPITRE 2 ANALYSE DU CORPUS	30
2.1 Le viol d'une jeune fille douce.....	30
2.1.1 Résumé.....	30
2.1.2 Contexte spatial	31
2.1.3 Dynamisation de l'espace.....	33
2.1.4 Résolution de conflits.....	37
2.2 Red.....	42
2.2.1 Résumé.....	42
2.2.2 Contexte spatial	44
2.2.3 Dynamisation de l'espace.....	45
2.2.4 Résolution de conflits.....	50
2.3 <i>Les mâles</i>	53
2.3.1 Résumé.....	53
2.3.2 Contexte spatial	55
2.3.3 Dynamisation de l'espace.....	57

2.3.4	Résolution de conflits.....	62
2.4	Synthèse de l'appropriation de l'espace de notre corpus	63
CHAPITRE 3 ANALYSE DE L'IDENTITÉ QUÉBÉCOISE À TRAVERS LE CINÉMA DE GILLES CARLE		
.....		66
3.1	L'identité	67
3.2	L'identité narrative	73
3.3	Le mythe du Nord- L'effet régénérateur.....	83
3.3.1	Le nord, le dernier espoir de Réginald McKenzie	84
3.3.2	Le Nord, l'épanouissement d'Émile et Jean	86
3.3.3	Le Nord, le chapitre <i>The Lachapelle Brothers</i>	89
CHAPITRE 4 SYNTHÈSE ET CONCLUSION.....		96
BIBLIOGRAPHIE		103
FILMOGRAPHIE		110

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous proposons une analyse de l'identité québécoise dans le cinéma de Gilles Carle durant une période clé de la construction identitaire de la société québécoise, soit au lendemain de la Révolution tranquille, et en fonction de la territorialité. Vers la fin des années 1960 et le début des années 1970, Carle délaisse le documentaire et opte pour la fiction, sans toutefois délaisser ce regard tant analytique que poétique sur la société. Les personnages carléens éprouvent tous un dilemme identitaire qui les amènent à devoir revisiter des valeurs anciennes afin de poursuivre leur quête identitaire. Pour ce faire, les protagonistes partent à la découverte de leur identité à travers divers lieux géographiques du territoire québécois. On dénote, dans le cinéma de Carle, une variété fréquente de la représentation de l'espace; tantôt au cœur du centre-ville, tantôt dans terres reculées. Nous croyons qu'il est pertinent d'examiner le parallèle entre les protagonistes de trois opus : *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), *Red* (1970) et *Les mâles* (1971) et ce que l'analyse révèle de la société québécoise après la Révolution tranquille.

Mots-clés : cinéma québécois, espace, identité, territorialité, Gilles Carle

INTRODUCTION

Dans une hilarante séquence d'*Elvis Gratton- Le king des kings* de Pierre Falardeau, Elvis Gratton se fait demander par un Français s'il est Canadien. S'ensuit une réponse interminable et désopilante : «*Moé, j't'un Canadien Québécois. Un Français, Canadien-Français. Un Américain (sic), du nord, Français. Un francophone, Québécois-Canadien. Un Québécois d'expression canadienne-française Française...*». Réponse complexe à une question simple. Ici, tous les référents identitaires sont nommés : canadiens, québécois, français, américains du Nord. Cette séquence satirique, devenue un classique de la cinématographie québécoise, illustre bien la difficulté des Québécois lorsque vient le temps de se définir. Une définition, semble-t-il, qui nécessite d'abord une différenciation avec ses voisins de l'Amérique du Nord. Étant une province majoritairement francophone au sein d'un pays qui se dit bilingue mais qui, à l'extérieur du parlement, est majoritairement anglophone, le Québec se distingue du reste du Canada par sa langue. Si les Québécois n'aiment pas s'identifier au reste du Canada et à l'ensemble de l'Amérique du Nord, ils ne préfèrent pas non plus le faire avec leurs origines ancestrales, la France.

Cela fait trente ans aujourd'hui que cette scène fut tournée et la perception identitaire des Québécois demeure conflictuelle. Sur la scène politique, la question identitaire demeure un sujet chaud lors des campagnes électorales, et le débat semble de plus en plus trouver prétexte dans l'immigration. Certains perçoivent l'immigration comme une ouverture vers l'Autre, d'autres comme un pas vers la dilution de l'identité

québécoise. Cette peur de la dilution, voire même de la perte, de l'identité québécoise persiste depuis les années 1950. Plusieurs chercheurs se sont prononcés contre cette idée, tel l'historien Arnold Joseph Toynbee. En 1949, il prophétisait que le peuple Canadien-Français serait probablement l'une des dernières cultures à survivre: « Quoiqu'il arrive, je ne crains pas d'affirmer que ces Canadiens de langue française seront là pour vivre les dernières heures de l'humanité dans l'Amérique du Nord. ».

Dans le but d'offrir une partie de la réponse à cette sempiternelle question sur l'identité québécoise, mon mémoire portera sur sa représentation dans notre cinéma national. L'idée de se pencher sur la question nationale ne répond pas seulement à une exigence académique, mais également à un intérêt personnel. Étant moi-même préoccupé par le débat national, ce mémoire représente l'occasion de proposer ma propre réponse, soit-elle partielle.

Notre étude portera sur une période clé de l'épanouissement identitaire des Québécois, soit la fin des années 1960 et le début des années 1970, c'est-à-dire les lendemains de la Révolution tranquille. C'est également durant cette période que le cinéma québécois connaît un développement important. Après un tel bouillonnement politique occasionné par la Révolution tranquille et l'effervescence du cinéma, les Québécois ont saisi l'occasion de se représenter sur le grand écran tant par l'entremise du documentaire que la fiction. Notre objet de recherche sera les premières œuvres cinématographiques de Gilles Carle, pionnier des long-métrages de fiction au Québec et considéré comme l'un des cinéastes les plus accomplis de notre culture nationale.

Dans ce mémoire, notre objectif sera d'étudier la représentation de l'identité québécoise dans le cinéma de fiction de Gilles Carle au lendemain de cette période charnière communément appelée la Révolution tranquille.

CHAPITRE 1

L'IDENTITÉ QUÉBÉCOISE

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous intéresserons à la question de la représentation de l'identité québécoise dans le cinéma de Gilles Carle après la Révolution tranquille. Afin de montrer l'intérêt que peut revêtir un tel projet, nous proposons de revisiter le parcours historique du Québec sous l'angle identitaire.

1.1 Problématique : l'identité québécoise représentée à travers les siècles

Le territoire québécois a été le théâtre de multiples conquêtes identitaires du début de son histoire à aujourd'hui. Sans oublier les peuples autochtones qui occupaient le continent depuis des siècles, les premières colonisations européennes étaient françaises (Moussette et Waselkov, 2014, p.11). Les pionniers venus de la Normandie et du Centre-Ouest de la France au début du 17^e siècle continuaient de s'identifier comme « Français » malgré leur migration. Mais, déjà, vers 1680, les colons nés en Nouvelle-France étaient plus nombreux que les natifs d'Europe (Rioux, 1974, p.6). Mieux acclimaté aux hivers rigoureux et cohabitant avec les Amérindiens, le peuple francophone nord-américain se désignait alors comme « Canadien » afin de se différencier des Français nouvellement installés et qui avaient de la difficulté à s'adapter au Nouveau Monde. Ce désir de différenciation, traduit par un changement d'ethnonyme, se retrouve à plusieurs reprises dans la généalogie de l'identité

québécoise. À la suite de l'Acte constitutionnel, en 1791, un nouvel aménagement territorial s'imposait; le pays fut divisé en deux, le Bas et le Haut-Canada. Les Anglais se désignaient comme *Canadians* et appelaient *French-Canadians* les Canadiens d'origine francophone. L'expression Canadiens-Français, l'un des premiers anglicismes de la langue québécoise, était de plus en plus adoptée afin de se différencier des voisins anglophones. Encore une fois, le gentilé d'un peuple fut modifié en fonction d'une nouvelle cohabitation sur un même territoire. Ce n'est que depuis la Révolution tranquille que le terme *québécois* est employé pour s'affirmer en tant que société distincte. « Plus qu'un simple changement de vocabulaire, c'est un changement géopolitique qu'un tel bouleversement annonçait » (Harvey, 1995, p. 54). Le terme *québécois* existait depuis longtemps, désignant d'abord les habitants de la ville de Québec depuis 1608, puis, les habitants du Bas-Canada. Toutefois, ce n'est que durant les années 1960 qu'il prit une nouvelle valeur, en devenant un symbole « d'auto-détermination et de libération nationale » (Rioux, 1974, p.12).

La Révolution tranquille prit forme à la fin du régime de Maurice Duplessis, en 1959, une période à laquelle on réfère souvent par le terme de Grande Noirceur. Fier représentant du Québec traditionnel et rural, Duplessis illustre « la peur du changement social, du processus d'industrialisation et d'urbanisation qu'ont les élites traditionnelles à la fois complices et victimes de la mainmise étrangère sur les richesses naturelles du Québec » (Monière, 1977, p. 297). Les Libéraux de Jean Lesage alors au pouvoir répondaient à ce besoin de changement. Sur le plan provincial, ils ont fait du

Québec un agent actif de changement et de développement économique, social et culturel, dans l'intérêt de la population. La Révolution tranquille permit également la prise de parole des couches inférieures de la population qui, jusque-là, s'étaient rarement exprimées et dont l'élite, c'est-à-dire le clergé et les gens aux professions libérales, s'était fait le porte-parole.

La Révolution tranquille, c'est beaucoup plus une libération des esprits, une naissance d'attitudes critiques envers les choses et les hommes que des actes proprement révolutionnaires. C'est aussi et surtout une revalorisation de soi, la réapparition d'un esprit d'indépendance et de recherche, qui avait gelé au cours du long hiver qui a duré plus d'un siècle (Rioux, 1969, p.104).

La « Révolution tranquille », un oxymore utilisé pour la première fois par un auteur anonyme du *Globe and Mail* en 1960 (*Quiet Revolution*), a permis à l'état québécois de se doter d'un large éventail de leviers économiques dont la Caisses de dépôt, la Société générale de financement, la nationalisation de l'électricité et des investissements considérables dans l'éducation et la santé (Bennessaieh, 2004).

Parallèlement à ce bouillonnement social, culturel, économique et politique, le cinéma québécois prend progressivement sa place. Divers événements tels que la création d'une équipe française à l'Office Nationale du Film vers la fin des années 1950, la naissance de la Cinémathèque québécoise en 1963, l'instauration en 1960 du Festival International du Film de Montréal (et son volet compétitif le Festival du Cinéma Canadien dès 1963) et plusieurs autres participent à l'essor d'un cinéma national (Godin, 2010). Une génération de cinéastes, dont plusieurs œuvrent à l'ONF, commencent à s'imposer tant au Québec qu'à l'international. « Vers la fin des années

1950, l'existence d'un cinéma québécois distinct, affichant clairement sa différence par rapport au reste de la production canadienne, s'est imposée avec évidence » (Marsolais, 2011, p.9).

Le succès critique de plusieurs films semble reposer sur leur appartenance au cinéma direct. Ce genre documentaire comporte la particularité de présenter des portraits intimistes du peuple Québécois, avec des films tels que *Pour la suite du monde* (1963), *Les bûcherons de la Manouane* (1962), ou encore *Les Raquetteurs* (1958). Grâce à des innovations techniques comme le son synchrone et la création d'un matériel filmique plus mobile, les équipes de production peuvent sortir du studio, aller à la rencontre des gens et les observer dans leur quotidien. C'est un cinéma de la proximité, s'immiscant dans les situations observées et offrant une vision intimiste des gens filmés. En pleine Révolution tranquille, le cinéma direct arrive à point dans le processus d'affirmation identitaire des Québécois.

Pour plusieurs cinéastes, les années passées à l'ONF feront office d'école, ce qui ne les empêchera pas de faire le saut vers l'industrie privée. En effet, l'engouement pour le cinéma documentaire ne durera qu'un temps et bientôt, les cinéastes se tournent vers le long-métrage de fiction. Ce passage du documentaire à la fiction ne se fait pas sans heurt. Certains parlent même d'une pollinisation de la fiction par le direct (Marsolais; 1994; 1997 ; Gonzalez, 2007).

Ayant œuvré, à ses débuts, au sein de l'ONF dont il a rapidement considéré la vision trop restrictive, Carle fait le saut vers l'industrie privée en 1966 chez les productions

Onyx Films (Fortin, 1988, p.35). Notre projet de recherche s'intéresse au parcours éclectique de Gilles Carle en lien avec la question identitaire québécoise. Réalisateur, scénariste, producteur, sa carrière est l'une des plus prolifiques de la cinématographie québécoise et s'étend sur plus de quatre décennies.

Capable de poser un regard compatissant, empreint d'autodérision sur la société, Gilles Carle se démarque par son côté fantaisiste (Jean, 1991, p.63). Ses personnages sont majoritairement issus des milieux populaires : chômeurs, bûcherons, ferrailleurs, commis de pharmacie. « Carle, [...], s'intéresse moins à la critique des classes intermédiaires ou possédantes qu'aux sédiments d'une culture populaire » (Houle et Faucher, 1976, p.34). L'ensemble des commentateurs de Gilles Carle s'entendent pour dire que ses films privilégient un rapport particulier des protagonistes à la société. À l'occasion de la sortie du huitième long-métrage de Carle, *La tête de Normande St-Onge*, Gilles Marsolais tente de composer une synthèse de ses premières œuvres fictionnelles :

À leur façon, ces films mettaient en cause la médiocrité de la vie au sein de la société anormale qu'est le Québec [...] Le succès populaire incontestable que certains de ses films ont obtenu ici et à l'étranger ne repose pas, comme on a pu le croire, sur une utilisation habile de recettes infailibles, mais sur le fait qu'ils proposent avec un regard neuf le spectacle de certains aspects *typiques* de notre société. (Marsolais, 1977, p.229-230)

Selon Marcel Jean les protagonistes de Carle témoignent indéniablement de l'identité québécoise par leur truculence, leur caractère imparfait et leurs fondements réalistes qui tend vers l'imaginaire (Jean, 1991, p.64).

Pour développer notre problématique sur la question identitaire dans le cinéma de la fin des années 1960, c'est-à-dire ce moment charnière où le cinéma de fiction québécois s'impose dans la culture québécoise, Gilles Carle nous apparaît comme la figure la plus intéressante et la plus pertinente. Bien qu'il ait flirté avec le cinéma direct à l'ONF, sa véritable vocation demeure la fiction. (Houle et Faucher, 1976, p.30)

Considérant l'immensité et la diversité de son œuvre, du documentaire à la fiction, de la téléserie au téléfilm, de la publicité aux vidéoclips, de l'art visuel à la littérature, il nous apparaît essentiel de limiter notre objet d'étude. Nous nous centrerons sur ses long-métrages de fiction grâce auquel il a acquis une renommée internationale et multiplié ses prestations au Festival de Cannes.

1.2 Question de recherche et objectifs

Alors qu'au Québec, durant les années 1960, nous assistons à l'essor d'une nouvelle identité nationale, initiée par la Révolution tranquille, ainsi qu'à l'envol d'une culture cinématographique, il nous semble approprié de poser la question suivante : comment la représentation du territoire québécois dans le cinéma de Gilles Carle illustre la quête identitaire de ses protagonistes? L'objectif est d'explorer le lien entre la représentation de l'espace dans les films de Gilles Carle et la construction identitaire des protagonistes carléens pour cerner comment la quête identitaire de ces personnages témoignent d'une quête identitaire à l'échelle nationale. La question du territoire québécois occupe une place primordiale dans la fiction de Gilles Carle puisque la majorité de ses histoires se

situent tantôt en plein cœur de la ville, tantôt dans les forêts éloignées. Comme nous avons tenté de le démontrer plus haut, l'identité au Québec à travers les époques s'est toujours construite (ou déconstruite) en fonction d'un réaménagement territorial. Notre intuition est que les protagonistes carléens, tout comme les Québécois des années 60, vivent une crise identitaire liée notamment à la complexité territoriale de leur société, avec sa dualité entre les territoires urbains et ruraux, et sa nordicité autant redoutée qu'idéalisée.

Nous présenterons maintenant certains auteurs et concepts bénéfiques à notre recherche, ainsi qu'une méthodologie adéquate et adaptée aux particularités de la recherche. Toute une littérature portant sur la question de l'identité québécoise nationale dans le cinéma québécois a vu le jour ces dernières décennies (Poirier 2004a, 2004b ; Weinmann 1990 ; Marshall 2001; Pallister 1995; Lever 1972). Cependant, aucun auteur n'a abordé de front la notion de territoire et de frontière en relation avec l'identité dans le cinéma d'un de ses plus grands pionniers. Nous tenterons d'expliquer la spécificité de l'identité Québécoise par une analyse de la représentation du territoire québécois au cinéma. De plus, considérant le peu de recherches universitaires portant sur le défunt cinéaste, nous jugeons opportun de lui consacrer ce travail dans le but de préserver son héritage culturel et de souligner son importance dans le développement de notre cinématographie. Avant de vous présenter notre cadre théorique, nous tenons à préciser que la subjectivité de l'auteur sera également considérée dans le développement de notre analyse.

1.3 Cadre théorique

Notre cadre théorique s'inspire du courant des *Cultural Studies*. Cette école de pensée, née en Grande-Bretagne, s'est développée durant les années 1960 afin d'étudier les relations entre la culture et le pouvoir. Les *Cultural Studies* furent développées « dans une volonté de situer l'entreprise intellectuelle aux marges des limites institutionnelles et disciplinaires » (Van Damme, 2004, p.48).

Reconnues comme étant transdisciplinaires, les *Cultural Studies* s'intéressent à la culture populaire et ses liens avec la culture savante, à la réception des médias de masse, ainsi qu'à la question de la constitution de communautés de réception. Les *Cultural Studies* trouvent en partie leur origine dans les travaux du théoricien politique Antonio Gramsci sur l'hégémonie culturelle. Ses travaux suggéraient que l'oppression d'un peuple ne se réalisait plus par une force martiale, mais plutôt par un contrôle des représentations culturelles d'un peuple, c'est-à-dire par la diffusion des valeurs au sein de l'école, la religion, les partis politiques, les médias, etc. Les *Cultural Studies* « brisent l'image d'une bourgeoisie unifiée, imposant une domination idéologique ultra-cohérente au reste de la société, à un prolétariat totalement écrasé ou à une société de masse muette » (Macé et Maigret, 2005, p.26). Stuart Hall, pionnier des *Cultural Studies*, suggéra de remplacer le concept marxiste d'idéologie par celui d'hégémonie. Comme l'écrit le professeur de sociologie Éric Macé à propos des *Cultural Studies* :

À la suite de Gramsci, Stuart Hall propose de considérer la culture comme un champ de luttes symboliques et de conflits de définition entre groupes sociaux,

de sorte que le front de lutte ne se situe plus entre la culture de masse et la culture populaire ou entre la culture de masse et l'art, mais au sein même de la culture de masse, constituée dès lors non plus comme une entité menaçante mais comme une arène de conflits culturels au sein de laquelle s'exercent à la fois des effets hégémoniques de pouvoir et leur contestation (Macé, 2006, p.41).

Les *Cultural Studies* trouvent leur unité dans ce regard sur le lien entre le pouvoir et la culture.

En fait, les cultural studies ne sont pas des effets de transposition ou de vol de méthode : elles prouvent que les «méthodes» n'ont pas à être affiliées à des disciplines particulières une fois pour toutes et que l'ère du majoritarisme des disciplines est révolue. (Bourcier, 2004).

Comme le souligne les auteurs Éric Macé et Éric Maigret dans *Penser les médiacultures*, les *Cultural Studies* ne doivent pas être considérées comme opposées aux sciences sociales, mais comme le prolongement de ces dernières :

Elles (les Cultural Studies) forment une étape supplémentaire dans l'élaboration d'une *science de la culture* au sens de Max Weber, une science interprétative qui ne croit pas à la dissociation entre un monde réel et un monde interprété – ce qui ne signifie pas que le réel n'existe pas. (Macé et Maigret, 2005, p.30)

Dans le cadre d'une recherche sur la représentation de l'identité québécoise dans le cinéma québécois au lendemain de la Révolution tranquille, notre regard devra se pencher sur les liens intimes entre la culture populaire et cette effervescence sociale. Cette discipline nous servira à la réalisation de notre étude puisqu'elle propose une explication de l'histoire politique en relation avec la culture populaire :

Dès lors, le nexus des *Cultural Studies* sera le lien, l'intrication entre pouvoir et culture. Faire quelque chose sur un plan, pouvoir ou culture, a un impact ou un sens sur l'autre plan aussi. Produire du sens, c'est produire du pouvoir. Être dans le pouvoir, c'est produire de la culture (Maigret, 2008, p.15).

Dans ce chapitre, l'objectif sera d'assembler sous un même registre théorique trois concepts distincts qui pour réaliser efficacement notre analyse de la représentation de l'identité québécoise en lien avec le territoire dans le cinéma de Gilles Carle. Comme le souligne Gilles Carle (1971) : « le cinéma est [...] un médium essentiellement populaire; et c'est une arme culturelle qui doit nous appartenir et qu'on doit utiliser pour mieux se définir » (cité dans Houle et Faucher, 1976, p.102). En analysant les rapports qu'entretiennent les protagonistes carléens avec leur habitat, nous étudierons à la fois les protagonistes de la société québécoise au lendemain de la Révolution tranquille, ce que le sociologue Éric Macé nomme la *coproduction du sens*.

« Loin d'être passifs, les lecteurs, auditeurs, spectateurs et téléspectateurs exercent une activité interprétative continue de *coproduction du sens* entre les textes médiatiques qui leur sont donnés à lire, et leurs propres cadres et catégories de perception et de jugement eux-mêmes inscrits dans une expérience sociale et culturelle située. » (Macé, 2006, p.40)

En premier lieu, nous nous proposons d'examiner, dans la perspective des *Cultural Studies*, une définition de l'identité et ses dérivés, l'identisation et l'identité culturelle, des termes aux vastes connotations qui sont au cœur de notre recherche. En second lieu, afin de recentrer notre cadre théorique, nous poursuivrons avec une définition empruntée au domaine littéraire, l'identité narrative. Puisque notre objet d'analyse est une œuvre fictionnelle, ce concept sera mobilisé afin de souder notre parallèle entre l'identité québécoise d'un peuple et son écho cinématographique. Puis, en troisième lieu, nous tâcherons de conceptualiser la notion de frontière, plus particulièrement celle du Nord. Ce terme emprunté au domaine de la géographie sera mobilisé dans le cadre de notre analyse de la représentation, puisque la dynamisation de l'espace a joué un

rôle primordial dans le développement de la société québécoise. Le géographe Christian Morissonneau s'est intéressé dans son ouvrage, *La terre promise: le mythe du Nord québécois*, aux mythes que soulève la frontière du Nord dans l'inconscient collectif des Québécois. Parmi ceux-ci, le mythe de la *Régénération* est celui qui retient davantage notre attention.

