

Souvenir intime de notre déracinement : idéologie et psychologie

David Nadeau-Bernatchez

Au tournant du siècle dernier, la libération du geste de peindre fut la victoire de l'avènement de la photographie crut André Bazin. Dans *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Bazin comprend la photographie comme l'achèvement historique de l'ontologie de la réalité en arts visuels ; parce que la machine reproduit visuellement l'objet avec exactitude, la réalité peut enfin être touchée dans toute son extériorité, libérée du geste humain qui la transforme. L'art pictural n'eut plus à s'obstiner à mimer le réel et put alors lui être rendue sa potentialité créatrice propre. D'où le foisonnement de mouvements artistiques où libération formelle et collage jouèrent un rôle primordial : impressionnisme, fauvisme, cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, automatisme, supprématisme, mouvement cobra, etc. Avec les mouvements se multiplia aussi la littérature s'y rapportant : nommant les mouvements, établissant des règnes, la critique contribua trop souvent à voiler l'originalité, la particularité des approches. Sans s'attarder au sort réservé à la peinture dans un bilan de l'activité picturale du XX^e siècle, c'est à la photographie et au cinéma particulièrement que Bazin réserva le meilleur de son travail théorique.

Le cinéma, en ce qu'il reproduit le réel en mouvement et donc dans le temps, gagne en *ontologie de la réalité* sur la photo. Cette réalité est en elle-même ambiguë dit Bazin, et le cinéaste se doit de reproduire cette ambiguïté. Cette définition réductrice du cinéma a elle aussi quelque chose d'ambigu. D'abord, parce qu'elle ne concerne jamais directement le contenu du discours, cette définition reste formelle. De plus, la supposée transparence de la forme cinématographique masque le fait que le réel ne peut être révélé sans que l'homme derrière la caméra le présente : ce réel que le cinéma veut reproduire — dans toute son ambiguïté originaire — est aussi celui que l'homme façonne et instrumentalise. Cette volonté de faire du cinéma une reproduction de l'ambiguïté du réel sous-tend une conception morale du cinéma qui mène Bazin à s'attacher au

néo-réalisme, ce mouvement cinématographique dit *social*. C'est que, pour ce Français, l'esthétique *ontologique* du cinéma est impensable sans son étroite relation à l'éthique : la reproduction du réel ne peut être alors autre chose que sa reconstitution dans un horizon éthique indéterminé. Il n'en demeure pas moins que la préoccupation de ce qui est réel et de sa reproduction effective par le cinéma plonge le septième art au cœur même d'une problématique majeure de l'art au XX^e siècle : celle de la tension entre éthique et esthétique. Apparemment bien opposés à de telles conceptions, impressionnisme, futurisme et dadaïsme incarnent à merveille cette tension entre éthique et esthétique en art visuel : images d'une nouvelle classe sociale émancipée du goût de l'aristocratie d'État, traits extatiques glorifiant la *nouvelle* Italie industrialisée, refus esthétiques des valeurs bourgeoises culminant dans la Première Guerre. D'Eisenstein à Godard, du cinéma propagandiste à l'anti-propagande, le cinéma s'inscrit lui aussi au cœur même de ce débat qui transperce un siècle hanté par l'idéologie.

En tant qu'art, le cinéma métisse l'homme et la machine. La caméra grave d'ombres la chimie d'une pellicule qui devient le prolongement de notre perception du monde. Vingt-quatre photogrammes chaque seconde deviennent un mouvement, celui d'une victoire technique, d'une nouvelle complicité entre l'homme et l'instrument, mais aussi d'un leurre de l'homme par lui-même. Une colonie d'images mousse bientôt les profits d'une économie basée sur l'évolution de quelques pays. Vivant sur des milliers de canaux télévisés, des personnages virtuels s'échappent à eux-mêmes et propagent l'idéologie plus vite que la parole du meilleur dictateur. Se gonflent les effets spéciaux comme des muscles pharmaceutiques vendus en produits dérivés ; des images de mascottes, des personnalités en casquette.

De grossières manifestations idéologiques, le cinéma en glorifie massivement à tous les jours : mises en scène d'émotions psychologisées, enfermement des personnages sur leur propre drame urbain, maintien de la dichotomie raison/émotion à un stade trivial, messianisme des démocraties. Se révèle dans le cinéma le règne idéologique de l'aliénation de l'homme dans le progrès technique et social, règne auquel les personnages cherchent parfois à

échapper dans leur vie privée ; accablés dans l'arène abstraite de la production à grande échelle, ils projettent leur évasion dans la consommation personnalisée. Sans s'abandonner aux digressions critiques sur l'aliénation, la difficulté et la complexité des enjeux éthiques que posent l'industrie cinématographique et la dictature de l'image doivent être problématisées. Fractionnement du monde, virtualité des enjeux, publicité idéologique, ignorance ; le cinéma sert certainement d'acteur et de témoin important dans la supposée mort des grands récits.