1.3.1 L'identité selon Stuart Hall

Avant de débiter notre recherche sur l'identité québécoise dans le cinéma de Gilles Carle, il nous apparaît primordial de clarifier notre position quant à la définition du mot « identité », ce terme pouvant être interprété de différentes manières selon le contexte dans lequel il est utilisé. Puisque nous sommes dans le cadre d'une recherche socioculturelle, nous fonderons la définition de notre concept à partir des *Cultural Studies*.

Selon le chercheur Stuart Hall, l'identité ne peut être conçue comme entière, originelle et unifiée. Dans *Qui a besoin de l'identité?*, le chercheur emploie une approche déconstructiviste pour parvenir à sa définition. Pour définir un concept aussi complexe et instable que l'identité dans le cadre d'une étude sociologique, il faut d'abord s'intéresser au processus que Hall nomme l'*identification*. Dans une perspective constructiviste, on considère l'identification comme une construction, un processus jamais achevé, toujours «en cours» (Hall, 2008, p.269). L'identification agit sous conditions, elle n'est pas établie au sens où elle pourrait être «gagnée» ou «perdue».

Elle est contingente à un ensemble de facteurs qui l'encadrent. Hall emploie un terme développé par le philosophe Jacques Derrida, la *différance*, pour définir l'identification. La *différance* est un concept exprimant l'idée que les mots et les signes ne peuvent être définis qu'à partir d'autres termes desquels ils diffèrent (Derrida, 1972, p.17).

L'identification est donc un processus d'articulation, une suture, une surdétermination- et pas une subsomption. Il y en a toujours « trop » ou « pas assez »; c'est une surdétermination, un manque, jamais une totalité. Comme toutes les pratiques signifiantes, elle est soumise au « jeu » de la *différance*. Et parce qu'en tant que processus elle opère à travers la différence, elle implique un travail discursif, le traçage de frontières symboliques, la production d'« effets de frontière ». Elle requiert que ce qui reste à l'extérieur –son dehors constitutif, vienne consolider le processus. (Hall, 2008, p.269)

L'identification, c'est-à-dire l'action de s'identifier, ne peut s'opérer sans tenir compte de ce qui est extérieur au sujet étudié. Considérant ceci, notre deuxième sous-concept, l'identité, devra également être soumis au « jeu » de la *différance*, à ce dont elle diffère (Hall, 2008, p.269).

L'identité est stratégique et positionnelle, c'est-à-dire qu'elle ne peut être conçue sans tenir compte de l'histoire et de la représentation dont elle découle.

Les identités sont donc constituées à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation. Elles sont liées à l'invention de la tradition autant qu'à la tradition elle-même, qu'elles nous obligent à lire non comme une réitération sans fin mais comme «le même changeant», non comme un soi-disant retour aux racines mais comme une prise en compte de nos «trajectoires». (Hall, 2008, p.271)

L'identité ne peut se poser sans tenir compte de la temporalité. Elle se construit dans la durée, elle s'inscrit dans une généalogie et elle épouse la temporalité. Elle est un processus évolutif, puisque les valeurs, la représentation et le contenu concret de cet

effet identitaire se modifient constamment selon la volonté du changement social (Di Méo, p.175, 2002).

Comme le mentionne Stuart Hall, l'identité se développe à l'intérieur des représentations ; dans notre cas, nous nous intéresserons à la représentation cinématographique. Les identités représentées dans les œuvres à l'étude seront considérées comme un « même changeant » de la société québécoise et non une répétition. Nous croyons que cette définition est la plus pertinente dans le cadre de notre recherche, puisque nous tenterons de faire une lecture sociologique du peuple québécois à travers son cinéma de fiction. Selon Hall, la nature représentationnelle et discursive de l'identité ne diminue en rien son importance sur le plan de la recherche, c'est-à-dire qu'elle est autant digne d'intérêt, malgré son caractère imaginaire, voire même fantasmatique. Guy Di Méo, un géographe, appuie cette idée de l'identité comme mise en récit :

Au sens le plus général du terme, c'est un récit, une mise en scène, une construction pouvant s'élaborer à plusieurs échelles : de l'individu au monde, dans une sorte de *continuum* spatio-temporel. Il s'agit en tout cas de l'une des composantes essentielles des pratiques et des représentations de tout individu, mais aussi de toute action et de toute idéologie collective. (Di Méo, 2002 p. 176)

L'identité est perçue telle une mise en scène et doit être analysée d'un point de vue extérieur puisqu'elle est constamment en relation avec un espace et une époque. Bien que l'identité concerne et désigne des groupes sociaux, elle peut être associée à un individu (Di Méo, 2002 p.176).

L'identité est un phénomène social collectif et/ou individuel. Si l'identité est traitée comme un phénomène individuel, la question relève d'une approche psychologique. Mais si elle est d'ordre collectif, prise dans sa dimension sociale, l'identité peut être liée à une certaine géographie, plus précisément à une territorialité.

Outil de singularisation et de séparation des entités sociales, principe de différenciation- fragmentation à l'œuvre dans tous les groupes humains, l'identité prend fréquemment appui sur des aires territoriales découpées et configurées pour la circonstance (Di Méo, 2002, p.175)

Cette idée d'interdépendance entre une identité collective et son emplacement géographique renforce notre intuition selon laquelle l'identité québécoise se reflète par la particularité de son territoire nordique. Le territoire est un facteur contribuant à la définition d'une identité, mais pas entièrement exclusif. Autrement dit, il ne faut pas définir la culture d'un peuple uniquement par ses caractéristiques géographiques, puisque plusieurs groupes identitaires n'ont pas nécessairement d'assises territoriales.

Le troisième sous-concept est celui de l'identité culturelle. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'identité est considérée « comme une « production » toujours en cours, jamais achevée, et qui se constitue à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation » (Hall, 2008, p.269). Cependant, cette définition est difficilement applicable à celle de l'identité culturelle, puisque cette dernière sous-entend une identité qui est partagée, collective et établie d'avance. Selon Hall, il y a deux façons de concevoir l'identité culturelle.

La première définit celle-ci en terme de culture partagée, c'est-à-dire comme une sorte de « véritable moi » collectif qui se dissimulerait dans plusieurs autres « moi »

imposés, superficiels et artificiels, que partagent ceux qui ont une histoire et des ancêtres communs (Hall, 2008, p. 312)

Cette vision de l'identité culturelle considère les expériences historiques communes et les codes culturels comme points de références d'un peuple. La deuxième définition de l'identité culturelle vient confronter la première :

Cette conception reconnaît qu'il existe, en même temps que plusieurs points de similitude, de nombreux points critiques de différence profonde et significative qui constituent «ce que nous sommes réellement» ou plutôt- puisque l'histoire a eu lieu- «ce que nous sommes devenus. (S. Hall, 2008, p.314)

Notre objet, la représentation de l'identité québécoise dans les films de Gilles Carle, ne peut s'étudier que s'il est confronté à des discontinuités et des ruptures, qui en constituent précisément la singularité (S. Hall, 2008, p.314). L'identité culturelle, dans sa définition, concerne autant ce qu'elle fut, ce qu'elle est et ce qu'elle sera. Elle est sujette à la temporalité, *au jeu «continu» de l'histoire, de la culture et du pouvoir*. Elle est un positionnement dépendant de l'axe temporel. C'est en confrontant l'identité culturelle au temps qu'elle diffère. Ce concept sera mobilisé dans la réalisation de notre étude puisqu'elle porte sur l'identité québécoise à un moment clé de l'histoire, cette période transitoire qu'est la Révolution tranquille.

Dans le cadre de ce mémoire, nous nous servons des œuvres cinématographiques de Gilles Carle afin d'analyser notre problématique. Notre analyse s'effectuera sur les protagonistes carléens, en tant qu'ils font partie de la société québécoise, dans une perspective historique (les années qui suivent la Révolution tranquille) et spatiale (dialectique territoriale québécoise qui oscille entre la ville et la campagne).

L'affirmation de la nature narrative de notre objet d'étude nous amène à notre deuxième concept, celui de l'identité narrative.

1.3.2 L'identité narrative selon Christian Poirier

Le concept d'identité narrative nous permettra de souder les liens, d'un point de vue théorique, entre notre problématique, l'identité québécoise naissante et notre objet d'études, le cinéma de Gilles Carle.

Étudier des phénomènes sociaux relève de l'interprétation, puisque le chercheur qui réalise sa recherche utilise son bagage encyclopédique personnel pour en faire une lecture et ne peut l'évaluer de façon complètement objective. En création, le phénomène est le même. Le cinéaste, l'écrivain ou le dramaturge qui traite d'un phénomène social ne peut le décrire objectivement sans sa créativité. Dans le cas de notre étude, nous prendrons cette créativité en considération.

Le concept d'identité narrative développé par Paul Ricoeur (1983; 1985; 1986) fut employé par Christian Poirier (2004a, 2004b) dans sa recherche sur l'identité québécoise. Le récit n'est pas une vérité en soi, mais bien un sens et une signification pour la société (Poirier, 2004a, p.30). La fiction est un texte présentant un monde qui confirme, altère ou dénie le monde réel. L'auteur interprète et met en récit l'image qu'il se fait du monde. C'est grâce à cette mise en récit que l'on peut affirmer qu'un individu est capable d'interpréter le passé et l'avenir, une projection sur l'axe temporel prenant une forme narrative.

Cette identité mise en récit ou identité narrative (on peut également parler de récit identitaire) fonde la capacité d'action d'une communauté dans le temps. Ce pouvoir d'agir est intimement lié à la possibilité d'interpréter le passé et l'avenir, interprétation qui se modifie au fil de l'évolution de la collectivité et des nouvelles interprétations de sa situation dans la temporalité. (Poirier, 2004a, p.31)

Ricoeur s'inspire de Reinhart Koselleck et utilise les termes «espace d'expérience» pour signifier le passé et «horizon d'attente» pour signifier le futur. Ces termes ne s'opposent pas, mais se répondent, et le sens du présent historique surgit de la variation incessante entre les deux. L'identité narrative se déploie grâce à l'interprétation de l'espace d'expérience et de l'horizon d'attente. On ne peut étudier le présent si on ne tient pas compte de notre représentation du passé et de notre vision de l'avenir. L'univers truculent du cinéaste Gilles Carle sera notre objet d'analyse pour étudier les symptômes d'une société en pleine transition identitaire. L'identité narrative nous servira de concept afin d'étudier comment la société québécoise est représentée au lendemain de la Révolution tranquille. À travers la narration, nous serons en mesure d'élucider comment le cinéaste traduit le passé et voit l'avenir. Mais avant d'étudier l'identité narrative dans le cinéma de fiction québécois, il est nécessaire de s'intéresser à l'espace occupée par cette identité narrative. Notre prochain concept sera celui de la frontière du Nord.

1.3.3 Le mythe du Nord selon Christian Morissonneau

Selon une définition tirée du Centre national de ressources textuelles et lexicales (CNRTL), une frontière serait «toute espèce de barrage, défense, obstacle que l'on peut

ou doit franchir» (<http://www.cnrtl.fr/definition/frontiere>). Partant de cette définition, nous nous questionnerons au cours de ce mémoire sur la place qu'occupe *cette espèce de barrage* dans la quête identitaire du peuple québécois. La province de Québec a la particularité de voir son territoire s'étendre infiniment vers le Nord, c'est-à-dire vers des terres plus hostiles, voire inhabitables. Dans cette section, nous nous intéresserons à la représentation, dans l'inconscient collectif des Québécois, de cette limite mouvante qu'est la frontière du Nord. À partir des travaux du géographe québécois Christian Morissonneau, sur le mythe de la Régénération.

Dans une tentative de définir la spécificité culturo-sociale de l'homme québécois en rapport avec son territoire, Christian Morissonneau, dans son livre *La terre promise : Le mythe du Nord québécois*, paru en 1978, propose un réexamen socio-historique du rôle idéologique qu'a joué le Nord dans l'histoire du Québec. Comparable au travail de Frederick Jackson Turner sur la Frontière américaine - lequel stipule que son rôle dans l'histoire américaine est à la base de l'épanouissement identitaire du peuple états-unien tel qu'on le connaît aujourd'hui- l'ouvrage de Morissonneau fait une synthèse de l'histoire québécoise en fonction de l'espace plutôt que du temps. Dans ce cas-ci, la frontière n'est pas l'Ouest mais le Nord.

Le mythe du Nord se développe selon trois modalités ou trois étapes de la colonisation nordique : la mission providentielle du peuple canadien-français; le mythe de la terre promise; le mythe de la Régénération. Selon Morissonneau, ces mythes sont une production de l'imaginaire collectif et non une création littéraire individuelle . Ils

doivent être compris de façon conceptuelle, car ils ne sont que des représentations (Morissonneau, 1978, p.30-32). Cette particularité s'accorde bien avec notre étude qui consiste à analyser la représentation d'une société à travers son cinéma national. Dans le cadre de notre recherche, le Nord ne sera pas étudié de façon géographique et concrète, mais plutôt de façon conceptuelle et abstraite. Parmi les modalités du mythe évoqué par l'auteur, celle de la Régénération retient notre attention puisqu'elle nous semble la plus appropriée par rapport à notre problématique de quête identitaire des Québécois.

Pour l'auteur, la frontière des Québécois, «cette limite mouvante qui sépare les régions peuplées de celles qui attendent de l'être et qui marque l'extrême avance de la société civilisée» (Turner, 1963, p. VII), c'est le Nord. «Ce mythe est celui que suggère toute région vierge, sauvage, perçue comme source de jouvence, de régénération pour l'individu qui l'atteint, loin de la société, loin des régions saturées de civilisation.» (Morissonneau, 1978, p.105). Le Nord représente ce lieu sacré où le Québécois doit devenir qui il est, non pas d'un point de vue sociétal, mais individuel. La frontière du Nord est synonyme d'accomplissement identitaire parce qu'elle représente un lieu de fuite et symbolise le refus d'assimilation.

La Frontière engendre l'individualisme et régénère en même temps. Pour ce qui est de l'individualisme, l'isolement du pionnier face à un environnement différent et à l'hostilité des voisins indigènes ou nouveaux venus, exige un type de réponses particulières, moins conformes à celles apprises dans la société d'où il vient. L'organisation sociale redevient primaire et centrée sur la famille ; elle rejette le contrôle direct de l'extérieur, valorise la réussite solitaire, privilégiant

les valeurs anti domestiques, et rejetant les formes contraignantes de la civilisation (Morissonneau, 1978 p.106).

Le Nord est lieu de régénération qui s'effectue d'abord par la fuite de la société et l'immersion dans la sauvagerie. Ce caractère nomade des Québécois s'est toujours retrouvé dans leurs métiers : les coureurs des bois, les forestiers, les bûcherons, les défricheurs. La vaste étendue territoriale dans le nord du Québec a toujours et continue de détenir un caractère mythique de régénération. Celle-ci serait par ailleurs inépuisable :

Le rêve québécois d'émancipation, au XIXe siècle, passe donc par l'appropriation d'un territoire vu comme neuf et sans limites, à l'abri de l'Anglais, par la distance et le froid. Joue aussi le mythe américain de la nature infinie et inépuisable offerte à l'homme avec toute son abondance, où la seule contrainte à sa maîtrise serait technique. Ce qu'il restait de l'Amérique perdue, dans ce Nord quasi prédestiné – à en croire les idéologues nordiques de l'époque –, c'était son immensité et sa richesse en ressources naturelles, qui assureraient le devenir national des Canadiens français (Morissonneau, 2013, p.24).

S'éloignant des frontières américaines vers les terres vierges, le Québécois continue de pousser cette frontière nordique afin de fuir toute forme d'assimilation. Plus qu'un simple lieu de fuite, elle serait une source de régénération.

1.4 Méthodologie

Afin d'effectuer notre étude sur la représentation de l'identité québécoise après la Révolution tranquille, nous délimiterons d'abord notre corpus cinématographique selon certains critères. En second lieu, nous présenterons la méthode d'analyse qui nous

permettra d'obtenir, le plus efficacement possible, des réponses à notre question de recherche.

1.4.1 Justification du Corpus

Selon Lucien Fortin, ce qui caractérise le mieux le travail de Carle au cours de sa carrière, c'est la diversité et l'abondance (1988, p.35). En passant du documentaire à la fiction, du court au long ou moyen-métrage, de la publicité au spectacle de variétés, Gilles Carle a connu une vaste et prolifique carrière. Il nous est donc crucial de bien délimiter notre corpus. Puisque notre analyse de la représentation de l'identité québécoise ne considère que les films de fiction, nous laisserons de côté les documentaires. Nous priorisons les films tirés d'un scénario original et signé par Gilles Carle puisque c'est la subjectivité d'un auteur qui sera étudié et non la (prétendue) objectivité du cinéma direct. C'est la raison pour laquelle nous ne tenons pas compte des premières réalisations onéfiennes de Gilles Carle qui étaient toutes des commandes de l'Office national du film et, par conséquent, des commandes gouvernementales. Ainsi, nous éliminons son premier long-métrage de fiction, *La vie heureuse de Léopold Z* (1965). Carle fut mandaté pour réaliser un documentaire sur le déneigement de Montréal, et, à l'insu de l'ONF, transforma son travail pour produire cette œuvre de fiction bien connue. Le réalisateur n'a pas bénéficié d'une pleine autorité auctoriale sur cette œuvre et c'est pourquoi nous ne l'intégrerons pas dans notre corpus.

L'ensemble de l'œuvre cinématographique de Gilles Carle accorde une importance à la question identitaire. Comme on peut le constater par le choix de titres de ses opus, ses protagonistes sont presque tous désignés par un qualificatif : que ce soit Léopold Z, une jeune fille douce, Red, les mâles, Normande Ste-Onge, Bernadette, un ange et une femme, Maria Chapdelaine, les Plouffe, une guêpe, ou une postière. Nous avons choisi les films de Gilles Carle en lien avec notre problématique, car leurs protagonistes semblent partager un point en commun; ils sont confrontés à une crise identitaire reliée de près ou de loin avec la société dans laquelle ils habitent. Dans le cadre d'une analyse de trois films (*L'ange et la femme*, *La mort d'un bûcheron* et *Le viol d'une jeune fille douce*), Lucien Fortin écrit à propos de la relation des protagonistes carléens envers leur société :

Comme on le constate par ces exemples, les héros des films de Carle sont très souvent des exclus, des marginaux qui ont de la difficulté à s'exprimer, voire à vivre librement. Et c'est la société qui réserve à ces gens des qualificatifs d'anormalité ou d'immoralité, et non un désir de l'auteur de les présenter ainsi (Fortin, 1988, p.36).

Notre projet de mémoire accorde une importance à la représentation du territoire québécois en lien avec la quête identitaire de ses protagonistes. Comme nous l'avons exposé dans notre cadre théorique, nous utiliserons dans notre analyse différents concepts tels que l'identité, l'identité narrative, ainsi que la frontière du nord. Puisque nous avons priorisé le mythe de la Régénération du Nord québécois selon Christian Morissonneau, notre regard se penchera sur des films dans lesquels la représentation du territoire nordique semble intervenir dans la résolution du conflit identitaire des protagonistes.

À partir de ces critères, notre liste s'est réduite à un nombre restreint de films. *Le viol d'une jeune fille douce*, *Red*, *Les mâles*, *La vraie nature de Bernadette* et *La mort d'un bûcheron*, seraient tous des choix convenables puisqu'ils furent tous réalisés au lendemain de la Révolution tranquille et que ces films se déroulent, en partie, dans des représentations géographiques du Nord. Cependant, pour des raisons de faisabilité, nous devons encore réduire notre corpus. Comme nous l'avons souligné précédemment, en 1966, Gilles Carle fit le saut vers l'industrie privée avec les frères Lamy chez Onyx Films, la première grande compagnie de production indépendante au Québec, dans le but de produire des films plus personnels. Lors de son passage chez Onyx Films, il réalise plusieurs variétés pour la télévision, plusieurs dizaines de publicités ainsi que trois longs-métrages: *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), *Red* (1970) et *Les mâles* (1971). Ces films retiennent notre attention puisqu'ils répondent à l'ensemble de nos critères de recherche. Premièrement, ils furent réalisés au lendemain de la Révolution tranquille, une période qui s'est étendue, selon des experts, de 1960 à 1966. Ces trois oeuvres ont la particularité d'avoir été filmé dans le même contexte de production, à la société Onyx Films. De plus, ces films semblent unifiés par une autorité auctoriale, comme le souligne l'essayiste Dominique Noguez dans une étude qui relate des réalisations de Carle chez Onyx Films :

Ce n'est pas un hasard si, de Léopold Z aux Mâles, Carle semble progressivement et systématiquement se retirer de la ville et installer ses personnages dans des lieux de plus en plus «naturels» ou «sauvages» [...] Dans les petits villages tranquilles et figés de la deuxième partie du *Viol* ou des *Mâles*, dans le

campement indien de Red dans les vastes forêts d'épicéas et de sapins qui les entourent comme un océan immuable et qui deviennent le décor essentiel des Mâles, l'Histoire n'a plus de prise, une sorte d'éternité pèse, ponctuée seulement par l'alternance des jours et des nuits et le retour rythmé des saisons. (Dominique Noguez, 1971, p.219)

Sur le plan de la légitimité, ce sont les trois premiers opus qui firent de Gilles Carle un réalisateur de renommée mondiale. En effet, en 1968, le réalisateur originaire de Maniwaki est invité à la Quinzaine des réalisateurs à Cannes pour présenter *Le viol d'une jeune fille douce*. Avec ses 450 000\$ de budget, *Red a*, pour sa part, obtenu l'un des plus importants financements pour son époque au Québec. Cette somme est significative de la confiance des producteurs envers leur réalisateur pour sa vision créatrice et son expertise à entreprendre des projets ambitieux. Le film *Les mâles* bénéficia d'un grand succès au box-office et fut même présenté dans quelques salles de cinéma en France sous le label de comédie érotique.

L'espace, le territoire et la frontière jouent un rôle important dans le développement de ces histoires puisque chaque film se situe tantôt dans la ville, tantôt en pleine nature. Dans ce mémoire, il est question des relations qu'entretiennent les personnages avec leur environnement, qu'il soit rural ou urbain, et la manière dont cela affecte leur quête identitaire.

1.4.2 Le modèle d'analyse de Schatz

Nous allons maintenant établir la méthode d'analyse qui nous permettra de répondre à notre question de recherche. Nous analyserons les trois long-métrages de

notre corpus de manière à exposer la relation qu'entretiennent les protagonistes carléens avec leur espace, ce qui nous permettra d'effectuer une analyse du rôle de l'espace dans la résolution des crises identitaires. À partir de ces résultats, nous espérons pouvoir tisser des liens avec la société québécoise au lendemain de la Révolution tranquille et démontrer dans quelle mesure le cinéma de Gilles Carle est symptomatique d'une société en quête d'affirmation identitaire.

Pour l'analyse, nous nous référerons à la structure du modèle proposé par Thomas Schatz dans son ouvrage *Old Hollywood/New Hollywood : Ritual, Art and Industry* publié en 1983. Schatz cherche à proposer un schéma, une structure d'analyse, pouvant être appliqué à tous les «genres» de films. L'auteur traite les œuvres en fonction de trois grands axes, soit le contexte spatial, la dynamisation de l'espace et la résolution du conflit. Ce découpage analytique est simple et approprié puisqu'il nous permet d'organiser l'analyse selon une logique narrative, tout en tenant compte des éléments rattachés aux relations des personnages, à l'environnement et à la quête identitaire.

The genre film, like any narrative work, must be examined in terms of time and space : something happens, and it happens within a visually delimited arena of action. Both the passage of time which intensifies the generic conflict and the presence of the hero to perceive or embody that conflict demand that our analysis consider the sequence of events as well as the milieu in which those events take place (Schatz, 1983, p.67).

Cette méthode, qui s'applique spécifiquement aux films de genres, nous semble d'autant plus approprié si l'on considère la tendance de Gilles Carle à s'approprier les modèles génériques. *Red* pourrait être qualifié de Western et *Les mâles* de comédie romantique. Bien que *Le viol d'une jeune fille douce* ne s'apparente à aucun modèle

cinématographique générique, nous lui appliquerons tout de même le modèle de Schatz par souci d'uniformité. Pour chacun des trois films, soit *Le viol d'une jeune fille douce*, *Red* et *Les Mâles*, nous débiterons par un résumé sommaire du récit ainsi qu'une brève description des personnages. Par la suite, notre analyse sera divisée en trois parties. En premier lieu, une description objective du contexte spatial ; c'est-à-dire où se déroule l'histoire, comment est représenté l'espace avant même l'arrivée des personnages, quels éléments sont présents dans cet espace. En deuxième lieu, notre regard se penchera sur la dynamisation de l'espace; comment les personnages interagissent avec l'espace, quels sont les conflits générés par cette dynamisation de l'espace avec les personnages et qu'est-ce que cette dynamisation nous apprend sur les rapports entre les personnages. En troisième lieu, nous nous intéresserons à la résolution du conflit: comment celui-ci s'est-il résolu, quel rôle l'espace a joué dans la résolution du conflit? À noter que nous nous référerons uniquement au conflit identitaire des protagonistes et non au conflit général de l'œuvre. Au moment de compiler ces résultats, nous tisserons des liens avec notre cadre théorique. À partir des concepts mobilisés, il est envisageable de croire que le contexte spatial, la dynamisation de l'espace et la résolution de conflit peuvent nous éclaircir sur la question de l'identité québécoise au lendemain de la Révolution tranquille et de sa relation avec son territoire. Par le fait même, nous tenterons de résoudre la place qu'occupe le mythe du nord dans l'imaginaire collectif des Québécois.

CHAPITRE 2

ANALYSE DU CORPUS

2.1 Le viol d'une jeune fille douce

Le viol d'une jeune fille douce (1968) fut le premier long-métrage de Gilles Carle financé par une institution cinématographique privée, la société Onyx films Inc. Gilles Carle filmait son film les fins de semaine, à l'insu des frères Pierre et André Lamy, cofondateur d'Onyx films Inc avec une bande d'acteurs et techniciens bénévoles. Les techniciens et acteurs (encore inconnus à l'époque) ne furent payés qu'une fois le film sorti. «C'est grâce à la «récompense à la qualité» que lui accordera après coup la S.D.I.C.C. que comédiens et équipe technique seront payés» (Faucher et Houle, 1976, p.35). Le film permit à Carle de faire sa première visite au festival de Cannes en 1968; il fut sélectionné à la Quinzaine des Réalisateurs.

2.1.1 Résumé

Le viol d'une jeune fille douce raconte l'histoire de Julie (Julie Lachapelle), une jeune graphiste au début de la vingtaine, vivant dans un logement à Montréal avec son amie Katherine (Katherine Mousseau). Le film s'ouvre par une scène où Julie déclare à Tancrede (Jacques Chenail), son ami, qu'elle s'ennuie, qu'elle ne fait jamais rien et que «tout est plate». Dans la scène suivant le générique, Julie, en visite chez son médecin (Claude Jutra), apprend qu'elle est enceinte. Sous les fortes recommandations de

Katherine, Julie doit procéder à l'avortement. Elle prend alors rendez-vous avec un avorteur, mais se désiste à la toute fin préférant porter l'enfant. Durant sa grossesse, on suit le quotidien de Julie, qui multiplie les amis, les amants et les chambreurs. Beaucoup de personnages croisent le destin de Julie jusqu'au jour où Raphaël (Donald Pilon), Gabriel (Daniel Pilon) et Joachim (André Gagnon), ses trois frères venus de la campagne, débarquent dans son appartement dans le but de venger l'honneur de leur famille, faire *tabula rasa* de ses idéaux artistiques et de trouver le géniteur de l'enfant. Impuissante et passive, Julie assiste à tous ces événements sans intervenir. Au volant de leur décapotable jaune, Julie et ses trois frères partent à la recherche de leur suspect, un Français propriétaire d'une Jaguar Bleu vivant à Sherbrooke. En cours de route, ils ramassent une auto-stoppeuse, Marie, que les trois frères violeront quelques kilomètres plus loin, sur le bord de l'autoroute. Arrivé chez le suspect, les Lachapelle Brothers tabassent l'individu sans réellement être certain qu'il s'agit du géniteur. De retour à Montréal, quelques mois plus tard, le bébé naît. Julie considère le donner en adoption, mais se désiste et se résout à l'élever seule dans un nouvel appartement qu'elle peinture selon ses goûts avec l'aide de son ami Tancrede. Le film se conclut avec Julie et Tancrede discutant de couleurs de peinture.

2.1.2 Contexte spatial

Comme le souligne Gilles Carle dans une entrevue accordée au journaliste Claude Nadon dans le journal *Le Devoir*, *Le viol d'une jeune fille douce* se déroule en trois parties situées dans des contextes spatiaux différents.

Dans la première partie du «Viol», on n'est nulle part et partout en ville ; la jeune fille mène une existence très morcelée, elle va dans les endroits les plus divers et ne s'arrête jamais. La deuxième partie se déroule dans son appartement, un endroit complètement décoré d'objets du monde entier, tout ce qu'aujourd'hui une jeune fille peut découper dans les magazines et mettre sur les murs. Ce n'est plus le Québec, c'est le monde. Dans la troisième partie, c'est l'auto qui est le lieu, donc un lieu mobile (Nadon, *Le Devoir*, 28 décembre 1968).

En accord avec la proposition de Carle, nous analyserons le contexte spatial de chacune des trois parties. La première partie n'obéit pas à une logique narrative. Les scènes où Julie planifie son avortement sont entrecoupées par des *flash-backs* de visite chez le médecin, des conversations oniriques avec Katherine, des séquences documentaires montrant la ville de Montréal ou encore des plans isolés sur fond noir montrant Julie qui fait sa toilette. Se déroulant « nulle part et partout en ville », le premier tiers du film se situe dans divers lieux : le parc où Julie et Tancrède conversent grâce à un walkietalkie, le parc pour enfants où Julie annonce à Katherine qu'elle est enceinte, dans les rues de Montréal, dans la salle d'examen du docteur, sur le lieu de travail de Julie et dans la nature où Julie et Katherine ont une liaison avec les motocyclistes.

La deuxième partie, dès le deuxième tableau *Troisième mois- L'amant* jusqu'au troisième tableau *Quatrième mois- The Lachapelle Brothers*, se situe uniquement dans l'appartement de Julie. Ne comportant qu'une seule grande pièce pour deux locataires, le logis est décoré de diverses images et affiches tirées de plusieurs magazines et placées de façon disparate sur les murs et même les fenêtres. D'une décoration très éclectique, la pièce est ornée de divers bibelots, d'une photographie du pape Paul VI, des affiches d'art moderne, une table à dessin et «des rideaux en gazettes» (0.44 :21).

La pièce ne semble jamais vraiment en ordre ; plusieurs vêtements sont éparpillés et les lits ne semblent jamais faits.

La troisième partie, qui débute dès l'instant où les trois frères surgissent à l'appartement de leur sœur et prennent la route par la suite, se situe en majeure partie à bord d'une décapotable parcourant les routes du Québec en direction de Sherbrooke. Ils font quelques haltes routières, dont la plus longue et la plus significative est celle où se déroule le viol à la lisière d'une forêt. Contrairement à la deuxième partie qui se déroule dans un endroit confiné, le lieu principal de la troisième partie se trouve à l'extérieur, sur les routes du Québec.

En guise d'épilogue, le film se termine dans le nouvel appartement de Julie. À l'apparence plus grand, le logis comporte une chambre pour le petit Xanthippe, et semble mieux adapté pour élever un enfant.

2.1.3 Dynamisation de l'espace

Nous poursuivons avec la dynamisation de l'espace, c'est-à-dire l'interaction des personnages avec l'espace et les conflits générés par cette interaction. L'héroïne de *Le viol d'une jeune fille douce* semble vivre au cours de cette histoire trois types de conflits. Le premier, un conflit intérieur, qui se manifeste dans la première scène par son ennui et sa lassitude. Le deuxième conflit est relié à sa gravidité : Julie ne sait quelle décision prendre et doit faire face aux jugements des autres. Le troisième conflit se situe dans les relations interpersonnelles, tant amoureuses qu'amicales, de Julie.

La mélancolie

La première scène de la première partie se déroule dans un parc désert et inanimé de la ville de Montréal. C'est dans ce lieu que Julie témoigne à son ami Tancrède de son amertume et de son ennui. Les vêtements chauds et l'absence de feuillages sur les arbres nous laisse deviner que l'histoire se déroule au cœur de l'automne ou à la fin de l'hiver. Cette froideur est contrastée par Tancrède lisant à voix haute le descriptif d'une publicité de voyage à Miami. Julie demande comment est la vie dans les pays exotiques et si les fleurs sont éternelles là-bas. Elle rêve de voyager, mais n'a que 300\$. Son ami Tancrède lui affirme que Miami n'est pas une belle ville, même s'il n'a jamais visité aucun autre pays, tout comme Julie. Dans cette séquence, le conflit ne se situe pas dans la relation entre les deux camarades, mais plutôt à l'intérieur de Julie.

La gravidité

C'est dans le cabinet du docteur qu'on apprend que Julie est enceinte. N'étant ni certaine de vouloir l'enfant, ni certaine de connaître le géniteur, Julie est impassible face à cette nouvelle. Plusieurs personnes de son entourage lui imposent leur opinion. D'un côté, il y a son médecin qui lui recommande de manger beaucoup de fruits, de viande, d'œufs, de ne pas courir et descendre les escaliers, de prendre des vitamines. Il lui suggère même de consulter le dictionnaire des prénoms pour nommer son bébé. D'un autre côté, il y a son amie Katherine qui lui suggère fortement l'avortement. Lorsque Julie refuse de prendre la page du bottin téléphonique contenant le numéro d'un «faiseur d'ange», Katherine lui balance au visage en disant : «Reste donc enceinte,

si t'aimes ça.» Dans la scène suivante, Katherine vient chercher Julie à son travail pour qu'elle rencontre l'avorteur, mais celle-ci se désiste à la dernière seconde. Julie ne manifeste pas l'envie de se débarrasser de son enfant, c'est plutôt son amie Katherine qui lui force la main sans même lui demander quelles sont ses intentions. Katherine n'apporte à Julie aucun soutien moral et n'est pas attentive aux états d'âme de son amie-colocataire.

Les relations interpersonnelles

De par sa bonne volonté, Julie est parfois trop naïve et généreuse avec son entourage. Tout au long du film, Julie demeure aimable, accueillante et généreuse auprès de Katherine, Jacques et même sa voisine de palier Susan. Malheureusement, cela l'amène, plus souvent qu'autrement, à se faire manipuler, voire même voler.

Le conflit interpersonnel de Julie persiste au cours du film, car elle est incapable d'entretenir une relation amicale avec quiconque, dans laquelle elle serait libre de se confier. Plusieurs éléments identitaires associent Julie et Katherine, comme leur âge, leur style vestimentaire ou leur ethnicité. Par contre, Katherine, semble, sur le plan social, plus entreprenante et plus engagée. Cette dernière n'hésite pas du jour au lendemain à quitter sa colocation avec Julie, et les responsabilités budgétaires que cela occasionne, et de partir avec son nouvel amant, un anglophone prénommé Larry, duquel on ne sait à peu près rien. Cette relation est éphémère puisque Katherine revient quelques scènes plus tard se réinstaller dans son ancien appartement comme s'il lui appartenait encore. Julie, quant à elle, paraît moins en contrôle de ses relations

amoureuses. À titre d'exemple, elle ne sait pas qui est le père de l'enfant. Après avoir ouvert son cœur et son logis à Jacques, son nouvel amant, ce dernier quitte quelques jours plus tard sans préavis et lui vole ses économies. Rien ne rassemble Jacques et Julie. Ils ne partagent ni le même âge, ni la même ethnicité, ni le même style vestimentaire et pas non plus la même vision de la vie commune amoureuse. Dans une scène, après avoir fait l'amour, Jacques désire prendre l'air seul. Lorsque Julie lui dit qu'elle aimerait l'accompagner, celui-ci indique qu'il préfère être seul. Attristée de la réaction de Jacques, Julie cherche un réconfort amical en allant visiter Susan. Une fois de plus, Julie ne partage pas ses émotions avec cette amie puisque cette dernière semble atteinte de troubles mentaux. Susan lui fait écouter de la musique et précise qu'elle doit être attentive, excepté qu'il n'y a aucune musique intradiégétique durant cette scène, à l'exception des gouttes d'eau s'écoulant du robinet. Quelques scènes plus tard, une ambulance vient chercher le corps de Susan; elle s'est suicidée dans son appartement. Julie tente de réveiller Jacques ou Katherine pour leur annoncer la nouvelle, mais se résout à les laisser dormir, probablement car elle sait que cela ne les intéresse pas.

Et puis il y a ses trois frères, Gabriel, Raphaël et Joachim qui arrivent dans l'histoire, tel un cheveu sur la soupe, pour soi-disant honorer leur famille. Ayant des prénoms aux évocations angéliques, les frères sont de véritables démons qui agissent selon leurs propres convictions. Premièrement, ils sont contre les relations extraconjugales mais Gabriel et Raphaël n'hésitent pas à coucher avec l'épouse d'un policier deux fois plutôt qu'une pour obtenir le nom des propriétaires d'une Jaguar bleue. Ils agissent en tant

que véritable gentleman avec Marie, l'auto-stoppeuse, mais ils la violeront sauvagement quelques scènes plus tard. Ils croient résoudre le problème en donnant une raclée au père de l'enfant sans avoir la certitude qu'il s'agit du géniteur. Ils s'excusent auprès d'autostoppeurs de ne pouvoir les embarquer mais semble se féliciter de saccager les décorations artistiques de Julie. «Un taudis ? Bien pire qu'un taudis, c'est un vrai studio d'artiste» commente Gabriel (0 :43.55). Impassible et impuissante, Julie se laisse entraîner par les actes criminels et indécents de ses frères sans intervenir.

Nous allons maintenant expliquer comment ces conflits se résolvent à la fin du récit et comment la représentation de l'espace rend possible cette résolution.

2.1.4 Résolution de conflits

L'ennui, la lassitude, le goût d'aventure, le désir de voyager, tels sont les conflits de Julie dévoilés à son ami Tancrede lors de la première scène du film. Julie, n'ayant aucune autre personne à qui se confier, n'exprimera plus ses émotions au courant de l'histoire. Comme le souligne Dominique Noguez, le film semble faire une boucle sur lui-même : «Le centre de ce film circulaire (dont le début est déjà la fin, dont la fin reprend et explique le début) est constitué par la nouvelle d'une grossesse inattendue» (Noguez, 1970, p.119). Le film se termine comme il a commencé, c'est-à-dire par une conversation sans queue ni tête- voire même un dialogue de sourd- d'un rythme lent et passif, entre Tancrede et Julie, à la différence que Julie ne semble plus affectée par sa lassitude et paraît même optimiste pour la suite des choses. Après avoir vécu une grossesse, subi plusieurs trahisons de ses amis et amants, avoir été manipulée

par ses frères, Julie a eu son lot d'aventures. Le désir d'exotisme est maintenant remplacé par celui d'élever un enfant en santé, de fonder une famille stable, et d'habiter son appartement selon ses propres goûts. Ce conflit interne, traduit par un désir de voyager et/ou de fuir son environnement, se résout par l'appropriation d'un nouvel espace personnel. Julie a évolué au cours de cette histoire, elle sait maintenant que rester au Québec n'est plus synonyme d'ennui, que se trouver un amant riche ne rend pas heureuse mais qu'élever un enfant, possiblement. Elle ne souhaite plus quitter temporairement son pays mais plutôt l'habiter, et contribuer à son développement, en élevant un enfant en santé, entouré de gens à qui elle fait confiance.

Le deuxième conflit est à propos de la lourde décision que doit prendre Julie avec sa progéniture. Après avoir failli perdre son bébé dans la voiture d'un inconnu, Julie, au poste de police, est honteuse d'admettre sa négligence. C'est à la suite de cet incident que Julie se résout à élever son enfant. Elle semble également soucieuse de la consommation de vitamines de son bébé. Cette scène vient faire écho à celle chez le docteur, au début du film. Ce dernier l'avait avisé qu'il est important de consommer des vitamines et d'entretenir une saine alimentation. À la fin du film, Julie semble appliquer tous les conseils de son médecin. D'ailleurs, elle a même nommé son fils Xanthippe, un des quelques prénoms suggérés par son médecin. Julie désire faire de son Xanthippe un homme, contrairement à Tancrede «qui n'est même pas capable de gagner sa vie» (1 : 19.11). Cette médisance prononcée par Julie fait également écho à la conversation avec son docteur lors de laquelle il l'avait félicité d'avoir un travail

bien payé. À la fin du film, Julie s'est rendue à l'évidence qu'un travail rémunéré est élémentaire à un bon équilibre de vie. «Ce n'est pas à propos de la jeunesse en particulier. Il s'agit d'une jeune fille qui s'engage dans son avenir de femme» (Carle 1968, cité dans Houle et Faucher, 1976, p.38). Prise de désarroi face à sa grossesse au début du film, Julie embrasse maintenant son nouvel avenir de mère et se résout à élever son enfant seule.

Il va de soi que de s'approprier un nouvel appartement et d'entreprendre une maternité résout plusieurs des conflits de Julie, tels que sa mélancolie, son indécision face à sa grossesse et ses relations conflictuelles. Cependant, il faut également tenir compte de la tentative de résolution orchestrée par les frères Lachapelle, c'est-à-dire trouver le père de l'enfant et venger leur sœur. Pour eux, la solution est simple, il suffit de trouver la marque de voiture et le type de modèle conduit par le père, car c'est par son automobile qu'on identifie une personne. Sur les routes du Québec, en direction du lac Memphrémagog, c'est-à-dire «là où le tonnerre frappe» (0 : 51.15) selon Joachim, ils partent à la recherche du père. Par la violence, l'équilibre sera rétabli et l'honneur de la famille sera vengé. Une autre scène de violence survient en cours de route, celle du viol de l'autostoppeuse Marie en lisière de forêt. Tour à tour, les trois frères violent leur pauvre victime après avoir exposé leur dithyrambe sur la nature. Cet acte très violent ne s'était aucunement prévisible lors du trajet routier, considérant la courtoisie de Raphaël et Gabriel. Ce n'est qu'une fois en pleine nature, que la véritable nature animale des frères Lachapelle resurgit. Dans la scène suivante, le clan Lachapelle, cette

fois-ci sans Marie, poursuit sa route en discutant de météo comme si rien ne s'était passé. Arrivé chez le suspect, ils tabassent sauvagement l'individu sous le regard passif de leur sœur. Ils photographieront l'homme, pour garder un souvenir, avant de reprendre leur route. Pour les frères Lachapelle, la violence résout tous les problèmes, mais en réalité elle n'arrange rien. Julie doit tout de même élever son enfant seule.

L'interaction entre les trois cowboys et le contexte spatial semble être à la base de leurs gestes dépravés. À la vue de l'appartement de Julie, ils saccagent les lieux. En pleine nature, loin de toute civilisation, leurs comportements sauvages prennent le dessus. Les seuls moments où ils ne semblent pas barbares, c'est sur la route de Memphrémagog, lorsqu'ils ont eu une relation sexuelle avec la femme d'un policier et les secondes précédant le viol de la pauvre autostoppeuse. Tels des cowboys, les Lachapelle Brothers ne sont heureux que lorsqu'ils chevauchent leur décapotable à la découverte de routes inconnues ou encore, une fois leur pulsion sexuelle assouvie. Pour Julie, la famille est un conflit en soi. À la fin du film, on apprend que les trois frères se sont fait arrêter par la police pour vol de voitures. On en conclut que le conflit familial de Julie est temporairement résolu.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le film se termine comme il a commencé, telle une boucle qui finit sur elle-même, excepté que le protagoniste a grandement évolué. Son rêve premier, celui de partir à la conquête d'Hawaii, ne s'est pas réalisé mais elle accepte sa condition et se réjouit à l'idée d'avoir son propre appartement dans lequel elle pourra élever son enfant selon ses convictions et non celle des autres.

Nous reviendrons sur les résolutions de conflit de Julie Lachapelle en lien avec notre question identitaire dans notre troisième chapitre. Nous appliquerons nos concepts théoriques à notre analyse de corpus en vue de répondre à notre question de recherche.

2.2 Red

Red est le troisième projet de long-métrage de fiction de Gilles Carle et le deuxième film produit par la société Onyx Films. Il fut co-scénarisé par Ennio Flaiano, célèbre écrivain et dramaturge italien reconnu pour avoir collaboré à l'écriture scénaristique de certains films de Federico Fellini, tels que *La Dolce Vita* ou *8½*. Il met en vedette Geneviève Robert, Gratien Gélinas ainsi que Daniel Pilon incarnant le personnage éponyme. Dans une entrevue spécialement accordée pour le lancement numérique de l'œuvre sur la chaîne illico Éléphant de Vidéotron, ce dernier affirme que Gilles Carle n'avait que lui en tête pour incarner le rôle-titre. Produit durant l'année de 1969 et sorti le vendredi 27 mars 1970 dans plusieurs salles au Québec, *Red* a profité du plus gros budget à l'époque, soit 450 000\$. Ayant comme titre de travail *Dieu conduit une Camaro*, le film trottait dans la tête du cinéaste depuis ses 23 ans.