Si la réflexion esthétique sur le cinéma manque encore de défenseurs pour révéler la puissance des films des Bergman, Herzog et autres maîtres de l'image, c'est sur les implications éthiques de la distinction entre art et production d'idéologie que la philosophie critique s'arrime le plus souvent. Cinéma révolutionnaire (Eisenstein), cinéma-star (Hollywood), révolution du langage et de la perception (Godard) ou spectacle monétaire (technologies et effets spéciaux), l'idéologie au cinéma a évolué et continue de le faire. Avec raison, sommes-nous traumatisés du moteur idéologique qu'est le cinéma constamment. Parce qu'il demande capitaux et participants en grande quantité, le cinéma semble l'art emblématique de la défaite de l'activité créatrice face à la multiplication des impératifs d'un système économique qui, loin de se limiter aux sphères de la production, est devenu l'idéologie même de la démocratie. Cette conception de l'évolution de l'idéologie au cinéma reste un regard partiel sur le médium complexe qu'il est. Toutefois, plus que plusieurs autres aspects, cette évolution apparaît comme un baromètre important des enjeux éthiques traversant l'Occident. C'est à travers le cinéma québécois des quarante dernières années que je voudrais maintenant discuter cette évolution, confiant d'y découvrir une tangente marquante pour notre société.

C'est aux frontières mêmes que naissent les plus grands récits. Le territoire revendiqué (Tarkovski) ou son opposé, l'exil délibéré (Polanski), fournissent les regards propices à la naissance de témoignages d'envergure. Le Québec offre ceci de particulier que sa démographie, sa nordicité, son langage, l'empêchent de façon naturelle de produire massivement des objets idéologiques d'envergure mondiale. Son territoire, lorsqu'il est revendiqué, porte en lui

une existence américaine marginale qui l'isole ; à l'opposé, la fragilité de son histoire l'ouvre de façon drastique au monde, et l'empêche de se refermer sur lui-même. Cette situation précaire ouvre une brèche intéressante pour questionner le monde moderne. Peu importe la particularité imaginée, l'affirmation de celle-ci portera l'acteur à la hauteur de l'ambiguïté du monde au sein duquel nous vivons aujourd'hui.

L'affirmation d'une particularité incarnée dans un projet de société offrit, dans le Québec des années 60 à 80, l'horizon principal du déploiement du mouvement nationaliste, mais aussi de l'activité artistique. Sans faire l'apologie du nationalisme lié à cette époque, il semble que ce soient particulièrement ces années qui donnèrent au Québec ses plus grandes figures cinématographiques : Perrault, Forcier, Carle, Arcand. Ce sont paradoxalement des figures profondément enracinées dans leur milieu qui offrirent les œuvres les plus porteuses, œuvres qui eurent parfois un rayonnement international. L'universel ne peut être une abstraction idéaliste pour être atteint, et le paradoxe du cinéma québécois d'aujourd'hui est de chercher la voie exportable à tout prix : l'universalité certes, mais celle des métropoles hantées par l'idéologie de notre temps... Si tel est notre monde occidental, n'appartient-il pas au cinéaste de tenter d'y résister, d'imaginer, de palper d'autres avenues et de libérer le langage cinématographique, les dialogues ? De toute façon, à voir les échecs répétés à produire de l'exportable, l'attitude même qui la sous-tend doit être sérieusement questionnée : si nous ne pouvons être les producteurs par excellence de l'idéologie dominante, pourquoi ne pas viser autre chose. Reproduire le réel, s'il est déjà enflé d'idéologie, n'a rien d'ontologique.

Aucune démonstration n'est toutefois nécessaire pour comprendre à quel point les moyens limités du Québec, comme ceux de plusieurs autres collectivités, n'empêchent aucunement la prolifération de l'idéologie libérale jusqu'à son idéalisation dans la cinématographie contemporaine. Cette mondialisation de la culture entraîna au Québec une profonde rupture, rupture remarquablement identifiable dans le travail de Denys Arcand : de *Gina* à *Stardom*, l'universel ne s'incarne plus dans la particularité d'un lieu, d'un personnage, mais dans l'universel de l'idéologie elle-même, celui

d'individus stéréotypés pris dans le libéralisme et sa brouette de valeurs bon marché. Le cynisme de Arcand, lorsqu'il ne porte que la complaisance de la critique, ne fait que confirmer le règne auquel il croit s'attaquer. Dans la virtualité de Montréal ou de n'importe quelle métropole, l'universel n'est plus une libération, la clé d'une tragédie porteuse d'enjeux durables, mais une contrainte qui appauvrit, qui limite l'existence à certains rapports. Il semble que depuis dix ans, le cinéma québécois obéisse plus que jamais à ce nouvel horizon. *Eldorado*, *Le cœur au poing*, *Zigrail*, *Cosmos*, *Un 32 août sur terre*, *Hochelaga*, *Full Blast* et *Maeström* sont autant de cinémas d'une certaine qualité qui incarnent à merveille cette problématique. Mettant en scène des crises d'identité, des psychologies limitées à l'urbanisme et un déracinement culturel à la recherche de solutions dans un ailleurs inconnu, ces films rendent compte d'une modernité dont les protagonistes sont victimes. Amnésique, un tel cinéma ignore la maxime qui le hante : le progrès comme idéologie.