Le film qui étonne, réjouit et embarrasse tout à la fois a reçu un succès critique mitigé tant au Québec qu'au Canada anglais (Tadros, 1970b, p.13). Selon Daniel Pilon, *Red* permit de faire découvrir la cinématographie québécoise au reste du Canada et de démontrer «qu'on faisait du bon cinéma au Québec».

<https://illicoweb.videotron.com/chaines/Repertoire-elephant/201679/Red>

2.2.1 Résumé

Réginald McKenzie, dit *Red*, est un métis, fils d'un père blanc défunt et d'une mère autochtone vivant à Caughnawaga. Au volant de sa décapotable de luxe, à l'apparence

soignée, véritable coureur de jupons et tireur à la carabine, Red arbore un style de vie plutôt «américain», délaissant ses origines algonquiennes. Red a trois demi-frères travaillant dans une carrière à la sueur de leur front avec qui ils ne partagent rien hormis les souvenirs d'un père défunt.

Le film s'ouvre sur une chasse à l'homme, dans un dépotoir automobile, entre deux policiers et trois hommes. Red, qui était bien caché dans une vieille ferraille, s'en sort indemne. Dans la scène suivante, le gérant d'un concessionnaire de voiture, Frédéric Barnabé (Gratien Gélinas), également époux d'Élizabeth (Fernande Giroux), demi-sœur du protagoniste, est furieux de constater les pertes causées par le cambriolage de la veille. Red, quant à lui, est au garage en train de finaliser son nouvel achat, une flamboyante Camaro décapotable jaune. De par son regard complice avec le mécanicien, qui déclarait à son patron n'avoir rien vu du vol, le spectateur en déduit que Red est derrière cette magouille et que la voiture fut probablement payée avec de l'argent volé. La police, comme Frédéric, soupçonnent Red.

Lorsqu'il est faussement accusé du meurtre de sa demi-sœur, Frédéric et ses trois demi-frères le pourchassent. S'ensuit alors une poursuite en voiture remplie d'échanges de coups de feu à la carabine. N'ayant aucun alibi valable, Red se réfugie avec sa copine Georgette (Geneviève Deloir) chez sa deuxième moitié généalogique, les métis, sur une terre indienne hors de la ville. D'abord froidement accueilli, il sera finalement reconnu comme un des leurs après avoir fait preuve de bravoure en remplaçant un bâton de dynamite. Après réflexion, il réalise que sa sœur fut assassinée par son mari Frédéric. Armé, Red retourne en ville et se rend à une convention de concessionnaires

automobiles pour fusilier l'assassin, mais se fait tuer par ses frères avant qu'il n'ait eu le temps d'obtenir justice. Le film se clôt sur le visage ensanglanté de Reginald Mckenzie.

2.2.2 Contexte spatial

Un Québec métis

Gilles Carle déclarait à la presse à la sortie du film en mars 1970 : «Red, c'est un gars qui veut vivre... à mort. C'est un vaste travelling qui dure une heure et trente». À chacun des lieux présentés dans l'histoire, le spectateur est amené par la Camaro de Red. Toujours en mouvement, Red fuit d'un endroit à l'autre, n'ayant aucun domicile fixe outre sa voiture. Plusieurs représentations spatiales sont connexes au transport : un dépotoir à voitures, un concessionnaire d'occasion, les réseaux souterrains du métro de Montréal, une convention sur l'industrie automobile.

C'est comme si, pour suivre l'itinéraire de Red, Gilles Carle s'était placé à très grande distance et qu'il avait utilisé un télescope. De cette façon, Red apparaît très proche mais dès qu'il bouge, on le perd de vue (Perreault 1970 cité dans Houle et Faucher, 1976, p.40).

La caméra de Bernard Chentrier, directeur de la photographie, offre des prises de vues imprenables du métropolitain de Montréal, encore en pleine évolution au début des années 70. Des routes pratiquement vides, des champs à pertes de vues, le décor routier de *Red* n'a rien à envier aux autoroutes du Midwest américain. Le contexte spatial urbain est grandement contrasté avec les représentations des terres indiennes de Caughnawaga, où vit la mère de Red. À l'extérieur de sa maison éloignée du village

dans un coin paisible, on retrouve des débris de voitures et de la ferraille. À l'intérieur, la maison est remplie d'objets modernes tels qu'une télévision ou un grille-pain nouveau genre. C'est d'ailleurs sur une réserve indienne que Red ira se cacher lorsqu'il sera faussement accusé du meurtre de sa demi-sœur. C'est une petite réserve, sans électricité, avec quelques cabanes construites en bois rond. On retrouve quelques pièces de carrosserie automobile ici et là, toutes volées.

Il y a également la carrière de sable où les trois demi-frères de Red travaillent. Ce lieu vaste, rempli de sable à perte de vue, est habité par des pelles mécaniques et des vieux tunnels de ciment. Le lieu nous est dépeint tel un fardeau pour les trois frères qui ont pris la relève de la carrière à la suite de la mort de leur père. Tous aimeraient quitter cette carrière. Gilles Carle raconte son histoire dans un Québec métissé, oscillant entre la modernité d'une grande métropole et les réserves algonquiennes.

2.2.3 Dynamisation de l'espace

Les conflits vécus par Red se situent à plusieurs niveaux. Il y a bien sûr les fausses accusations de meurtre qui pèsent contre lui et le conflit identitaire occasionné par son métissage. Entre ses deux origines opposées, amérindien et québécois-homme-blanc, le véritable conflit se définit plutôt par la modernité de l'américanisme versus les valeurs traditionnelles des autochtones.

Modernité vs les traditions

C'est sa modernité, son historicité qui m'intéresse surtout. J'en ai fait un métis dans l'âme, dans l'entellect (*sic*), autant que dans le sang. Pourquoi? sinon parce que nous sommes tous des Métis aujourd'hui, parce que l'on vit dans un monde

où le métissage intellectuel aussi bien que sanguin est devenu naturel. (Tadros, 1970a, p.8).

Lorsque Gilles Carle déclare que Red est un métis autant dans l'âme que dans l'*entellect (sic)*, c'est parce qu'il souhaite vivre en symbiose avec ses deux origines généalogiques, québécoise et amérindienne : «Maman, les blancs, les indiens, c'est tout pareil maintenant, c'est fini ce temps-là» (0 : 14. 39) répond-il à sa mère lorsqu'elle lui demande s'il a quitté la réserve pour la ville. Il ne veut pas renier ses origines québécoises ou algonquiennes mais voudrait les jumeler, en faire un tout qui ne peut se différencier. «Il est pris entre les extrêmes de toutes les cultures, entre la rutilante Camaro et le mythe de la mère de famille» (Carle cité dans Tadros, 1970a, p.8).

Le personnage de la mère de Red entretient une opinion négative envers le look contemporain de son fils. Elle est inconfortable lorsqu'on lui offre des cadeaux modernes tels que des bijoux et ne semble aucunement impressionnée par la voiture convertible de son fils. Sa demeure témoigne également de son refus d'adopter un mode de vie moderne. Lorsque Red lui rend visite, le terrain sur lequel repose sa maisonnette est envahi de débris métalliques et de tôles de voitures. De par sa fragilité, on doute que la mère soit en mesure de défendre sa terre et de se débarrasser des carrosseries. Elle est une victime de l'expansion de l'homme moderne et n'a pas les outils nécessaires pour la contrer. L'intérieur de sa maison est également habité par la modernité comme le constate Red lorsqu'il aperçoit une télévision encore plus grande que celle qu'il lui apporte. En regardant la maison de sa mère, il comprend qu'il n'est pas le seul qui tente de la moderniser avec des objets d'«Hommes Blancs». Dans *Red*,

le montage est dynamique, et très souvent rapide. La séquence de Red qui visite sa mère se distingue des autres, car elle est courte et lente. Il n'y a aucune musique et la conversation est intime. Comme si le temps s'était arrêté. Le dialogue nous apprend qu'il y a longtemps qu'elle n'a pas vu son fils. Gilles Carle nous présente des amérindiens modernes s'étant adaptés à la vie québécoise. Le personnage de la mère est la seule qui refuse de s'adapter au modernisme. Prisonnière de son analphabétisme, elle fuit la modernité car elle est incapable de s'intégrer dans ce monde. «[...] ce n'est pas une étude sur le Québec que Gilles Carle nous propose ; encore moins une analyse du problème indien. Ce sont les indiens dans leur quotidienneté qu'il décrit» (Tadros, 1970a, p.8). Mme Mackenzie, la mère de Red, est tellement contre la modernité américaine qu'elle mourra, quelques scènes plus tard d'une crise du cœur, assise sur le siège passager de la Camaro, dans un stationnement d'un restaurant de Fast Food, symbole même de l'américanisme. Cette scène survient après que les huissiers la chassent de son domicile, faute de moyens financiers.

Pour Red, être moderne signifie conduire une voiture convertible, porter des vestons sport dernier cri et vivre d'abondance. Ses valeurs ne sont pas partagées par les membres de sa famille, ni par sa mère, ni par ses demi-frères paternels, et sont même perçues négativement. Il y a sa mère qui désapprouve ses goûts de luxe et refuse les cadeaux de son fils. Ses frères, quant à eux, se moquent autant de ses allures de riche que de son métissage : «T'es *b'en* beau! T'as *b'en* une belle chemise tabarnack, tes affaires vont bien (0 :17.16); et plus tard, lorsque Jérôme lui offre de l'alcool fort : «Ah

c'est vrai pas d'eau-de-vie pour les sauvages (rires)» (0 :18.23). Hormis voler des voitures, Red ne travaille pas et ne veut aucun emploi. Pour ses frères, c'est l'inverse, même s'ils détestent leur boulot, ils acceptent leur devoir de travailler toute leur vie dans une carrière. Comme le constate Amédée, l'aîné de la famille :

J'aurais dû mettre le vieux chauffeur à sa retraite depuis longtemps mais tu sais nous autres dans famille on est trop bon, on a le cœur sur la main, on ne sera jamais riche. Toi, Jérôme, t'auras jamais ton poulailler. Toi Joachim, ta Corvette. Je comprends Élisabeth d'avoir marié Frédéric. (0 :18.38)

Joachim rêve de sa Corvette tandis que Red, lui, s'achète une Camaro avec de l'argent volé. Une autre séquence qui témoigne de la relation que Red entretient avec ses frères est celle où Amédée évoque un vieux souvenir : «Pis, dans ce temps-là, ben, on t'appelait encore notre petit cousin (0 :19.48)». D'ailleurs, Red ne sera pas invité à l'enterrement de vie de garçon de Joachim, une cérémonie aux allures d'enterrement funèbre où on simule la mort de Joachim pour symboliser la fin de son célibat.

Le grimage achevé, le candidat doit s'exhiber publiquement dans cet état afin que la population soit au courant de son choix de se marier. Ainsi grimé, il est littéralement ligoté à une potence ou à une croix, ou il est assis dans un faux cercueil et installé à l'arrière d'une camionnette. On le promène dans tout le village ou le quartier (<http://rdaq.banq.qc.ca>).

Selon le réseau de diffusion des archives du Québec, on peut lire que cette parodie de rite religieux était pratiquée vers la fin du 19^e siècle. En 1970, année de la sortie du film, nous pouvons affirmer que ce rite faisait déjà partie des coutumes anciennes, un autre exemple qui démontre que les frères de Red s'attachent aux valeurs traditionnelles de leur communauté.

Un autre lieu où s'affrontent modernité et valeurs traditionnelles est la réserve de Cabonga. Sur cette réserve, chaque objet électronique, chaque objet moderne a été volé. Les individus vivant sur cette terre sont des voleurs sans scrupules qui ne souhaitent pas s'intégrer dans la vie moderne. Par contre, ils apprécient le progrès technologique, tel que la radio ou la télévision et sont enthousiastes à l'intégrer dans leur communauté. Pour le chef du village Bill Sullivan (Donald Pilon), Red le fugitif n'est pas le bienvenu. Ils ont suffisamment d'ennui ainsi. «Du trouble, on en a en masse du trouble. On en a à revendre et si on en vendait, on serait tous riches» (0 : 14.03). Méfiant mais à la fois sympathisant avec ses problèmes judiciaires, il lui offre un domicile temporairement. Après avoir permis à Bill de démonter les pièces de sa Camaro pour la revente et après avoir témérement remplacé un bâton de dynamite, Red se fait accepter par les membres de la réserve du Lac Cabonga. Beaucoup de points en commun sont partagés par Red et les autochtones de la réserve. Ils éprouvent tous de la difficulté face à la justice pour clamer leur innocence, comme en témoigne Bill lorsqu'il raconte son épisode devant le juge. Ils sont également métis, comme l'indique George lorsque Red lui demande pourquoi il a les yeux si bleus pour un algonquin : «Mon grand-père était un missionnaire» (01 :22.31). Red semble avoir plus d'affinités avec cette bande d'autochtones qu'avec ses trois demi-frères. Il n'en demeure pas moins que Red ne s'identifie pas complètement à cette communauté. Son intérêt pour le luxe et son désir d'indépendance n'est pas assouvi dans cette réserve, où l'intimité est pratiquement nulle.

Red considère qu'il ne vit aucun dilemme identitaire, qu'il n'y a aucune différence entre son côté blanc et son côté amérindien. Il souhaiterait pouvoir vivre de ces deux cultures, sans qu'il n'y ait de distinction. C'est pourquoi il ne parvient pas à s'intégrer aisément ni dans la grande métropole ni dans les réserves indiennes. Red n'est pas un marginal, c'est plutôt la société qui le condamne à être anormal. Comme l'explique Carle dans une entrevue :

Ce sont des personnages normaux dans une société anormale, et non pas des personnages anormaux dans une société normale ! [...] J'ai dit trois fois à des journalistes : *Red* c'est l'histoire de la société contre des individus. Tout le monde a écrit : «C'est l'histoire d'individus contre la société». Vous voyez à quel point le cliché est fort (Carle cité dans Houle, Faucher, 1976, p. 55).

Cette attaque de la société contre Red est omniprésente durant la première moitié du film, de la chasse à l'homme durant la scène d'ouverture à l'interrogatoire du détective qui enquête sur le vol de voitures. Le véritable combat que Red doit mener contre la société est de prouver son innocence du meurtre de sa sœur à la justice. Ce qui nous amène au troisième segment, la résolution de conflits.

2.2.4 Résolution de conflits

Lorsque Red est poursuivi par la police et ses frères, sa réaction est de se réfugier sur une réserve algonquine du parc de La Vérendrye à Cabonga, située bien au nord de la ville, atteignable uniquement par voie maritime, une réserve secrète où Red ne connaît personne, mais dont il semble avoir toujours su l'emplacement. Cette tentative de fuite ne dure qu'un temps. Lorsqu'il est caché sur la réserve indienne, Red se fait reconnaître par un arpenteur : «Toi t'es Reginald McKenzie, t'es recherché pour meurtre. Ton nom

est dans tous les journaux. Télévision. Tu sais que t'es une grande vedette !» (1: 29.03). Dès cet instant, Red réalise qu'il ne sera jamais libre, même caché dans les terres les plus lointaines. Il doit obtenir justice lui-même. Pour ce faire, il revient au centre-ville affronter son ennemi Frédéric, le véritable meurtrier de sa demi-sœur. Cette fois-ci, il ne peut se pavaner avec sa Camaro (qu'il ne possède plus), vêtu de ses plus beaux habits. Utilisant le métro de Montréal, moyen de transport à l'opposé de sa Camaro, vêtu d'une veste de laine, armé d'un fusil au canon scié afin d'être plus discret, Red se rend à une convention de concessionnaire de voitures pour tuer son bourreau. Si le film débute avec l'image d'un homme parcourant librement les routes du Québec dans une jolie décapotable, il se termine par celle d'un fugitif devant voyager sous la terre et ne pouvant plus jouir de sa liberté. Le métis à la réputation de beau tombeur de ces dames est devenu l'homme à la réputation de meurtrier. Le film fait une boucle sur lui-même, c'est-à-dire qu'il s'ouvre sur une chasse à l'homme entre la police et Red et se termine encore une fois par une chasse à l'homme entre Red et, cette fois-ci, ses frères, sa propre famille. Si Red fuyait la justice au début du film pour préserver sa liberté, cette fois-ci il la pourchasse pour préserver son honneur.

La résolution du conflit «*Who has done it?*» (traduction : qui est le meurtrier?) permet également de résoudre le conflit central du récit, celui de la culture autochtone contre la culture américaine (voire ici la culture «québécoise blanche»). Le véritable assassin est Frédéric, un riche homme blanc respecté qui a forgé sa réputation dans la vente d'automobiles. Les motifs de ce meurtre sont doubles ; tuer la femme qui ne l'aime

plus, évitant ainsi la honte d'un divorce, et faire inculper son beau-frère escroc, tant détesté. *Red* est un combat entre deux cultures opposées, celle des autochtones et celles des Québécois, mais c'est également un combat entre les valeurs traditionnelles et la modernité. Chassé par la société, tant nord-américaine qu'amérindienne, et par sa famille, tant québécoise qu'amérindienne, Red semble incapable de tailler sa place dans une société conventionnelle où l'homme blanc vit séparé de l'autochtone. Malgré ce clivage imposé, Red, lui, ne cherche qu'à vivre, comme le dit l'accroche sur l'affiche promotionnel : «Red, vivre à mort!»

Ses deux tentatives de résolution de conflit se sont opérées par un déplacement de zones géographiques. Oscillant entre la ville, le village de sa mère, la carrière de ses frères et la réserve algonquine, voyageant en métro, en convertible ou en chaloupe, Red ne semble jamais parvenir à ses fins. «Red, personnage rusé, froid, parfois cruel, traverse l'écran à la façon d'un météore. On ne voit pas ses gestes, on les devine par les effets qu'ils produisent» (Perreault, 1970). Peu importe l'endroit où il se trouve, Red n'est jamais chez lui, sauf peut-être lorsqu'il est à bord de sa décapotable parcourant les routes.

Dans le chapitre suivant, nous confronterons cette analyse à notre cadre théorique, c'est-à-dire en nous demandant comment l'identité est déployée dans ce récit et comment la notion de frontière enrichit la lecture du film.

2.3 *Les mâles*

Les mâles est le troisième et dernier film de Gilles Carle produit chez Onyx Films. Avec un modeste budget de 225 000\$, les producteurs s'associèrent avec le distributeur France-Films présent à l'époque dans plusieurs salles de cinéma au Québec. Ayant produit *Deux femmes en or* (1970) l'année précédente avec des retombés financières importantes, l'idée était de le présenter comme une comédie érotique, un genre très vendeur à l'époque.

Les succès au cinéma, nous dira-t-il plus loin, ont toujours opéré à l'intérieur d'une simplification, d'une réduction, d'un grossissement. Les grossissements simplificateurs portent des noms : sexe, sentiments, action, politique, etc. (Houle et Faucher, 1976, p.64)

Comme *La vraie nature de Bernadette* (1972), *Les mâles* connut une belle carrière commerciale tant au Québec qu'en France (Houle et Faucher, 1976, p.63).

2.3.1 Résumé

Jean St-Pierre (Donald Pilon), un bûcheron depuis l'âge de 11 ans, et Émile Ste-Marie (René Blouin), un ancien étudiant, sont deux réactionnaires ayant quitté la civilisation pour vivre en réclusion dans les forêts éloignées. St-Pierre a travaillé toute sa vie et se décrit comme un travailleur «écœuré» qui a «jumpé». Quant à Ste-Marie, il se décrit comme un contestataire de la société puisqu'il n'a jamais eu de vrai travail.

Seuls dans les bois, Ste-Marie et St-Pierre commencent à trouver le temps long. N'ayant qu'un livre pour se distraire, *La flore Laurentienne* du Frère Marie-Victorin, dont il lit une page chaque jour, St-Pierre constate qu'il est rendu à la page 553, ce qui veut dire qu'il n'a pas vu une femme depuis 553 jours. Ste-Marie, lui, sculpte des poitrines féminines dans le bois en rêvassant d'en caresser une vraie. En manque de présence féminine, les deux hommes partent vers le village voisin (quatre jours de marche et deux jours de canot) pour capturer une nouvelle concubine. Arrivés au village, ils kidnappent une jolie infirmière, Dolorès (Katherine Mousseau), qui, sans qu'ils le sachent, est la fille du maire et chef de police. L'alerte de sa disparition est lancée et une délégation de citoyens part à leur poursuite dans la forêt. Emprisonnés au poste de police du village, Dolorès promet de les libérer à condition qu'ils l'emmènent avec eux dans leur campement. Une fois libérés, les mâles repartent vers la forêt sans honorer leur pacte avec leur sauveuse par peur de représailles du chef de police.

De retour au refuge, une inconnue, Rita Sauvage (Andrée Pelletier), s'est installée dans leur repère. Cette jeune fugueuse arrivée en canot cherchait un refuge «le plus loin possible» (0 :52. 24). Ensemble, ils vivent une relation polygamique où St-Pierre et Ste-Marie se partagent l'amour de Rita Sauvage soir après soir. Le triangle amoureux ne durera qu'un temps, puisqu'empreint de jalousie, Émile attaque Jean à la carabine. Après plusieurs échanges de coups de fusil, leur amante, Rita, déserte les lieux. Elle ne peut en aimer qu'un seul. Les deux mâles sont, une fois de plus, seuls dans les bois.

Désemparés et ne sachant pas vivre autrement qu'avec Rita, les mâles quittent leur repère à la recherche de leur dulcinée.

De retour au village, ils apprennent que Rita Sauvage s'est exilée dans la grande région de Montréal. Ils se résolvent donc à partir vers la métropole au grand désarroi de St-Pierre qui entretient un dégoût suprême pour la grande ville. Une fois arrivés, ils parcourent les *Sauvages* du bottin téléphonique. Après plusieurs tentatives infructueuses, Émile et Jean abandonnent leur recherche. Le film se termine avec les deux mâles, gelés dans un parc, se résolvant à la méditation afin de communiquer avec leur bien-aimée. Ne pouvant plus fuir physiquement la société, ils se résolvent à la fuir mentalement.

2.3.2 Contexte spatial

L'histoire du film de *Les Mâles* se déroule dans les trois principales représentations géographiques de la province de Québec, soit dans les forêts éloignées de toute civilisation, dans un village traditionnel et rural où tout le monde se connaît et dans la grande région de Montréal où personne ne se parle.