Parce qu'il faut toujours s'adapter, vivre dans le monde urbain et moderne, y faire sa place, y conformer ses valeurs pour survivre, notre époque n'est pas facile. Le spectateur doit comprendre pour payer, et il débourse suffisamment à l'entrée pour qu'on ne lui complique pas la vie. Le caresser, c'est lui fournir un monde qu'il connaît immédiatement ou par les journaux, un univers dans lequel il est pris par la main pour réussir à comprendre et à surmonter la dramatique. Et s'il était possible d'identifier une particularité que le Québec tend à préserver jalousement, il faudrait la trouver dans ce fait même, la dramatique des personnages, dramatique commune à de nombreux films et télé-romans.

Mais quelle valeur ont, en regard à de telles questions, les réalisateurs des années 60 à 80 nommés plus tôt ? *L'eau chaude*, *l'eau frette*, *Au clair de la lune* (Forcier) ; *Pour la suite du monde*, *Un pays sans bon sens*, *C'était un Québécois en Bretagne madame !*, *La bête lumineuse* (Perrault) ; *La vraie nature de Bernadette*, *La mort d'un bûcheron* (Carle) ; *Gina*, *Le confort et l'indifférence*, *Le déclin de l'empire américain* (Arcand) sont autant de films qui eurent la puissance de thématiser des enjeux universels certes, mais qui ont su les incarner dans une collectivité particulière à laquelle ils appartenaient. Cette particularité s'incarna au Québec d'une façon tout à

fait unique : étranger à la gravité du cinéma allemand et russe, à la virtualité et l'artifice du cinéma américain, le cinéma québécois suit parfois merveilleusement thématiser l'universel dans la *banalité*, produire des archétypes dans la simplicité du sens commun : Jean Lapointe, le mafieux d'un quartier du Mont-Royal, est typiquement pharisien et dominateur (*L'eau chaude, l'eau froide*) ; Grand-Louis est un conteur mythique, l'aède de l'Île-aux-Coudres (*Pour la suite du monde, Un pays sans bon sens*) ; Micheline Lanctôt joue une Bernadette dont les aspirations hippies ne sont pas étrangères au voyage sans retour de Robinson Crusoe (*La vraie nature de Bernadette*) ; etc. Différents de Carle et Arcand, il est étonnant de constater à quel point les films de Forcier et de Perrault sont étrangers à l'idéologie. C'est peut-être parce qu'ils mettaient en scène des archétypes humains dans une fiction imaginaire ou dans un documentaire que ces réalisateurs ont su réaliser des films de grande qualité tout au long de leur carrière.

Cette critique du cinéma québécois actuel est certes acerbe. Les lecteurs de *24 images* auront remarqué la parenté de certaines critiques ici formulées. L'ambiguïté de celles-ci et les réserves qu'elles imposent tiennent du fait qu'on ne sait pas si elles concernent plus la société que le cinéma lui-même. Justement, la faillite des grandes alternatives au libéralisme semble avoir influencé le cinéma québécois plus que tout autre. Imaginer autre chose, voilà ce qu'il semble de plus en plus incapable : le réel y est structurellement hanté par l'idéologie. Mais alors, la dictature de la rentabilité des productions freine le cinéma québécois plus que jamais ; il faudra quelques démiurges pour le garder en vie et espérer qu'il renaisse un jour dans toute sa particularité esthétique et son engagement éthique contre la banalité exigée par les consommateurs de divertissement que semble plus que jamais devenu le public québécois. Est-il encore possible de faire un cinéma de qualité aujourd'hui ? Pour en donner la preuve, nous n'aurions ici qu'à citer *Le vent du Wyoming* (Forcier) et *Yes sir! Madame* (Morin) qui, par leur originalité et leur sensibilité, permettent encore de garder un mince espoir.

Si l'on reconnaît quelque valeur à mes propos, il faudra admettre une extension de la critique à des enjeux plus étendus que

le cinéma. Il est, pour moi, difficile de concevoir une projection absolue des intérêts d'un philosophe d'ici dans la cour des grands Idéalistes ou dans celle des Anciens. Si rassurants que ces derniers puissent être, comment ne pas interpréter leur adulation comme la nostalgie d'un passé révolu, comme l'espoir d'un ailleurs « verdoyant » : comme une fuite ? Un philosophe doit savoir actualiser un discours critique qui, si universel qu'il voudrait être, reconnaîtrait mal la particularité nécessaire pour lui donner accès. Taylor et Dumont sont pour moi des exemples.