La forêt

Le coin de forêt dans laquelle Émile et Jean se sont installés nous apparaît sauvage, inhabité et totalement dénué de toute trace de civilisation. Situé à plus de 4 jours de marche et deux jours de canot, la forêt n'offre que des territoires vierges et non défrichés par l'homme où les mâles déambulent sans le moindre souci de croiser autrui. Dans

une scène, ils retrouvent un ancien campement de bûcherons délaissé et détérioré par le temps, ce qui rappelle l'ancienne vie de Jean. L'environnement dans lequel vivent Jean et Émile commence à subjuguier leur esprit à un point tel qu'Émile hallucine des femmes aux cheveux blonds lorsqu'il contemple un sapin. Jean, quant à lui, est jaloux, il aimerait bien avoir quelques-unes de ces hallucinations. Leur campement est désorganisé et sans décoration. Ce n'est que lorsque Rita Sauvage s'immisce dans leur vie que le campement prend des allures un peu plus réconfortantes : elle ajoute une petite nappe sur une bûche et accroche des colliers en guise de décoration.

Le village

Le village dans lequel se déroule le kidnapping raté est un lieu où le temps s'arrête. Le chef de police, qui est aussi le maire du village, tricote sur une chaise berçante sur le porche d'entrée de l'hôtel de ville. Les rues sont désertes et les villageois passifs regardent les rares trains passer. Les sœurs religieuses agissent à titre d'infirmières. C'est un village où tout le monde se connaît et où l'automobile est un sujet de conversation ponctuel. Lorsque Dolorès disparaît, tous les villageois sont mobilisés pour la retrouver, même les pompiers, puisqu'il n'y a pas eu de feu depuis vingt-six ans. Le maire et chef de police est très autoritaire et s'attend à ce que tout le monde lui obéisse au doigt et à l'œil. Les villageois connaissent leur maire par cœur à un point tel qu'ils s'en moquent souvent. Lorsque les mâles sont arrêtés, le préfet de police doit lire attentivement les instructions pour prendre les empreintes digitales puisqu'il n'a jamais effectué ces tâches auparavant.

Montréal

La ville de Montréal nous est décrite par Jean St-Pierre comme une ville impersonnelle, surpeuplée, multiethnique où tous les vices sont possibles. La ville est dépeinte comme tout le contraire du village. Tous les Montréalais semblent débordés par leur quotidien, les rues sont bondées de voiture, les trottoirs de gens et les quartiers d'immeubles à logement. Contrairement au village, les gens ne se parlent pas et ne se connaissent pas. Comme au village, les mâles sont méprisés et dédaignés. Ce qui différencie les séquences tournées dans la ville à celles de la campagne, c'est le point de vue de la caméra. Dans le village, tous les personnages sont tôt ou tard filmés de proche, on reconnaît bien les vedettes de l'époque : Joël Denis, J.Léo Gagnon et Guy L'Écuyer, tandis qu'à la ville aucun personnage n'est filmé de proche et n'est interprété par un acteur connu. En ce sens, le village paraît plus accueillant et familial que la ville. En plaçant sa caméra loin de la scène, Gilles Carle a voulu créer une distance, comme s'il voulait représenter la froideur et l'hostilité des Montréalais envers nos deux mâles sauvages tout droit sortis de la préhistoire. D'ailleurs, aucun des citoyens ne semblent intéressés à discuter plus d'une minute avec Émile et Jean.

2.3.3 Dynamisation de l'espace

Dans *Les mâles*, Gilles Carle opte pour la comédie - ou selon ses termes, la fable - pour s'attaquer à un sujet ambitieux, la contestation. Ce film fut produit peu après la

révolution étudiante et ouvrière de mai 1968 en France. Dans un contexte historique de contestation, l'idée de Gilles Carle était de développer la notion de « contestation».

«Donc, mon idée, c'était d'élargir le mot contestation, de le donner au bûcheron autant qu'à l'étudiant. St-Pierre est autant contestataire que St-Jean. «Jumper» et contester c'est pareil. Le gars qui travaille pour la C.I.P. et qui décide un beau matin de «jumper», il conteste. Le mari qui quitte sa femme, aussi. Même si leurs idées n'ont pas de cohésion politique, ils posent un geste politique» (Houle, Faucher, 1976, p.49)

Si vivre au cœur de la forêt était un vœu, la chasteté, elle, ne l'était pas. À celui de la contestation s'ajoute le conflit intérieur des mâles; leur besoin d'assouvir leur désir socioaffectif (et sexuel) envers la gente féminine. Nous traiterons de ces conflits en deux points différents et, au sous-chapitre suivant, la résolution de conflits, nous verrons comment ils se résolvent.

La société contestée

On en connaît peu sur les motivations qui ont poussé Émile et Jean à quitter la vie en société et on en connaît encore moins sur les raisons de leur union. Tout ce que nous savons de Jean, c'est qu'il était écœuré de sa condition de bûcheron. Il a donc «jumpé» selon ses termes, ce qui signifie «sauté» en français, comme dans «sauter une coche».

On en déduit, par le vocabulaire de Jean, qu'il a commis l'irréparable, l'impensable, un geste que tout le monde souhaiterait mais n'oserait jamais commettre. Quant à Émile, il est un contestataire selon Jean puisqu'il n'a jamais travaillé et qu'il est un étudiant. N'ayant encore jamais subi les responsabilités d'une vie d'adulte, c'est-à-dire avoir un emploi, payer des taxes et des impôts, il est contestataire par son refus de conformité.

Leur solution face à leur désarroi a été de quitter la société pour, non pas en créer une nouvelle, mais plutôt tenter de la remettre en question.

C'est pour moi, deux hommes parfaitement ridicules qui cherchent à se révolutionner eux-mêmes. C'est très différent. Ce ne sont pas des méthodes de révolution appliquées à quelqu'un mais uniquement appliquées à eux-mêmes, c'est-à-dire que ce sont deux Québécois (Saint-Pierre et Sainte-Marie) qui n'acceptent pas (contester et «jumper» c'est superficiel), qui préfèrent vivre d'une manière ridicule plutôt que d'une façon non ridicule mais copiée sur des standards établis. (Carle cité dans Camerlain, 1971, p.5)

Les motivations de leur contestation n'ont pas de cohésion politique, mais, selon Carle, «ils posent un geste politique» (cité dans Houle et Faucher, 1976, p.49). Ils ont peut-être commis l'acte le plus contestataire de la société en s'exilant vers la forêt, il n'en demeure pas moins qu'ils respectent les valeurs établies. Dans la scène au village, à la recherche d'une femme, les mâles scrutent les proies potentielles. Ils refusent d'opter pour une religieuse, car elle a fait des vœux, ou pour une mère car «ça ne se fait pas de briser des familles» (0 :19.15 à 0 :20.15).

Ce film, qui se veut une comédie, est une satire sur l'idée de contestation. Carle relate qu'à l'époque où il réalise ce film, la contestation est devenue un cliché dont on se sert pour se donner un statut social. Dans le but de «contester la contestation», le cinéaste a mis en scène deux forcenés, aveuglement convaincus de pouvoir régler leurs conflits avec la société en la quittant. Malheureusement, cette solution ne sera qu'illusoire puisqu'après un an et demi, les mâles éprouvent le besoin de revenir à la civilisation afin de (re)trouver une femme.

Le désir chez les mâles

Le quatrième long métrage de Gilles Carle avait comme titre de travail *Phytécantropus erectus* et possède son lot de dialogues salaces et de contenus érotiques. Malgré leur différence d'âge, les mâles ont pour seul sujet de conversation, les femmes. Chez Émile, la femme est synonyme d'amour, et, chez St-Pierre, elle est synonyme de sexe. En effet, les deux hommes semblent avoir une passion pour le sexe féminin, mais pas pour les mêmes raisons. Émile, surnommé «le poète» par son compagnon, est un grand romantique, quelque peu timide avec les femmes. Il écrit des poèmes sur des femmes, sculpte des poitrines et des fesses dans des billots de bois. Au village, il devient bouche bée face à Dolorès. Lorsque cette dernière lui demande de lui faire l'amour une dernière fois avant son mariage, celui-ci, avant de procéder, s'excuse «pour cet acte de grande barbarie» (1 :39.11). Lorsqu'il devient amoureux de Rita Sauvage, il ne peut plus poursuivre cette relation s'il doit la partager avec son ami. Il tente d'abord de convaincre Rita que les intentions de Jean ne sont pas toujours nobles: «C'est un bon gars mais... c'est un bûcheron.» (1 :02.55). En vain, il affronte St-Pierre à la carabine. Ayant déjà fait l'amour à quatorze femmes dans un bordel au cours d'une seule nuit, St-Pierre, lui, est tout le contraire d'Émile. Jean est un homme qui aime s'adonner au plaisir de la chair sans modestie. C'est lui qui est l'instigateur du kidnapping d'une femme au village voisin, un acte pour lequel il ne ressent aucun scrupule. Il est le premier qui manifeste son désir sexuel envers Rita alors qu'il avait promis à Émile qu'il ne la toucherait jamais. On apprend même qu'il fut jadis marié et qu'il est père de

deux enfants. Lorsqu'Émile lui demande pourquoi il a quitté sa femme, celui-ci répond : «Tout ce que je fais la fait souffrir. Elle croit encore que l'homme est un prince charmant qui est fait pour la vie de famille à maison. Un idée à elle (*sic*) (1 :34. 55)».

Leur vision de la femme est si différente que ni l'un ni l'autre ne semble reconnaître la véritable personnalité de leur dame. St-Pierre appelle Rita, Geneviève, en l'honneur de Geneviève de Brabant, un personnage héroïque du moyen-âge. Selon la légende, Geneviève de Brabant, fille du duc, était l'épouse du palatin Siffroi. Lorsque ce dernier dû quitter pour la guerre, une rumeur circulait que sa grossesse était le résultat d'un adultère. On ordonna de la tuer hors de la cité, dans les bois, sauf que les domestiques en charge de l'exécution eurent pitié. Elle éleva son enfant seule dans la forêt. Émile, quant à lui, la nomme Isabelle comme Isabelle de Castille, l'héritière du royaume de Castille. Un la voit telle une jeune victime esseulée qui ne demande qu'à trouver refuge, l'autre telle une reine d'un grand empire. Toutefois, Rita Sauvage n'est qu'une femme amoureuse des mâles: «Je m'appelle Rita Sauvage, j'ai 21 ans, je ne suis ni une reine, ni une putain. (1 :19.35)».

La pulsion sexuelle des mâles est un véritable conflit tout au long du récit non seulement à leurs propres yeux, mais également à ceux de Rita. Lorsqu'elle les rencontre, Sauvage leur demande comment ils ont fait pour tenir durant plus d'un an et demi sans aucun acte sexuel. Elle suppose alors qu'ils ont dû procéder à la méditation puisqu'ils ne sont pas homosexuels. C'est d'ailleurs par la méditation qu'Émile et Jean essayeront de retrouver Rita Sauvage après de nombreuses tentatives échouées.

2.3.4 Résolution de conflits

La situation initiale des protagonistes est à l'origine une tentative de résolution d'un conflit antérieur au récit. En guise de contestation, Émile et Jean ont quitté la civilisation pour former leur propre société à deux. Après plus d'un an et demi, leur vie est incomplète; ils ont besoin d'une femme pour combler le manque d'affection d'Émile qui est un grand romantique et le manque de sexe de Jean qui est un vrai épicurien. De retour du village, après une tentative échouée, les mâles réalisent que leur souhait le plus inavoué a été exaucé. La présence de Rita Sauvage vient non seulement répondre à leur besoin de primates, mais elle comble également leur manque d'amour propre. Non seulement Rita Sauvage accepte de vivre avec les mâles, elle leur en est reconnaissante, elle les idolâtre. Non seulement elle accepte de coucher avec eux, mais elle devient amoureuse d'Émile et Jean.

En s'immiscant dans leur microsociété, Rita Sauvage rompt l'équilibre de cette dernière et il faut en redéfinir les règles. Lorsqu'Émile s'aperçoit que Jean partage des confidences avec Rita, il s'enrage. «Il n'y a rien de personnel ici. On doit tout partager, tout se dire. C'est ça l'amitié, la vie communautaire. On l'a juré. Ce à quoi Jean répond : On l'a juré avant, quand on était deux. Maintenant on est trois, c'est pas la même chose» (0 :59.26 à 0 :59.45). La venue de Rita résout le conflit primaire des mâles, leur manque de sexe mais, par ailleurs, en crée un autre. À trois, ils forment un couple polygamique venant bouleverser complètement l'équilibre initial. *Le temps est bon, le ciel est bleu et il n'y a rien d'autres à faire que d'être heureux*. La chanson ne dure qu'un temps

puisque la jalousie envahit de plus en plus l'esprit d'Émile. L'équilibre est une fois de plus rompu. Cette fois-ci, ils n'ont pas quitté leur société, c'est plutôt cette dernière qui les a expulsés. Comme le mentionnait Gilles Carle : «Tu sors un type de la civilisation et tu t'aperçois qu'il la traîne avec lui, partout» (cité dans Houle et Faucher, 1976, p.49). Croyant avoir déjoué les sédiments d'une société, les mâles retombent dans le créneau qu'ils avaient tant redouté. Jean, qui a déserté son mariage, et Émile, qui était réticent à intégrer une femme au campement, se voient pris à leur propre jeu. Ils sont tous les deux complètement fous amoureux de leur concubine, voire même dépendant. Même Émile conçoit de la partager avec Jean. Même Jean est prêt à revenir dans la grande métropole de Montréal pour la chercher. C'est encore la femme qui sera le motif du départ.

Étant une fois de plus traité comme des animaux de foire, le film se clôt sur Émile et Jean qui errent à la fin du film dans un parc tels des clochards. Plutôt que de pourchasser lamentablement une ancienne concubine à travers une ville et un village où ils sont maudits, les mâles optent pour la méditation pour poursuivre leurs idéaux. Il s'agit de leur ultime tentative de résolution de conflits. Puisqu'ils sont incapables de vivre tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la société et puisqu'ils sont incapables de vivre avec ou sans une femme, la méditation demeure leur dernier recours pour combler leurs désirs.

2.4 Synthèse de l'appropriation de l'espace de notre corpus

Ce qui unit les mâles, Red et le clan des frères Lachappelle dans leur résolution de conflit est qu'ils optent tous pour une appropriation d'un espace. Les mâles s'approprient un coin de forêt vierge, Red tente de refaire sa vie dans la réserve algonquienne et les frères Lachappelle commettent leurs actes dans une forêt comme si elle leur appartenait.

Lorsque Red, les mâles ou les Frères Lachapelle tentent de résoudre un conflit, cela implique toujours un déplacement important. Ils se transportent vers des décors plus naturels, loin du capharnaüm urbain où les gratte-ciels et la population dense occupent le terrain. Ils se déplacent toujours vers le Nord, dans des terres où l'Homme n'a pas encore imposé son urbanisme. Ces lieux sont pour les protagonistes un synonyme d'échappatoire, mais également une occasion de recommencer. Que ce soit la forêt où sont campés les mâles, la réserve où Red se réfugie, ou encore à la lisière de la forêt où le clan Lachapelle exulte leur rage sexuelle, les territoires vierges nordiques représentent pour eux l'endroit de tous les possibles.

Bien que ce soit la décision des frères Lachapelle, et non celle de Julie, d'arpenter les routes du Québec à la recherche du géniteur, il n'en demeure pas moins que l'escale à Memphrémagog, est une tentative de résolution de conflit. Considérant le géniteur tel un profiteur qui doit réparer sa faute, Gabriel, Raphaël et Joachim s'éloignent de la ville de Montréal vers la campagne pour régler une fois pour tout le fardeau que subit leur sœur.

Lassés de la vie en société, les mâles ont tout quitté pour se réfugier dans l'extrême nord, à deux jours de canots et quatre jours de marche. En manque de présence féminine, ils quittent leur campement pour kidnapper une femme. Puis, lorsque leur amour s'éclipse, ils délaissent complètement leur campement pour partir à la recherche de leur dulcinée à travers le Québec. Toujours en manque de solution, les mâles se résolvent à méditer, optant ainsi pour un déplacement non pas géographique mais transcendantal.

Pour Red, la seule option possible de pouvoir embrasser sa liberté est de se réfugier dans une réserve algonquienne. Fils d'une mère algonquienne, Red comprend cependant les conditions auxquelles il doit faire face s'il veut rester. Donner sa voiture sport et son linge, placer un bâton de dynamite, partir à la chasse avec ses nouveaux amis ne sont qu'un début à son initiation à la réserve. Ce n'est que lorsqu'il se fait reconnaître par un arpenteur comme un fugitif qu'il comprend que peu importe dans quelle profondeur du Nord il se trouve, il ne sera jamais libre tant qu'il n'aura jamais entrepris sa vendetta.

Nous reviendrons sur cette réflexion dans notre prochain chapitre où nous appliquerons nos concepts théoriques à la lecture de la dynamisation de l'espace de ces trois films.

CHAPITRE 3

ANALYSE DE L'IDENTITÉ QUÉBÉCOISE À TRAVERS LE CINÉMA DE GILLES CARLE

À la suite de notre dernier chapitre, où nous avons exposé les conflits des protagonistes et leur dynamisation avec l'espace, nous allons maintenant procéder à l'analyse de l'identité québécoise à travers la dynamisation de l'espace. Nous confronterons les informations tirées du précédent chapitre aux concepts théoriques évoqués au premier chapitre. Nous tenterons d'établir des parallèles nous pouvons tisser entre la dynamisation de l'espace et la résolution de conflits de ces trois films et l'apparition d'une identité nouvelle au Québec après la Révolution tranquille.

Nous débiterons d'abord par notre premier concept, l'identité, en nous demandant comment un tel concept peut nous aider dans l'analyse de l'appropriation de l'espace des protagonistes. Ensuite, nous traiterons de l'identité narrative et tenterons de déterminer ce que cette vision de la société mise en scène par Gilles Carle peut nous indiquer sur la société du Québec de la fin des années 1960 et au début de 1970. Puis, en troisième lieu, nous confronterons notre concept de la frontière de Christian Morissonneau à la dynamisation de l'espace et plus particulièrement les scènes se déroulant dans le nord du Québec.

3.1 L'identité

L'identité est stratégique et positionnelle, c'est-à-dire qu'elle est un sens perçu donné à un moment clé, par un individu, au sujet de lui-même ou d'autres individus (Mucchielli, 2011, p.10). L'identité est toujours en transformation, car le système de référence dans lequel elle est projeté, qu'il soit psychologique, sociétal, culturel ou politique est lui-même constamment en mouvement. L'identité est, à un certain moment, la résultante d'un ensemble de processus qui est régi par un système de causalité circulaire (Mucchielli, 2011, p.10). Nous ne pouvons analyser l'identité des personnages principaux de notre corpus, Julie, Red, Émile et Jean qu'après une interprétation de leur interaction avec la société dans laquelle ils vivent. Par exemple, Julie, de *Le viol d'une jeune fille douce*, ressent de l'ennui lorsque Tancrède lui lit les publicités affriolantes de voyages. Tout autour d'elle semble l'entraîner dans ce *spleen*; l'inactivité dans le parc où elle se trouve, la température maussade, le décor grisâtre. Plusieurs événements du récit nous indiquent que l'identité de Julie est un écho de ce qui l'entoure. Face à sa grossesse, elle est influencée par son amie qui lui suggère l'avortement, par ses frères qui lui quément l'adresse du géniteur, par son médecin qui lui recommande de manger des vitamines. Même ses trois frères adoptent un comportement différent selon l'espace et le lieu, surtout lorsqu'ils se retrouvent en pleine nature avec l'autostoppeuse. En voiture, ils agissent tels de véritables gentlemen. Ils prennent soin des dames, ils s'assurent que personne n'a faim et que tout le monde soit à l'aise, tandis qu'au cœur de la forêt, les pulsions sauvages rabattent leur morale

et les poussent à commettre un geste d'une cruauté animal. Le positionnement de Julie face à sa progéniture nous paraît incertain et hasardeux au cours du film. Ce n'est que lorsqu'elle se retrouve au poste de police, ayant failli perdre son enfant, qu'elle se résout à le garder, à bien l'élever et lui fournir un avenir meilleur loin de ses frères et de ses anciens amis.

Chez Red, le dilemme identitaire du personnage-titre ne provient pas de lui-même. Il est plutôt projeté sur lui par sa famille. Sa mère lui demande s'il est un blanc, ses demi-frères ne le reconnaissent pas comme un des leurs, les amérindiens de la réserve le considèrent différent d'eux. Même du point de vue social, son entourage entretient une fausse perception; les femmes l'idolâtrèrent, son beau-frère le méprise, la police le croit coupable et les enfants l'admirent. Mais qui est *Red*? Ce personnage dont la réputation le précède est pourtant un des plus silencieux de l'œuvre. En tant que spectateur, on ne peut le définir qu'à partir de cette réputation et de ses interactions avec autrui. Une grande majorité des scènes présente Red seul et en déplacement. N'étant pas bavard de nature, ce n'est qu'à travers ses interactions avec les autres que le spectateur parvient à découvrir sa personnalité. «On ne voit pas ses gestes, on les devine par les effets qu'ils produisent. Il a toujours de l'avance sur le spectateur qui, pour comprendre sa démarche, doit sans cesse procéder par recoupements» (Perreault, 1970). Dans les premières séquences où Red fait du shopping dans divers commerces, on comprend très vite que le métis n'est pas ce qu'il paraît (0 :02.21 à 0 :04.10). N'ayant ni domicile, ni téléphone, il s'ouvre un compte de banque uniquement pour s'acheter une voiture en

toute légalité. Parcourant les grands magasins, on le voit à plusieurs reprises faire semblant de s'intéresser aux articles alors qu'il fait du vol à l'étalage. Une dame affirme «Y'a donc du monde honnête» lorsque Red lui remet son portefeuille tombé par terre dont il a d'abord soigneusement volé le contenu.

Comme l'affirme Guy Di Méo, cité au premier chapitre, l'identité est un récit et une mise en scène (2002, p.76). Toutes ces petites mises en scènes cachant un méfait forgent l'identité de Red. Le personnage de Carle n'est ni un enfant de cœur, ni un sociopathe. Il est à la fois un voyou se prenant pour un gentleman et un gentleman se prenant pour un voyou. Stuart Hall dit que les identités sont constituées à l'intérieur des représentations et non à l'extérieur (2008, p.271). De ces multiples représentations antinomiques - homme blanc/métis, mécanicien/voleur de voitures, homme de la ville/homme des bois, citoyen honnête/escroc- résultent l'identité de Red.

«L'identité est, bien entendu, le fruit de nos diverses identifications successives et de toute la dynamique du jeu identificatoire qui nous constitue progressivement en tant que sujet pensant et parlant» (Bernard Golse, 2009 p. 7).

La police le soupçonne d'être derrière le cambriolage de voitures, ses frères le voient tel un parvenu, sa mère croit qu'il rejette les valeurs autochtones. Ces diverses identifications, Red les accepte malgré les nombreuses médisances et calomnies que cela entraîne. Il ne cherche pas à plaire à sa famille et il ne tient pas à devenir un citoyen honnête. Pour Red, ces référents identitaires sont futiles. Il ne se considère ni blanc, ni amérindien. Vivre en cavale ne lui fait pas vraiment peur puisqu'il a toujours vécu ainsi. Ce n'est que lorsqu'il apprend d'un arpenteur sur les réserves indiennes que son

visage est recherché partout en ville pour le meurtre de sa demi-sœur qu'il réalise que sa liberté est menacée à jamais. L'accusation de meurtre surpasse la limite de sa mauvaise réputation qu'il tolère. La représentation mensongère de Red qui circule en ville vient contrecarrer son identité. Il est peut-être un malfaiteur, mais il n'est pas un meurtrier, encore moins l'auteur d'un fratricide. Red veut rééquilibrer cette image. Dès cet instant, il entreprend de sauver son honneur malgré la condamnation qu'elle entraînera. Confronter Frédéric est son unique échappatoire.

Le même phénomène se produit dans *Le viol d'une jeune fille douce* et *Les mâles*; des événements portant atteinte aux perceptions identitaires des protagonistes qu'ils ont d'eux-mêmes, viennent contrecarrer leurs convictions. Julie, qui était toujours incertaine de donner son fils en adoption, fait son choix lorsqu'elle doit se présenter au poste de police, couverte de honte, pour retrouver son fils oublié dans la voiture d'un inconnu. Indemne mais également humiliée, elle réalise qu'elle ne peut laisser son petit Xanthippe à l'abandon, entre les mains de n'importe quel inconnu. Cette séquence survient directement après que Tancrede ait lu dans le journal que Raphaël, Gabriel et Joachim ont été arrêtés pour vol de voiture par la police. Ayant elle-même été séparé de sa mère à un très jeune âge, Julie ne veut pas que son fils termine comme ses trois frères. «Je savais même pas qu'ils volaient des autos. Ça me fait de la peine pour Joachim», dit Julie lorsqu'elle apprend la nouvelle (1.16 :36). Elle éprouve de la pitié pour son plus jeune frère qui nous était décrit comme l'érudit, amoureux des livres, bref celui qui avait le plus grand potentiel de réussir sa vie. Après avoir passé en

entrevue plusieurs candidats de parents adoptifs, oublié son fils et perdu ses frères, Julie se résout à garder son enfant.

Les mâles, quant à eux, corrompent leurs convictions lorsque Rita Sauvage les quitte suite à leur querelle à la carabine. Jean étant handicapé à cause d'une balle de fusil localisée dans sa jambe, dit d'une voix pitoyable: «Rita est partie... Juste comme j'ai besoin d'une *nurse*» (1 :26.42). Lorsque Jean réapprend à marcher, il promet à son comparse qu'ils la retrouveront et qu'ils ne peuvent vivre sans elle. Ce malencontreux accident les force à redéfinir leurs idéaux. Réapprendre à marcher projette Jean en enfance, à une époque où la vie commence. C'est un recommencement, une réinitialisation des valeurs, il doit adopter une nouvelle attitude face à la vie. Il est prêt à tout pour ravoir sa Geneviève de Bravant, quitte à revenir à Montréal. Il en va de même pour Émile. Lui qui refusait de partager son Isabelle de Castille se résilie à ne plus l'accaparer.

Cette réitération des valeurs est ce que le sociologue Alex Mucchielli nomme, la dynamique et la maturité de l'identité. L'identité est un ensemble de processus d'intégration et de synthèse affectivo-cognitive (Mucchielli 2011, p.95). Ce qui régit cette dynamique est le «sentiment d'identité», un lien psycho-affectif que l'individu entretient avec l'image qu'il se fait de lui-même. Selon Mucchielli, lorsqu'il y a une crise identitaire, c'est parce qu'il y a une perturbation des processus subjectifs d'autoévaluation des activités de l'acteur social dans différents contextes de références (2011, p.95). Cette perturbation, c'est lorsque Julie perd à un cheveu près son bébé,

lorsque Red réalise qu'il doit se faire justice lui-même pour regagner son honneur et lorsque les mâles comprennent qu'ils ne peuvent vivre à l'extérieur de la société sans l'amour d'une femme. Il se produit alors une maturation de l'identité.

La maturité est donc le dépassement des traces et de problèmes laissés par l'histoire personnelle individuelle ou groupale, le dépassement des conditionnements et des déformations acquises. La maturité contient une capacité de progression qui nécessite une certaine souplesse intégrative des systèmes cognitif et culturel (Mucchielli, 2011, p.96).

Le viol de cette *jeune fille douce* ne réfère pas à celui de l'autostoppeuse mais plutôt à celui de Julie Lachapelle, la protagoniste. Ce viol, c'est à la fois le passage de l'enfance à l'âge adulte et tous les devoirs que cela implique y compris, devenir mère. Le film est également porteur d'un discours politique comme le confiait Gilles Carle dans une entrevue avec Guy Robillard :

Le viol en question est celui de la femme dans une société dominée par les hommes. Procès donc de cette société. Film politique aussi. Film avant tout politique, précise Gilles Carle. Film sur la difficulté de vivre dans un Québec continuellement violé. (Robillard, 1969, p.40)

Dans le prochain sous-chapitre, nous verrons comme la maturation de l'identité peut s'appliquer au peuple québécois vers la fin des années 1960, quelques années après la fin de la Révolution tranquille dans un Québec «continuellement violé». Gilles Carle met en scène dans ses films une société déboussolée qui inflige à ses protagonistes une crise identitaire. Cette crise s'explique par le dilemme des valeurs ancestrales, tels que la religion et la famille, venant contrecarrer les idéaux des personnages carléens.

3.2 L'identité narrative

L'identité narrative est le concept qui met en évidence le processus interprétatif d'un cinéaste lorsqu'il met en scène un univers fictif inspiré du monde réel. Cet univers fictif peut devenir un outil d'interprétation du monde réel. Le sociologue Christian Poirier utilise ce concept dans son étude sur la question identitaire dans le cinéma québécois, un travail duquel nous nous inspirons grandement.

L'institution cinématographique est donc conçue comme une médiation matérielle et symbolique offrant des espaces plus ou moins larges où les divers interprètes (cinéastes, public, critiques, etc.) se situent. [...] Le cinéaste- comme le chercheur, d'ailleurs, malgré toutes ses prétentions à l'objectivité- propose toujours une interprétation du réel, une certaine herméneutique, un ordonnancement particulier des faits, des paroles et des événements observés (Poirier, 2004a, p.32).

Dans le cadre d'une étude comme la nôtre, nous utilisons la créativité d'un auteur pour analyser un phénomène social. Ce phénomène est celui de l'émancipation de l'identité québécoise au tournant de la Révolution tranquille. Mais comme notre corpus filmique se situe après la Révolution tranquille, qui selon des experts¹, s'est arrêtée dès l'arrivée au pouvoir de l'Union nationale de Daniel Johnson, nous devons tenter d'analyser les répercussions de la révolution dans le cinéma de Gilles Carle. Dans ce chapitre, nous ne nous attarderons pas sur les principales réalisations de la Révolution tranquille ou encore sur la manière dont elle fut initiée. Nous en retiendrons simplement les grandes

¹ Il demeure incertain à savoir quand s'est véritablement terminé la Révolution tranquille. Certains affirment qu'elle ne s'est jamais terminée, d'autre qu'elle n'a jamais eu lieu. Par souci de conformité, nous coïncidons la fin de la Révolution tranquille avec la fin du gouvernement libéral de Jean Lesage en 1966. À ce sujet nous proposons la lecture : *La Révolution tranquille -40 ans plus tard : Un bilan* de Yves Bélanger, Robert Comeau et Céline Métivier aux éditions VLB.

lignes, comme nous l'avons évoqué au premier chapitre, le fait qu'elle symbolise cette période d'affirmation de l'identité québécoise et qu'elle rompt avec l'époque duplessiste appelée la Grande Noirceur. Elle fut avant tout caractérisée par l'émergence d'une nouvelle classe dominante «qui a su harnacher en sa faveur un accroissement et une redéfinition du rôle de l'État québécois» (Latouche, 1974, p.527). Du moment que l'image devient opératoire pour rassembler tout un ensemble de phénomènes collectifs et se transformer en une sorte de «sésame», «il importe peu de savoir à qui on doit en attribuer l'heureuse paternité» (Lever, 1988, p.15).

Dans le cadre d'un travail comme le nôtre, nous ne considérons pas le film comme un reflet de l'histoire, nous considérons l'œuvre fictive tel une source d'information valable dans le cadre d'une étude sociohistorique (Morin, 1972, p.169). Gilles Carle affirmait lui-même que ses films pouvaient être considérés comme des outils servant à analyser la société :

Je suis pour les films de constatation. [...] Les films de contestation sont dangereux parce qu'ils tendent à simplifier la réalité. Je suis pour les mouvements de contestation mais je ne suis pas pour les films de propagande à l'intérieur de ces mouvements. Il faut contester la société, mais les films doivent être un outil scientifique pour les gens qui contestent, pas un outil de propagande. (cité dans Houle, Faucher, 1976, p.55)

Pour chaque œuvre, *Le viol d'une jeune fille douce*, *Red* et *Les mâles*, nous analyserons leur représentation de l'espace et évaluerons comment, à leur façon, ces films sont les constats d'une société post-Révolution tranquille.

Dans *Le viol d'une jeune fille douce*, la société dans laquelle se déroule l'histoire est dépeinte comme multiethnique. Julie est enceinte d'un français, elle s'amourache d'un immigrant juif marocain, sa colocataire fréquente un canadien anglophone et sa voisine de palier, également d'expression anglophone, a appris le français. Malgré toute cette diversité, l'amertume de Julie, qui déclare que «c'est plate, qu'elle est fatiguée et qu'il ne lui arrive jamais rien», ne semble jamais s'éteindre au cours du récit. «Si la passivité de Julie persiste c'est parce qu'elle vit dans un milieu pluriel à la recherche de repères communs» (Poirier, 2004a, p.82). Julie tente de s'identifier à son entourage multiethnique et de consolider des liens sociaux significatifs mais n'y parvient tout simplement pas. Au début de sa relation avec Jacques, le Marocain, elle ne s'intéresse aucunement à lui ou à ses origines. Elle croit même qu'il est Européen, ce à quoi il lui répond qu'il est Africain. «*Quelle différence?*», répond-elle d'un ton détaché (0 :21.46). Au cours de cette relation, elle se lie de plus en plus d'amour avec lui en lui démontrant de l'intérêt pour ses origines. Dans une scène, Julie ramène de l'épicerie plusieurs aliments de ce qu'elle croit provenir du Maroc en guise d'affection envers son amoureux. Elle se porte volontaire pour rédiger sa biographie sur la machine à dactylographier. Son cœur est vite brisé car Jacques la quitte quelques scènes plus tard en lui dévalisant son argent de poche. Elle tente de se lier d'amitié avec sa voisine anglophone mais celle-ci finit par se suicider. À l'arrivée de ses trois frères, on peut comprendre pourquoi Julie a quitté sa famille : elle ne s'identifie à aucun des membres du trio.

Ayant quitté la campagne pour s'installer en ville et jouir à fond de la modernité et de la société de consommation, «elle semble bien coupée de toutes les valeurs du passé, y compris la religion» (Lever, 1991, p.471). Jeune baby-boomer, elle est une adolescente de la Révolution tranquille: elle a fréquenté l'école afin d'obtenir un métier au salaire décent, elle s'est distancée des valeurs traditionnelles de la religion et jouit d'une liberté sexuelle, elle mène une vie indépendante de sa famille et des hommes. Malgré tout, Julie semble inatteignable sur le plan émotionnel, « ni l'avortement, ni l'amant, ni la vision de ses frères violant une fille comme elle, ni le suicide de sa voisine de palier, ni même le bébé qu'elle a » (Lever, 1991, p.471). Selon Yves Lever, auteur de *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*, cet aplatissement des êtres est provoqué par la «société de consommation, l'individualisme, l'absence d'idéal social, les rapports de forces qui écrasent toujours les plus faibles» (1991, p.472) et constituerait le *viol* auquel réfère le titre. Une vision négative associée aux répercussions de la Révolution tranquille, toujours selon Lever :

Dans sa forme moderne comme dans son univers culturel, *Le viol d'une jeune fille douce* renvoie directement aux années 60 et à la Révolution tranquille. Mais il en exprime une vision très pessimiste. Même au bébé qui naît, à ce moment, on n'offrirait qu'un monde plat, terne, sans âme, sans espoir, où le «viol» vient de partout et de nulle part (1991, p.472).

Le viol d'une jeune fille douce est une œuvre qui démontre assez bien la discordance considérable qui s'ouvrait de plus en plus au Québec au lendemain de la Révolution tranquille «entre une société close, catholique et traditionaliste, où la sexualité demeure

le lieu de toutes sortes de tabous, et la société ouverte, laïque et émancipée qui la supplante peu à peu» (Noguez, 1970, p.117).

Si Julie du *Viol d'une jeune fille douce* est figée dans cette société d'entredeux, entre les valeurs anciennes catholiques et familiales et la modernité, Red, quant à lui, ne ressasse rien du passé et regarde vers l'avenir. Le second film de notre corpus, *Red*, remet en question cette prétendue ouverture et émancipation de la société québécoise. Dans *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?*, Christian Poirier taxe les films québécois produit entre 1968 et 1974 de cinéma de contestation économique et politique. Si ces films sont les plus politisés, «paradoxalement, ils évacuent la politique comme outil légitimé de transformation de la société et de ses rapports économiques (le capitalisme) et politiques (le fédéralisme)» (Poirier, 2004a, p.87-88). Si *Red* ne propose jamais de discours politisé, il met toutefois en cause la dissolution de la communauté qui affecte d'abord et avant tout les métis. Comme nous l'avons évoqué au cours de notre analyse du corpus au chapitre 2, le véritable conflit dans *Red* réside dans la dualité entre les valeurs anciennes et la modernité. Ce conflit serait à l'origine de cette dissolution de la communauté. Malgré son désir de détruire les barrières sociales, Red trimbale sa Camaro dans un pays qui n'évolue pas aussi vite que lui. Gilles Carle a voulu montrer le Québec dans toutes ses dimensions, parmi lesquelles certaines témoignent d'une modernité et d'autres moins. Il y a les réserves indiennes, le village de Cabonga, la carrière de ses trois frères, mais aussi le centre-ville et son réseau souterrain de transport en commun. On se déplace sur les autoroutes, sur les échangeurs ultramodernes mais également sur les petits chemins étroits en campagne,

et sur le lac de Caughnawaga en chaloupe. *Red* se présente telle une carte routière de la belle province. Le métissage ne se retrouve pas uniquement sur le peuple Québécois mais sur le Québec en entier. À ce propos, citons Yves Lever qui, dans *Cinéma et société québécoise*, énumère les différentes facettes du métissage au Québec :

Métissage ethnique : Indiens, Français et Anglais ont tour à tour possédé le pays du Québec et se sont mêlés sans jamais se laisser assimiler. Métissage culturel : il faut changer de langue en passant de l'amour au travail; la culture française et la sous-culture américaine luttent l'une contre l'autre pour remplir un désespérant vacuum. Métissage spirituel : rites religieux et prières font bon ménage avec des rites païens et barbares (comme «l'enterrement de vie de garçon», dans le film). Métissage social, enfin : en augmentant le nombre de chiffres de son salaire, on change facilement de classe sociale; d'un côté, on souffre de l'inhumanité du système, mais, de l'autre, on s'y compromet pour en profiter. (Lever, 1972, p.143)

Les métissages ethnique, culturel, spirituel et social, *Red* les vit tous en fonction d'avec qui il se trouve. Qu'il soit avec ses frères, sa mère, sa demi-sœur et son beau-frère Frédéric, ou avec les autochtones sur les réserves indiennes, *Red* ne peut pleinement s'identifier à personne. Dans un entretien accordé à Léo Bonneville dans la revue *Séquences*, Gilles Carle explique qu'avant la Révolution tranquille, nous avons un passé religieux qui constituait notre culture et qu'un cinéaste ne peut mettre de côté trois siècles de croyances. «Elle (la religion) impliquait tous les actes de notre vie : une manière d'aimer ses parents, de se fréquenter entre garçons et filles, d'aller à l'école, au restaurant...» (Bonneville, 1981, p.6). La multiplicité et le métissage sont aujourd'hui le cœur de l'identité québécoise. Selon Guy L. Côté, le défi le plus exigeant au Québec après la Révolution tranquille est de «fixer des projets collectifs valables

qui soient politiquement, culturellement, économiquement, religieusement enrichissants et revitalisants» (Bonneville, 1974, p.8).

Au lendemain de la Révolution tranquille, le Québec qui essayait «d'affirmer son identité restait partagé entre sa tradition et l'organisation sociale nord-américaine; il veut arriver à son autonomie mais demeure sous la domination économique des capitalistes étrangers» (Houle et Faucher, 1976, p.61). Puisque le Québec est une province majoritairement francophone dans un pays majoritairement anglophone, voisine de l'hégémonie culturelle américaine, cette organisation territoriale affecte la culture québécoise.

Nous ne pourrions conclure cette analyse sans mentionner les codes et les styles cinématographiques de *Red* empruntés au cinéma Hollywoodien. *Red* pourrait être qualifié de produit cinématographique métis. À première vue, le montage de *Red* nous rappelle beaucoup les classiques hollywoodiens de l'époque comme *Easy rider* (1969), *Midnight cowboy* (1969) ou un bon vieux James Bond. «Ce style qui ne va pas sans rappeler certains films américains très modernes, notamment «Petulia» de Richard Lester, donne à l'action un pouvoir qu'elle n'aurait pas dans un récit traditionnel» (Perreault, 1970). Ces procédés cinématographiques ne sont pas futiles à notre analyse. L'intention de Carle était de miser sur le film-spectacle afin de pouvoir rassembler un public large sans brusquer les attentes du public (Houle et Faucher, 1976, p.61). Carle emploie un montage qui évoque Hollywood pour renforcer l'idée que notre sous-culture fut longtemps conditionnée par nos voisins du sud. *Red* illustre bien la

discordance présente dans la vision commune du projet québécois. Toujours dans l'esprit d'un cinéma-constatation, Gilles Carle a mis en scène un protagoniste métis dans une société métissée où la communauté est dissoute faute d'une vision commune.

Les seuls personnages de notre corpus qui ont une vision commune de la société sont les mâles: une société réinventée de toute pièce selon leurs règles de vie communautaire. Jean St-Pierre et Émile Ste-Marie partagent le même point de vue sur la société malgré leur caractère opposé. Bien qu'ils aient eu un parcours de vie très différent (l'un a été un bûcheron et marié, l'autre est un jeune étudiant) les deux entretiennent une aversion profonde pour la société. Si cet opus fut réalisé quelques années après la Révolution tranquille, peu de temps après la révolution étudiante de mai 1968 en France ou après les événements d'octobre 1970, il recourt à la contestation comme thématique principale mais ne se veut pas un manifeste de la révolution.

Les Mâles, c'est une fable. Mon approche de la réalité est poétique et anthropologique, c'est-à-dire que mon approche de la réalité dans *Les Mâles* n'est pas au niveau de la reconnaissance des objets. Je crée, au contraire, dans le costume, dans le décor, dans la cabane, dans le choix des lieux, dans la façon dont je filme le village, une étrangeté, c'est-à-dire que je ne vais pas essayer de recréer le réel mais recréer l'idée du réel. Voilà pourquoi c'est une fable et elle n'est pas réaliste (Camerlain, 1971, p.7).

Telle une fable, tout est un cliché dans ce quatrième long-métrage du cinéaste. «Les personnages eux-mêmes ne se définissent qu'à travers l'image qu'ils se font d'eux-mêmes et n'agissent qu'à travers un système de conventions» (Houle, Faucher, 1976 p.64). Comme le mentionne Carle, c'est dans le costume, dans le décor et dans la façon de filmer que se créent les stéréotypes (Houle et Faucher, 1976, p.50). St-Pierre et St-

Jean vivent en exclusion de la société depuis 553 jours et sont vêtus tels des sauvages de la préhistoire. Tous les clichés que l'on associe à un village se retrouvent dans celui des *Mâles* : la passion pour le dragster de certains villageois, le train qui s'arrête, le chef de police qui est également le maire, etc. Dans la grande ville, tous les gens sont austères, farouches et associables. «Ces éléments créent l'idée du réel car ils renvoient au cliché, à l'image que l'on se fait et non à une définition actuelle de la société québécoise» (Houle et Faucher, 1976 p.64) Qui dit fable dit «récit de fiction exprimant une vérité générale» (Le Petit Robert, 2000, p.557). Pour comprendre cette vérité générale ou encore cette morale, il faut d'abord comprendre l'ironie du scénario de *Les mâles*. Croyant pouvoir échapper à ce que la société leur a légué par la tradition, l'instruction, l'éducation, la famille, la religion, les conventions sociales, les habitudes et les mythes, les mâles retournent à la civilisation, deux fois plutôt qu'une, retrouver ce à quoi ils tentaient d'échapper. Pour Carle, la nature de ses protagonistes n'est pas la conséquence des composantes socio-économiques ou politiques, mais plutôt de la tradition et de la culture générale (Houle et Faucher, 1976, p.64). Dans les trois films à l'étude, *Le viol d'une jeune fille douce*, *Red* et *Les mâles*, les valeurs traditionnelles viennent ombrager la quête identitaire des protagonistes. Chez Julie, elles affectent sa décision face à sa grossesse; avorter constitue en soi un péché. Chez Red, les opinions néfastes occasionnées par ses origines indiennes ou ses allures américaines contraignent son émancipation identitaire. Chez les mâles, ce sont leurs relations avec la Femme, bref les valeurs familiales, qui génèrent les péripéties du film. Toute l'intrigue, depuis les premiers instants du film, est centrée sur cette quête ou cette

chasse à la femme; de Dolorès femme-objet à Rita Sauvage, jeune fille ou femme mystérieuse ou idéalisée (Houle et Faucher, 1976, p.64).

Houle et Faucher, dans leur analyse de la période Onyx Films de Gilles Carle, remarquent que les personnages à la psychologie sommaire, désireux de faire «leur» révolution tranquille, sont victimes de la société dans laquelle ils vivent:

Permanence également de thèmes : entre autres, la famille, la société de consommation, l'éducation, la religion et ses séquelles que Carle veut traiter ou aborder sous un angle différent du «folklore» en les inscrivant au centre de ses films non pas comme les éléments d'un paysage social ou culturel mais comme composante même du drame que vivent les personnages (1976, p.65).

Les trois films produits par Gilles Carle durant ses années passées chez Onyx Films (de 1966 à 1971 inclusivement) témoignent à leur façon d'une société post-Révolution tranquille. Ils mettent en scène des protagonistes désireux d'embrasser leur nouvel avenir afin d'assouvir leur quête identitaire, tout comme le peuple québécois au courant des années 1960. Mais si les Québécois ont un passé commun, ils n'ont pas une vision commune de l'avenir. Le cinéma de Gilles Carle n'a jamais proposé de vision commune ou essentialiste de l'identité québécoise puisque selon le cinéaste elle n'existe plus vraiment. Ces films ont plutôt l'objectif de faire le constat de cette discordance de vision commune. *Le viol d'une jeune fille douce*, *Red* et *Les mâles* mettent en scène un Québec métis, aux appartenances multiples et visions différentes de ce qu'est le Projet Québécois. Le seul élément québécois qui semble être cohérent dans les films de notre corpus, c'est le mythe du Nord. Dans notre prochain sous-chapitre, nous aborderons le point final de notre analyse théorique, le mythe du Nord

et son effet régénérateur. Pour chacun des films de notre corpus, nous verrons quel rôle joue la représentation du Nord dans le parcours identitaire de Julie, Réginald, Jean et Émile.

3.3 Le mythe du Nord- L'effet régénérateur

Dans son ouvrage *La terre promise : le mythe du Nord québécois*, Christian Morissonneau, géographe de formation, propose une analyse historique du rôle mythique qu'a joué le nord dans le développement du Québec. Nous avons choisi son travail dans le cadre de notre analyse car elle nous permet de tisser des liens entre l'identité québécoise au lendemain de la Révolution tranquille. Selon Morissonneau, la spécificité de notre culture réside dans l'aspect géographique de notre nation. Bien que le géographe n'applique pas son concept à des œuvres de fiction mais plutôt sur des données historiques, nous tenterons de le faire avec l'œuvre de Gilles Carle.

Comme nous l'avons énoncé dans le chapitre sur l'identité narrative, les Québécois ont un passé commun mais n'ont pas de vision commune du Québec, à part peut-être celle de repartir à neuf. Pour Morissonneau, c'est face au Nord que se déploie l'intérêt de l'Homme Québécois d'affirmer son individualisme :

Cette région neuve ravive les qualités de l'homme, le grandit, affirme son individualisme, face à la nature et aux autres hommes, car il est seul et ne doit compter que sur soi pour affronter un milieu hostile, pour s'adapter, survivre et bâtir une nouvelle société (Morissonneau, 1978, p.105).

Dans chacun des trois films, le Nord se présente comme une source de jouvence, de régénération pour les protagonistes dans leur parcours identitaire. Il y a d'abord les

mâles, qui s'y sont installés après avoir renié toute vie en société et les conventions qu'elle implique. Red, quant à lui, se réfugie au nord dans l'espoir de débiter une vie nouvelle avec sa bien-aimée. Dans *Le viol d'une jeune fille douce*, le déplacement vers le Nord n'arrive qu'à la toute fin du récit. Il s'y produit deux événements significatifs. D'abord, les frères Lachapelle entraînent leur sœur dans le nord afin de retrouver le géniteur de l'enfant, mais c'est également à l'extérieur de la ville qu'ils commettent leur viol. Pour ces deux séquences, le récit laisse de côté son personnage principal et la remplace temporairement par les frères Lachapelle. Ce sont eux qui subissent l'effet régénérateur occasionné par le Nord. Nous allons maintenant analyser ce que la régénérescence occasionnée par le Nord évoque dans la quête identitaire de chacun des protagonistes en trois sous-chapitres.

3.3.1 Le nord, le dernier espoir de Réginald McKenzie

Alors que sa tête est mise à prix et qu'il ne peut plus trouver refuge dans sa famille, Réginald McKenzie grimpe à bord d'une barque pour se cacher dans une réserve algonquienne. Seule échappatoire, la réserve de Caughnawaga est également le lieu où Red retrouve ses semblables, des autochtones en route vers une vie plus libre sur une terre fraternelle où tout le monde est égal. «La forêt et l'Indien, la nature et la vie primitive transformaient l'individu en un homme nouveau, ayant troqué les valeurs de la société hiérarchique pour celles d'une société égalitaire sinon libertaire» (Morissonneau, 1978, p.107). Ce troc des valeurs d'une société hiérarchique pour celles d'une société plus démocratique prend forme lorsque les amérindiens dépècent la

Camaro de Red dans le but de la revendre. Si Red veut s'intégrer dans la communauté, il ne peut garder pour lui seul les biens qu'il emmène avec lui. Il doit également se soumettre au chef du campement pour se faire accepter. Dans ce dialogue avec Bill Sullivan, Red réalise que sa place est dorénavant dans la réserve amérindienne et qu'il ne peut plus fuir comme il le faisait à bord de sa décapotable (1 :17.22 à 1 :17.47).

BILL

Icitte, ce qui appartient à un, ça appartient à tout le monde.

RED

À vous autres, tu veux dire.

BILL

J'ai vu ça tout suite, t'étais un de nous autres... Caughnawaga?

RED

Ouais...

BILL

(lui tend un cigare)

Tu veux-tu un cigare ?

RED

Merci, je fume jamais.

BILL

(ton autoritaire)

À matin tu fumes !

C'est une nouvelle vie qui commence pour lui. Il doit délaissé son veston sport pour une veste de laine. Désormais, il ne vit plus dans sa Camaro, il dort dans une cabane de bois dont Geneviève promet qu'elle «va toute la redécorer» (01 : 15.30). Cette fois-ci, Red ne vit pas dans une société qu'il peut exploiter en jouant au bandit. Il doit se soumettre au chef du village, s'accommoder à leur mode de vie et contribuer de façon

significative. Pour ce faire, il ira replacer un bâton de dynamite pour faire exploser un barrage, une action périlleuse qu'il réussira avec brio. «Il est okay le gars !» approuve Bill, le chef indien (1 :21.03). Ce dernier, incarné par Donald Pilon, est une victime du système judiciaire, méprisé par la société blanche du sud, devenu alcoolique et rancunier, marmonnant chaque soir son périple à la cour de justice à qui veut bien l'entendre.

L'épisode nordique en société égalitaire sinon libertaire de Red ne durera qu'un temps, car les fantômes de la société hiérarchique persistent à le hanter et à ne vouloir le laisser en paix. Ne désirant pas finir rancunier et lamentable comme le chef Bill, Red quitte le nord et repart au sud affronter ses démons intérieurs.

3.3.2 Le Nord, l'épanouissement d'Émile et Jean

Pour établir un camp solitaire dans le Nord, éloigné de toutes réserves autochtones ou d'un village blanc, les mâles ont dû faire 4 jours de marche et deux jours de canot. N'étant que deux, St-Pierre et Ste-Marie pêchent le poisson, chassent les petites bêtes, bref prévoient leurs denrées ensemble. Sinon, leurs régénérations s'effectuent isolément, séparés l'un de l'autre. Émile s'est développé un talent de sculpteur et Jean, autodidacte, a appris par cœur l'ouvrage du Frère Marie-Victorin, *Flore Laurentienne*. Leur régénération s'apparente beaucoup plus à un épanouissement personnel.

L'organisation sociale redevient primaire et centrée sur la famille; elle rejette le contrôle direct de l'extérieur, valorise la réussite solitaire, privilégiant les valeurs

anti domestiques, et rejetant les formes contraignantes de la civilisation (Morissonneau, 1978, p.106).

Il est ironique de constater que c'est l'étudiant qui devient habile de ses mains avec le bois et que le bûcheron devient studieux par lui-même. Leurs hobbies entrent en contradiction avec leurs anciennes vies. Pour Jean, qui est un fils de bûcheron depuis plusieurs générations, devenir un érudit autodidacte est une façon de rompre la tradition de ses ancêtres, bref se refuser le chemin déjà tracé de son mode de vie.

ÉMILE

Tu le sais-tu que t'es bilingue maintenant. Maintenant St-Pierre tu parles français, tu parles latin. Tu connais toutes les plantes par leur nom, toutes les étoiles au firmament. Tu commences à être instruit. La contestation, ça du bon!

(00 :08.50 à 00 :09.07).

Pour Émile, ancien étudiant devenu contestataire, se développer des habiletés de sculpteur représente une façon de se valoriser sans s'endoctriner dans une école de pensée. Sculpter des bustes ou des fesses de femmes et les exposer en pleine forêt est une façon de plus de rejeter les formes contraignantes de la civilisation. Étant intimidé par les femmes, Émile, en guise de libération, expose leur parties intimes en plein cœur de la forêt. Leur organisation sociale est primaire toutefois, pas encore centrée sur la famille.

Arrive alors Rita Sauvage, alias Geneviève de Brabant, alias Isabelle de Castille. Par leur union avec elle, les mâles forment une nouvelle famille à trois, sous un mode libertaire et échangiste. C'est tout le contraire de ce que nous avons vu au village voisin, dominé par la droite conservatrice et par un maire qui est aussi chef de la police (Poirier,

2005, p.108). Si on peut sortir l'homme de la société, on ne peut sortir la société de l'homme. Très tôt, le ménage à trois cessera et le mode de vie polygamique ne satisfera plus Émile, surnommé le poète par Jean pour son tempérament romantique. Dès l'instant où Émile devient jaloux et possessif, la régénération des protagonistes s'estompe. Partager l'amour de Rita Sauvage avec St-Pierre n'est plus synonyme de réussite solitaire pour Émile. Il la perçoit plutôt comme un échec.

Empreint de colère, Émile devient révolté et manifeste son désaccord en affrontant son rival à la carabine. Cette riposte offensive d'Émile ressemble beaucoup à sa décision de quitter la vie en société pour s'isoler dans le nord, un geste contestataire comme lui disait Jean bien avant l'arrivée de Rita dans leur vie : « Toi, t'es étudiant, tu contestes! Moi je suis travailleur, je jumpe ! » (00 :09.18). La régénération étant devenu impossible dans le nord, maintenant que Rita a quitté leur campement, les mâles retournent dans le sud, dans la grande région de Montréal, lieu qu'ils ont tant stigmatisé. C'est au cœur d'un centre-ville moderne, enclin à l'évolution et la rapidité, bref tout le contraire des forêts du Nord, qu'Émile et Jean poursuivent leur régénération.

«Le Québécois d'aujourd'hui, pris dans une transformation dont le sens lui échappe parfois de par sa complexité et la rapidité de sa croissance, doit faire acte de retrait pour regarder la société «de haut», d'un point de vue autre que celui où il est existentiellement engagé comme élément mouvant du mouvement général» (Larsen, 1968, p.49).

Cette citation d'André Larsen illustre bien la motivation des mâles d'être partis pour le nord afin de regarder la société de «haut», pour reprendre la métaphore. Cependant,

c'est lorsque la société, initié par la venue de Rita Sauvage, a «grimpé» jusqu'à eux au Nord que la distance tant désirée avec la société du sud s'est rompu. En revenant vers la ville, les mâles ont compris que leur régénération, ou leur quête identitaire, ne pouvaient se réaliser par une fuite physique. Leur recherche identitaire se termine par une méditation en plein centre-ville puisqu'elle ne peut s'effectuer autrement.

La nordicité ne se restreint pas non plus à la géographie. Elle puise à deux sources : le factuel et le mental, le paysage visible et les représentations idéologiques. La démarche est en partie phénoménologique et, selon un mot du responsable politique déné James Wah-Shee, «La terre nordique a une âme». (Lacroix, 1991, p.164)

Fuir ou blâmer la société ne leur sert plus à rien car celle-ci reviendra toujours au galop. Les mâles, tout comme les Québécois de l'époque, vivent dans un Québec en voie de transformation dont le sens leur échappe encore. Pour mieux la comprendre, et donc pour mieux se comprendre, ils font acte de retrait mental et non physique. À la fin du film, nos deux *phytécantropus erectus*² optent pour la méditation pour poursuivre leur régénération au cœur de la civilisation.

3.3.3 Le Nord, le chapitre *The Lachapelle Brothers*

Dans *Le viol d'une jeune fille douce*, l'épisode nordique survient après le troisième tableau, lorsque le clan Lachapelle débarque dans l'histoire tel un cheveu sur la soupe. En route vers Memphrémagog, la petite famille part à la recherche du géniteur. Même si cette ville est située à l'est de Montréal et non au nord, il n'en demeure pas moins

² Titre de travail donné par Gilles Carle lors de l'écriture du scénario de *Les mâles*.

qu'elle diffère de la grande métropole par son aspect rural, ses grands cours d'eau et sa chaîne de montagne. Pour ces raisons, nous allons considérer ces séquences de *Le viol d'une jeune fille douce* tel un épisode nordique de la même importance que *Red* ou *Les mâles*.

Les raisons qui mènent la bande vers le «Nord» sont toutefois douteuses. Il convient de les énumérer ici. Après une brève discussion avec leur soeur, Raphaël et Gabriel, respectivement joué par Daniel et Donald Pilon, en viennent à la conclusion hâtive que le coupable est un Français, propriétaire d'une Jaguar bleu se reposant dans un chalet d'été au bord du lac Memphrémagog. Avant leur départ, Raphaël demande à Joachim, l'instruit des Lachapelle Brother, ce que signifie Memphrémagog, ce à quoi il répond «là où le tonnerre frappe». Cette déclaration est fausse. Selon le site internet de la commission de toponymie du Québec, **Memphrémagog** est la déformation de *mamhlawbagak*, mot abénaquis signifiant «à la grande étendue d'eau» ou « au lac vaste» (<http://www.toponymie.gouv.qc.ca>), ce qui laisse croire que leur principal suspect est probablement erroné puisque dans la scène où Gabriel énumère les noms étrangers des propriétaires de Jaguar, Joachim et Raphaël valident leur nationalité d'un ton spontané et irréfléchi.

GABRIEL
Kabayashi?

RAPHAËL
Japonais.

GABRIEL
Lawdenski ?

RAPHAËL
Polonais.

GABRIEL
Bergovitch ?

RAPHAËL
(hésitant)
Euh... Étranger!

GABRIEL
Goldstein ?

RAPHAËL
Non...

GABRIEL
Alasko ?

RAPHAËL
(à Joachim)
Joachim, Alasko ?

JOACHIM
(hesitant)
Roumain ?

RAPHAËL
Ça parle français les Roumains ?

JOACHIM
Ça parle Roumain.

GABRIEL
Fauvelle-Julien?

Les trois frères se regardent l'air perplexe

(extrait de 0 :50.23 à 0 :50.46)

Il est ironique que les personnages classifient la langue d'individus selon leur nom de famille dans un film comme *Le viol d'une jeune fille douce* qui représente «un moment important d'examen et d'inventaire des appartenances multiples» (Poirier, 2004a, p.82). D'autant plus que c'est Julie qui a indiqué qu'il était Français, elle qui ne trouvait aucune différence entre être un Européen ou un Africain. Cette séquence est narrée par Raphaël, qui explique les démarches de recherche, le tout conjugué au passé simple. «Nous aboutîmes à trois noms. [...] Le premier étant malade au lit depuis six mois, nous le rayâmes de la liste. Le deuxième étant catholique, marié, père de cinq beaux enfants, nous l'éliminâmes aussi» (00 :50.45 à 00 :51.01). D'une prononciation irréprochable, cette narration donne l'impression que nous assistons à des réflexions mûres et profondes alors que nous nous apprêtons à être témoin de l'une des scènes les plus violentes de toute la filmographie du cinéaste. D'autant plus que le passé simple n'est plus très utilisé dans le langage courant, donnant ainsi une allure littéraire en rupture avec le récit. C'est donc après cette drôle d'enquête à la méthodologie douteuse, mais suffisamment convaincante pour les trois frères qu'ils partent vers les Cantons-de-l'Est.

À leur arrivée dans l'appartement de Julie, les trois frères semblaient énervés par le mode de vie urbain de leur sœur. Dès qu'ils sont à bord de leur Buick, quittant peu à peu la ville de Montréal, leur caractère s'adoucit. Sur une musique enjouée, sous un ciel ensoleillé, le quatuor s'éloigne peu à peu de la civilisation dans une atmosphère calme et apaisante. On parvient presque à trouver crédible Raphaël et Gabriel qui

s'excusent auprès de deux autostoppeurs de ne pouvoir les prendre avec eux. Lorsqu'ils récupèrent Marie, l'étudiante qui désire aller à Sherbrooke, ils s'arrêtent à une station d'essence afin d'immortaliser le moment sur un Polaroid. Difficile de prédire qu'ils s'apprêtent à commettre un acte de grande barbarie. Contrairement à Réginald McKenzie, à Émile ou à Jean, les frères Lachapelle ne proviennent pas de la ville. Ils sont plutôt des cowboys modernes qui reviennent en terrain connu, la forêt. Ce n'est donc pas une migration vers le nord mais plutôt un retour au bercail. Dès l'arrivée en lisière de forêt, Gabriel et Raphaël expriment leur gratitude face au plein air : « Ah ça, ça fait du bien de l'air pur. Ça vaut quinze jours à l'hôpital » (0 :58.02). Les frères entraînent tranquillement Marie au creux de la forêt en commentant la nature. Ils ne tiennent aucuns propos indécents qui laisseraient présager une suite violente. Joachim, qui était le plus calme des trois, devient subitement agité et il pince les fesses de Marie. Ce à quoi lui répond Gabriel : « Veux-tu arrêter? Tu vas nous faire passer pour des sauvages. Attends, attends ! » (0 :58.45). Dès cet instant, on comprend que le viol est probablement coutume chez les trois frères. Quelques instants après, Joachim est pris de folie et ne peut plus contenir son excitation, tel un animal à la vue d'une proie. Ce mythe est celui que suggère toute région vierge, sauvage, perçue comme source de jouvence, de régénération pour l'individu qui l'atteint, loin de la société, loin des régions saturées de civilisation (Morissonneau, 1978, p. 105) Ici, le Nord n'est pas une régénérescence mais plutôt une régression, un retour à l'état sauvage initial. Le Nord agit à titre de révélateur, il nous révèle la violence enfouie jusqu'à présent dans les frères Lachapelle. Le Nord affirme leur caractère sauvage et hostile. Malgré qu'ils

étaient de plus en plus calmes en quittant la ville, leur véritable nature violente et barbare est toujours bien présente dans leurs esprits. Si les spectateurs les trouvaient drôles à leur première apparition, ils en sont maintenant dégoûtés et honteux de les avoir apprécié. Un effet de surprise que le cinéaste tentait de produire.

C'est vrai que les gens les trouvent sympathiques. Mais c'est le danger des racistes : ils ne sont pas toujours antipathiques. Tu te fais beaucoup d'illusions sur les rapports film-spectateur. Le spectateur s'il est raciste et que tu mettes en scène un personnage raciste (même si toi comme auteur t'es contre) il va l'aimer, à moins que tu construises un mélodrame autour pour le faire haïr, le présenter comme un méchant. Le spectateur a autant de jeu dans ton film que toi. Le principe, c'est qu'un raciste est libre dans un état raciste (Carle cité dans Houle et Faucher, 1978, p.107)

Cet état raciste auquel réfère Carle n'est pas raciste en soi dans l'épisode *The Lachapelle Brother*, c'est plutôt que la scène se déroule dans le nord, en lisière de forêt, loin des régions saturées de civilisation. Alors que *Le viol d'une jeune fille douce* met en scène un protagoniste féminin jeune, artiste graphique, quelque peu rebelle face à la société, indécise face à sa grossesse, multipliant les amants et chambreurs, bref une enfant de la Révolution tranquille, Gabriel, Raphaël et Joachim sont quant à eux des personnages obéissant aux valeurs anciennes et traditionnelles tels que la religion et le mariage. À cet effet, nous pourrions dire qu'ils interviennent quelque peu tels des fantômes qui surgissent du passé et venus rappeler à leur sœur l'importance de la tradition. Le film, qui se termine avec l'emprisonnement des frères Lachapelle, présage un avenir meilleur pour Julie. Toutefois, ils finiront tôt ou tard par en ressortir. D'ici

là, la jeune fille douce violée par la Révolution tranquille aura mûri et sera plus apte à répondre à ses frères figés dans une époque ancienne.

CHAPITRE 4

SYNTHÈSE ET CONCLUSION

Nous en sommes au point de formuler une synthèse à partir de notre analyse théorique du précédent chapitre tout en tenant compte de notre question de recherche. Nous avons réalisé cette recherche dans le but d'étudier les liens entre la dynamisation de l'espace et la construction identitaire des protagonistes dans le cinéma de Gilles Carle. Considérant le cinéma tel un écho de la société, notre objectif était par la suite de tisser des parallèles entre les œuvres du cinéaste et l'identité québécoise au réveil de la Révolution tranquille, une période de révolution sociale qui s'est étendue de 1960 à 1966. Le corpus sélectionné, qui s'étalait de 1968 à 1971, représentait les débuts du réalisateur-scénariste-producteur dans l'industrie privée et par le fait même se situait dans une époque post-Révolution tranquille. Ce sont également les premières œuvres fictives du cinéaste pour lesquelles il jouissait d'une liberté auctoriale. Nous les avons sélectionnés car elles répondaient à un ensemble de critères que nous avons prédéfinis dans le but de ressortir de ces films, des réflexions et des analyses sur la dynamisation de l'espace en rapport avec la construction identitaire des protagonistes. *Le viol d'une jeune fille douce*, *Red* et *Les mâles* sont trois films réalisés au lendemain de la Révolution tranquille, produits dans une boîte de production cinématographique privée Onyx films, réalisés et signés par un auteur-cinéaste reconnu par la critique et le public,

qui relatent l'histoire d'un ou de deux personnages principaux vivant un conflit identitaire qui, dans une tentative de le surmonter, se déplacent dans diverses représentations géographiques du Québec telles que la campagne, le centre-ville et des forêts inhabitées loins de toute civilisation, des réserves amérindiennes, des carrières de sable, etc. Nous avons mobilisé trois concepts tirés de différentes écoles de pensée tels que l'identité, emprunté aux Cultural Studies, l'identité narrative qui s'apparente au domaine littéraire et le mythe du nord, qui s'emploie davantage dans le milieu de la géographie. Ces concepts assemblés les uns aux autres formaient le cadre théorique de notre recherche. Avec la méthodologie d'analyse de Thomas Schatz, qui étudie les événements d'un film en conséquence du temps et de l'espace (Schatz, 1983 p.7), chacun des films furent décortiqués en trois parties, le contexte spatial, la dynamisation de l'espace et la résolution des conflits. À la suite de ces nombreux visionnements et en mobilisant notre cadre théorique, nous avons appliqué nos trois concepts à la lecture de nos résultats, afin de présenter notre synthèse de cette étude.

Comme nous l'avons maintes fois soulevé dans notre recherche, ces films mettent en scène une société qui aliène les personnages principaux et qui les fait passer pour des marginaux. La jeune fille douce, Red ou les mâles ne paraissent anormaux que lorsqu'ils sont confrontés à un dilemme social. Que ce soit l'indécision de Julie Lachapelle face à sa gravidité, Réginald McKenzie avec son look moderne ou encore Émile Ste-Marie et Jean St-Pierre avec leur refus de conformité; ils sont tous jugés, tôt ou tard, par leur famille, leurs amis ou la société. Les particularités de leurs

personnalités témoignent d'une quête identitaire inachevée. Les protagonistes de notre corpus sont des jeunes adultes qui tentent de prendre leur place dans la société dans laquelle ils habitent sans toutefois la révolutionner. Ils ont tous un passé qu'ils ne peuvent renier, mais cherchent à fonder un avenir différent de ceux de leurs parents. Julie ne souhaite répéter le parcours de sa mère en devenant mère au foyer de quatre enfants en campagne, rangée, loin d'une vie éclectique dans un Montréal multiethnique. Red ne veut rien savoir de vivre la même vie que ses frères dans la carrière de sable et encore moins de vivre caché sur une réserve algonquienne à des milles de la métropole. Émile et Jean n'ont que faire d'un ménage familial avec une femme et des enfants. Ils préfèrent fuir ces idéaux et entreprendre leurs vies comme ils l'entendent, aussi absurdes sont-elles. L'ensemble de leurs décisions face à la vie ne sont que des moyens d'affirmer leur identité. Cette affirmation identitaire est assimilable à celle d'une nation entière vers la fin des années 1960. Le Québec, au lendemain de la Révolution tranquille se dirigeait vers un avenir incertain et inconnu, et ces films témoignent de cette incertitude. Sortis de l'époque communément appelée la Grande Noirceur, soit les quinze années d'après-guerre au Québec, les Québécois effacent leur passé, sans toutefois le renier, et se tournent vers l'avenir à l'arrivée des Libéraux de Lesage au pouvoir. Selon Carle, dans une entrevue avec Léo Bonneville, il est dangereux, en pleine construction identitaire de ne pas tenir compte du passé : «J'ai d'ailleurs toujours été étonné de constater que nos cinéastes ne se préoccupent pas davantage de notre passé religieux : ils font souvent des films comme si nous laissions derrière trois siècles d'athéisme» (cité dans Bonneville, 1981, p.6).

Les protagonistes carléens et les Québécois au tournant des années 1970 ont peut-être un point en commun, ils sont nés durant l'époque Duplessiste et ont grandi durant la Révolution tranquille. Ils proviennent d'une même époque où régnaient les valeurs anciennes, la religion et la famille, ou comme dirait Carle, une culture totale (Bonneville, 1981, p.6). Ils n'ont toutefois pas la même vision commune du futur.

Comme nous avons tenté de l'illustrer dans notre premier chapitre, le territoire nord-américain a été le théâtre de multiples conquêtes identitaires. Pour les personnages de Carle et pour les Québécois également, le Nord demeure et demeurera peut-être à jamais, un lieu vierge, sans référent identitaire à une culture qui l'a jadis habité. De ses caractéristiques hostiles à l'aménagement, le Nord impressionne et fascine l'esprit québécois car il représente le lieu de tous les possibles, où le recommencement est offert à tous à condition de savoir comment l'appivoiser. Le Nord possède ses ressources, mais il faut d'abord connaître les techniques si l'on veut s'y réfugier. Ce qui ne fut pas un problème pour les mâles puisque Jean fut bûcheron pendant de nombreuses années, encore moins pour Red puisqu'il fut élevé par sa mère qui était également algonquienne. Pour les frères Lachappelle, c'est surtout Marie l'autostoppeuse qu'ils s'approprient dans leur épisode nordique. Ce n'est qu'un jeu d'enfant pour ces trois sauvages. Ils ne s'approprient pas le Nord, ils y vivent déjà. Ils emmènent une victime dans leur environnement pour ensuite la violer. Qui dit région vierge et inhabitée dit également lieu idéal pour commettre un crime sordide.

Notre dernier sous-chapitre traitait de la frontière du Nord québécois comme étant un mythe de la Régénération. D'une très forte signification symbolique, le Nord intervient dans chacun des opus tel un personnage; son rôle étant d'assouvir le dilemme identitaire des protagonistes carléens. À chaque tentative de résolution de conflits identitaires, cela implique un déplacement majeur d'une représentation géographique. Par exemple, lorsque les frères Lachapelle entreprennent de venger leur sœur, le récit se déplace vers la campagne, dans la région de Magog. Lorsque les mâles vivent leur crise existentielle, ils se cachent au Nord dans des forêts vierges. Lorsque Red est pourchassé par la police, ils se réfugient dans une réserve algonquienne. Lorsqu'il y a dilemme, les protagonistes carléens quittent leur environnement vers des lieux vierges, dénudés de civilisation, d'inventions d'hommes modernes dans le but de l'habiter, la posséder et la maîtriser. Le Nord, tant chez les personnages de Gilles Carle que dans l'inconscient collectif des Québécois, représente une très forte signification symbolique, un lieu de tous les possibles.

Si les Québécois étant nés à l'époque de la Grande noirceur et ayant grandi durant la Révolution tranquille n'ont pas su comment approfondir leur épanouissement identitaire vers la fin des années 1960, faute de vision commune. On a qu'à regarder Julie qui a grandi avec ses frères mais qui a divergé vers une toute autre vision de la vie ou encore Red qui n'a aucune affinité avec ses trois demi-frères. Dans la comédie satirique *Les mâles* c'est plutôt l'inverse qui se produit. Un personnage étant étudiant et le second bûcheron, ils ne partagent pas le même passé mais semble entretenir la

même vision absurde du futur. Comme nous l'avons dit précédemment, aucun dialogue de ce film ne nous renseigne sur la genèse de leur union. Si ces deux sauvages sont camarades c'est peut-être parce qu'ils se sont rencontrés dans le nord. Faute d'un passé commun, Émile Ste-Marie et Jean St-Pierre ont la vision d'un futur commun et se serait donc rencontrés dans cette forêt. Malgré leurs épisodes nordiques, il faut tout de même retenir qu'ils finissent par revenir au sud à la fin du film. Même si cela signifie de faire face à la réalité et en subir les conséquences, les personnages carléens acceptent leur sort. Réginald McKenzie entreprend sa vengeance tel un duel de western. Il revient à Montréal dans le but de tuer son beau-frère en face à face, et non en catimini, perché sur un balcon, comme le font ses trois demi-frères. Les frères Lachapelle ne sont peut-être pas incarcérés pour leur viol commis en lisière de forêt, mais sont tôt ou tard punis par la loi et finissent là où ils le méritent, c'est-à-dire dans une cellule de prison. Tant qu'à Julie, elle demeure à Montréal, élevant son enfant et refusant une éventuelle fuite vers le Nord. Pour Émile et Jean, la fuite se réduit à une fuite spirituelle via la méditation. Finissant tels des clochards dans la ville de Montréal, pour eux le choix est clair. Le nord restera toujours à leur portée, mais ils ne peuvent se passer du sud. Ce qui rend les films de Carle aussi emblématique de la Révolution tranquille c'est qu'ils présentent une période se caractérisant par la chute des idéaux traditionnels, dont l'idéalisation de la vie en milieu rural par le régime duplessiste et le clergé.

Le Nord restera toujours une frontière renouvelable puisqu'elle est infinie. Le Nord restera toujours le grenier où se situe l'idée d'une terre vierge, nouvelle, disponible.

Disponible pour se cacher (*Red*), disponible pour tenter de débiter une société sous les règles les plus absurdes (*Les mâles*), disponible pour y enfuir nos idéaux, nos désirs les plus inavoués, égoïstes, irréalistes, mais aussi pour refouler une certaine tristesse, voire même une rage de se sentir orphelin, abandonné en bas âge (*Le viol d'une jeune fille douce*).

BIBLIOGRAPHIE

- Aumont, Jacques et Marie, Michel. (2001). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Éditions Nathan.
- Benessiaeh, Karim. (2004, 27 novembre) Quel modèle pour le Québec? Le modèle québécois tient-il encore la route? *La presse*. Récupéré le 21 mars 2016 de <http://bit.ly/2d9akS0>
- Bélangier, Yves, Comeau, Robert et Métivier, Céline. (2000). *La Révolution tranquille-40 ans plus tard : Un bilan*. Montréal, VLB Éditeur.
- Bérubé, B., Magnan, R., sous la direction de Baby, F., Bachand, D., Carrière, L., Larouche, M., Thérien, G. et Véronneau, P. (1994). *Les films québécois dans la critique américaine : répertoire analytique, 1960-1979*. Montréal: Cinémathèque québécoise; Centre de recherche cinéma/réception de l'Université de Montréal.
- Bonneville, Léo. (1974, juillet). Entretien avec Guy L. Côté. *Séquences*, no 77 p.3-15
- Bonneville, Léo. (1979). *Le cinéma québécois : par ceux qui le font*. Montréal : Éditions Pauline.
- Bonneville, Léo. (1981, janvier). Entretien avec Gilles Carle. *Séquences*, no 103, p.4-16
- Bordus, Paul-Émile. (1974). *Textes, Refus global, projections libérantes*. Montréal, Éditions Parti pris
- Bourcier, Marie-Hélène. (2004, 28 janvier). *Cultural Studies et politiques de la discipline : talk dirty to me !* Récupéré le 5 mai 2016 de <http://bit.ly/2cpiSro>
- Camerlain, Jacques (1971, avril) Entretien avec Gilles Carle. *Séquences*, no 65, p.4-15
- Carrière, Louise. (1995). Américanité et cinéma québécois : ce diable d'Amérique. *Ciné-Bulles*, vol. 14, no 2, 40-44.
- Carrière, Louise. (1995). Américanité et cinéma québécois : l'Amérique, décor de cinéma. *Ciné-Bulles*, vol. 14, no 3, 20-23.
- Carrière, Louise. (1995). Américanité et cinéma québécois : assumer son américanité. *Ciné-Bulles*, vol. 14, no 4, 27-31.

- Carrière, Louise. (1986). Déclin ou survie du cinéma québécois? *CinémAction*, n° 40, 11-19.
- Carle, Gilles. (1999). *La nature d'un cinéaste*. Montréal : Liber.
- Chartier, Daniel et Désy, Jean. (2014). *La nordicité du Québec- entretiens avec Louis-Edmond Hamelin*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme. (1968). *Rapport*. Vol. III : Le monde du travail. Première partie : *Le statut socio-économique*, Ottawa : Imprimerie de la Reine, p.18
- Commission de toponymie du Québec. [s. d.]. *Lac Memphrémagog*. Récupéré le 7 septembre de http://www.toponymie.gouv.qc.ca/ct/ToposWeb/fiche.aspx?no_seq=40463
- Coulombe, Michel. (1995). *Entretiens avec Gilles Carle : le chemin secret du cinéma*. Montréal : Liber, Collection «De vive voix».
- Coulombe, Michel et Jean, Marcel et al. (1999). *Le dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal : Boréal.
- Couturier, J-Paul. (2000). *Un passé composé- Le Canada de 1850 à nos jours*. Moncton : Éditions d'Acadie.
- Daudelin, Robert. (2010, mars-avril). Mettre en scène le réel, *24 images*, n° 146, 21-25.
- Derrida, Jacques. (1972). *Positions*. Paris : Éditions de minuit.
- Denouël, Julie «Identité», *Communications* 2011/1 (n° 88), p. 75-82.
- Di Méo, Guy. (2002). L'identité : une médiation essentielle du rapport espace / société. *Géocarrefour*, vol. 77, n°2, 175-184
- Faucher, Carol. (1984). *La production française à l'ONF : 25 ans en perspectives*, Montréal : Cinémathèque québécoise, n° 14.
- Fortin, Lucien. (1988, juillet). Les expériences de Gilles Carle. *Copie Zéro*, no 37 *Expérimentations dans le cinéma québécois*, 35-37

- Foucault, M. (1994). Qu'est-ce qu'un auteur? Dans *Dits et Écrits*. Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèques des sciences humaines», 817-849.
- Frontière [s.d.] Dans *CNRTL*. Récupéré le 22 septembre 2016 de <http://www.cnrtl.fr/definition/frontiere>
- Garneau, Michèle. (1997). *Pour une esthétique du cinéma québécois*. (Thèse de doctorat non publiée). Université de Montréal.
- Giguère, André, Abel, Marie-Christine et Perreault, Pierre. (1990). Gilles Carle. Dans *Le cinéma québécois à l'heure internationale*, Montréal : Stanké, 141-144.
- Godin, Antoine. (2010, 11 septembre). *Dossier FIFM 1960-1967 : Le FIFM et l'éclosion d'une culture cinématographique au Québec*. Récupéré le 10 janvier 2015 de <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article407>
- Golse Bernard.(2009) «Préface», *Identités*, Toulouse, ERES, «Hors collection», p. 7-10.
- Gorla, Gianluigi, Lacour, Claude, Mignot, Dominique et Resmini, Laura. (2013, février). «Introduction Aoste : territoire, identité et qualité», *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, p. 5-10
- Grondin, Jean. (2008). *L'herméneutique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hall, Stuart. (2007). *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Paris : Éditions Amsterdam
- Hall, Stuart. (2008). *Identités et cultures Édition revue et augmentée. Politiques des différences*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Hamelin, Louis-Edmond. (1975). *Nordicité canadienne*. Cahiers du Québec. Montréal : Hurtubise HMH.
- Hamelin, Louis-Edmond. (15 juillet 2006). *Nordicité*. Encyclopédie Canadienne. Récupéré le 22 septembre 2016 de http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/nordicite/#h3_jump_0
- Harvey, Fernand. (1995) «Le Québec et le Canada français : histoire d'une déchirure» dans Langlois, Simon (dir.), *Identités et cultures nationales. L'Amérique française en mutation*. Québec : Presses de l'Université Laval, 49-64.

Houle, Michel et Faucher, Carol. (1976). *Gilles Carle, entretiens, textes et commentaires*. Montréal : Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, Collection «Cinéastes du Québec 2».

Jean, Marcel. (1991). *Le cinéma québécois*. Montréal : Editions Boréal.

Lacroix, Jean-Michel (1991). Le Canada, pays des frontières ou pays sans frontières ? Dans Rougé, Jean-Robert (dir.) *Frontière et frontières dans le monde anglophone* (p. 163-172) Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne

Latouche, Daniel. (1974, septembre). La vraie nature de ... la Révolution tranquille, *Canadian Journal of Political Science*, Vol. 7, no 3, 525-536

Leboutte, Patrick. (1986). *Cinémas du Québec au fil du direct*. Liège : Éditions Yellow Now.

Lefebvre, Jean-Pierre. (1966, janvier). Entretien avec Gilles Carle, *Objectif*, n° 34, 7-15.

Lever, Yves (1972). *Cinéma et société québécoise*. Montréal : Éditions du jour

Lever, Yves. (1991). *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*, Montréal : Yves Lever.

Lever, Yves. (1995). *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal : Boréal.

Lever, Yves. (2008). *Anastasia ou la censure du cinéma au Québec*. Québec, Éditions Septentrion.

Loiselle, André. (2005). *Le cinéma de Michel Brault, à l'image d'une nation*. Paris, L'Harmattan.

Maigret, Éric (2008). Présentation de l'anthologie Cultural Studies. Dans Cervulle, M., Lindgaard, J., Macé, É., Maigret, É., McRobbie, A., Morley, D., Neveu, É., Sellier, G. *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information/ Centre Pompidou, p.14-18 Récupéré le 15 mai 2016 de : <http://books.openedition.org/bibpompidou/1622?lang=fr>

Maigret, Éric et Macé, Éric. (2005). *Penser les médiacultures- Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*. Paris : Éditions Armand Collin

Macé, Éric. (2006). *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des Médias*. Éditions Amsterdam.

- Major, Ginette. (1982). *Le cinéma québécois à la recherche d'un public- Bilan d'une décennie: 1970-1980*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Marshall, Bill. (2001). *Quebec National Cinema*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- Marsolais, Gilles. (1994). Les mots de la tribu. *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 4, no 2, 133-150.
- Marsolais, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups.
- Marsolais, Gilles. (2011). *Cinéma québécois ; de l'artisanat à l'industrie*. Montréal: Tryptique.
- Marsolais, Gilles. (2011) La résilience du cinéma direct. *Spirale : arts, lettres, sciences humaines*, no 38, 35-36
- Martin, Marcel. (1985). *Le langage cinématographique*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- McKenzie, Scott. (2004). *Québécois Moving Images, National Identity and the Public Sphere*. Manchester: Manchester University Press.
- Mendreshora, Benoît. (1989). Entretien avec Gilles Carle. *Ciné-Bulles*, vol. 8, n° 4, 24-27.
- Monière, Denis. (1977). *Le développement des idéologies au Québec : des origines à nos jours*. Montréal : Éditions Québec Amérique.
- Morin, Edgar. (1972). *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Seuil, coll. Points
- Morissonneau, Christian. (1978). *La terre promise : le mythe du Nord québécois*. Montréal : Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, «Collection ethnologie».
- Morissonneau, Christian. (2013). L'imaginaire du Nord québécois. *Relations* n° 764, Avril-Mai, 24-25
- Moussette, Marcel et Waselkov, Gregory A. (2014). *Archéologie de l'Amérique française*. Montréal : Lévesque Éditeurs.
- Mucchielli, Alex. (2011). *L'identité*, 8^e éd., Paris, Presses Universitaires de France, «Que sais-je ?», 128 pages

- Noguez, Dominique. (1970). *Essais sur le cinéma québécois*. Montréal : Éditions du jour.
- Noguez, Dominique. (1971, mai). Le cinéma. *Études françaises*, vol. 7, no 2, 213-233
- Pallister, Janis L. (1995). *The cinema of Québec: Masters in their own house*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press
- Larsen, André. (1968) « Le sens de la contestation et Jean-Pierre Lefebvre ». Dans *Le cinéma québécois : tendances et prolongements*, sous la dir. de Yvan Patry, Montréal : Éditions Sainte-Marie. 49-55
- Perreault, Luc. (1970, 29 mars). Gilles Carle : Vivre à mort. *La presse*, p. 12
- Poirier, Christian. (2004a). *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité. Tome 1 : L'imaginaire filmique*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université du Québec.
- Poirier, Christian. (2004b). *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité. Tome 2 : Les politiques cinématographiques*. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université du Québec.
- Poirier, Christian. (2005). Le renouveau du cinéma québécois? *Cités*, n° 23, Paris : Presses universitaires de France, 165-182.
- Prédal, René. (1967). *Jeune cinéma canadien*. Lyon : Serdoc.
- Réseau de diffusion des archives du Québec (RDAQ) [s. d.] *De coutume en culture*. Récupéré le 3 mars 2017 de http://rdaq.banq.qc.ca/expositions_virtuelles/coutumes_culture/juin/mariage_noces/coutume_culture.html
- Ricoeur, Paul. (1983). *Temps et récit T.1 L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. «Points Essais».
- Ricoeur, Paul. (1985). *Temps et Récit T.3 Le temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil, Coll. «Points Essais».
- Ricoeur, Paul. (1986). *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Rioux, Marcel. (1969). *La Question du Québec*. Paris : Senghers.
- Rioux, Marcel. (1974). *Les québécois*. Paris, Éditions du seuil.

Robillard, Guy (1969 avril). Enfin des films canadiens sur nos écrans. *Séquences*, no 57, p.33-43

Rousseau, Yves. (2005). Gilles Carle documentariste. *24 images*, n° 124, 20-21.
 Schatz, Thomas. (1983). Old Hollywood/New Hollywood ritual, art and industry. Ann Arbor, Mich : UMI Research Press.

Spaas, Lieve. (2000). *Francophone Film: A Struggle for Identity*. Manchester: Manchester University Press.

Tadros, J.-P. (1970a, 21 mars). Gilles Carle. *Le Devoir*, p.9

Tadros, J.-P. (1970b, 28 mars). «Red» de Gilles Carle. *Le Devoir*, p.13

Thoret, Jean-Baptiste. (2009). *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du Cinéma Essais.

Turner, Frederick Jackson. (1963). *La frontière dans l'histoire des États-Unis*. Paris : Presses universitaires de France.

Van Damme, Stéphane. (2004/5). Comprendre les Cultural Studies : une approche d'histoire des savoirs. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, no 51, 48-58.

Véronneau, Pierre. (1984). Fictions divergentes ou convergences fictives? Dans Carol Faucher (dossier établi sous la direction de) *La production française à l'ONF : 25 ans en perspectives*. Montréal : Cinémathèque québécoise, n° 14, 51-60.

Véronneau, Pierre. (1987). Résistance et affirmation : la production francophone à l'ONF (1939-1964), Montréal : Cinémathèque québécoise et Musée du cinéma.

Véronneau, Pierre. (1979). 40 ans de cinéma à l'Office national du film. *Copie Zéro*, n° 2, p.31.

Weinmann, Heinz. (1990). *Cinéma de l'imaginaire québécois : de La petite Aurore à Jésus de Montréal*. Essais, Montréal : L'Hexagone.

Zéau, Caroline. (2006). *L'Office national du film et le cinéma canadien (1939-2003). Éloge de la frugalité*. Bruxelles, Peter Lang.

FILMOGRAPHIE

Binamé, Charles (2006). *Gilles Carle et l'indomptable imaginaire*. Amazone Film.

Éléphant- mémoire du cinéma québécois (2013-) Entrevue-Présentation avec Daniel Pilon sur *Red*. Récupéré le 3 mai 2015 de <https://illicoweb.videotron.com/chaines/Repertoire-elephant/201679/Red>

Carle, G. (1965). *La vie heureuse de Léopold Z*. Montréal : ONF

Carle, G. (1968). *Le viol d'une jeune fille douce*. Montréal : Onyx Films

Carle, G. (1971). *Les mâles*. Montréal : Onyx Films

Carle, G. (1999). *Moi j'me fais mon cinéma*. Montréal : Imavision Productions Inc.

Carle, G. (1970). *Red*. [VHS]. Montréal : Onyx Films

La vie privée d'Onyx films, Denys Desjardins, Les films du Centaure, 2010, 52 min., couleurs.

Youtube.com (2016, 27 juin). *Daniel Chartier -La nordicité de Louis-Edmond Hamelin*. [Vidéo]. Récupéré le 23 septembre 2016 de <https://www.youtube.com/watch?v=PR0fA6W1D-Q>