

La Grande réduction : Regard sur les années du cinéma québécois 2003-2004

Martin Frigon



Le réalisateur Jean-François Pouliot lors du tournage de *La grande séduction* (2003) (© Wellspring Media)

Résumé

Aux dires de certains, l'année 2003 est marquée par une réconciliation des Québécois avec leur cinéma national. Bien qu'il soit d'usage de se réjouir de cette conjoncture, il n'en demeure pas moins qu'il faille aussi se méfier du battage médiatique qui proclame une adéquation entre les recettes générées par un film au box-office et sa qualité, sa valeur culturelle. Ce nouveau cinéma, qui rencontre désormais son public, est le produit d'une nouvelle avancée de l'industrialisation du cinéma québécois. On peut tenir pour symptomatique de ce phénomène l'émergence du film de genre, qui est largement le fruit d'un imaginaire emprunté (l'américain). Derrière le discours « auto-élogieux » qui sature l'espace public, se cache le pari des institutions canadiennes qui subventionnent l'industrie du film : battre les américains sur leur propre terrain en établissant un système de production et de diffusion qui atteint les standards commerciaux. Dans ce système, le réalisateur est réduit au rôle de contremaître, il a désormais une fonction accessoire. Cet article propose d'examiner en quoi un film comme *La grande séduction* (Jean-François Pouliot, 2003) s'inscrit dans ce phénomène au Québec.

« Je vois une foule innombrable d'hommes semblables et égaux qui tournent sans repos sur eux-mêmes pour se procurer de petits et vulgaires plaisirs, dont ils emplissent leur âme. Chacun d'eux, retiré à l'écart, est comme étranger à la destinée de tous les autres: ses enfants et ses amis particuliers forment pour lui toute l'espèce humaine; quant au demeurant des ses concitoyens, il est à côté d'eux, mais il ne les voit pas; il les touche et ne les sent point; il n'existe qu'en lui-même et pour lui seul, et, s'il lui reste encore une famille, on peut dire du moins qu'il n'a plus de patrie. Au-dessus de ceux-là s'élève un pouvoir immense et tutélaire, qui se charge seul d'assurer leur jouissance et de veiller à leur sort. »

- Tocqueville

L'année 2003 (et par extension 2004) a été très largement célébrée comme « l'année du cinéma québécois », instaurant par le fait même une ère nouvelle et prometteuse. Une année record en ce qui concerne les recettes aux guichets, la diversité et la qualité des films [1]. Le public québécois est de plus en plus intéressé à son cinéma national, et c'est une réalité dont il faut se réjouir au plus haut point. Je suis parfaitement d'accord avec Marcel Jean sur un point : la surprise la plus étonnante et la plus réjouissante de cette vague a été *Gaz bar blues* (Louis Bélanger, 2003). Cependant, il importe de conserver une certaine distance par rapport à une industrie du film qui n'hésite pas à se célébrer [2] et à se présenter comme un révélateur de la santé des arts et de la culture. En d'autres termes, il est évident qu'il ne faut pas confondre systématiquement les revenus générés par un film et la qualité de ce même film. Or, on a l'impression que la marge entre ces deux dimensions de l'univers filmique est en train de se dissiper tranquillement, à la faveur d'un spectacle « auto-élogieux » en permanence. Ce « nouveau cinéma », issu de la vague 2003-2004, qui rencontre désormais son public, serait-il à ce point conditionné par le langage de la technocratie [3] et par l'idéologie marchande qu'il s'en fasse désormais le relais, dans la mesure où il participe à perpétuer le processus d'industrialisation en cours dans la société québécoise? Cette absence de vision critique, qui semble pourtant caractériser un film comme *La grande séduction* (Jean-François Pouliot, 2003) – à mon sens une des déceptions de l'année –, on peut l'attribuer à l'importance grandissante des impératifs économiques [4] de profit liés à l'industrialisation sans précédent du cinéma québécois. Il faut y voir le résultat d'une redéfinition en profondeur de l'industrie du cinéma québécois, qui s'inspire largement du modèle américain [5].

Pierre Barrette a raison de tenir pour révélateur de ce phénomène d'industrialisation une certaine émergence du film de genre, une tradition profondément enracinée dans le très riche terreau de la culture et de la littérature américaine – burlesque, policier, fantastique, etc. Le cinéma américain a récupéré à son compte ces différents genres qui avaient déjà conquis la population, enracinés qu'ils étaient dans l'identité américaine profonde. Il n'y a

rien de tel, sur les plans historique et social, au Québec. La notion de genre, qui a récemment fait son entrée en force dans la littérature et le cinéma québécois, est très certainement le fruit d'un imaginaire emprunté (l'américain). La notion de genre a été longtemps discréditée au Québec parce qu'elle représentait l'envers de ce qui faisait la marque de notre cinéma d'auteur. Nombreux sont les réalisateurs de la nouvelle génération qui ne s'inscrivent pas dans cette filiation. Il importe de saluer cette ouverture à d'autres formes de cinéma, pour autant que le phénomène ne masque pas le courant économique souterrain qui en soutient l'émergence et participe à l'appauvrissement du cinéma québécois [6]. À cet égard, le rapprochement entre l'industrie, la notion de genre et la projection d'un public « cible » est absolument intéressante :

Le recours aux genres peut être saisi dans ce contexte comme un des éléments de la médiation qui opère entre l'industrie et le public, un outil particulièrement efficace en ce qu'il permet de baliser les parcours, de réduire l'ambiguïté, de maximiser sur le plan du film lui-même les stratégies de séduction auxquelles viennent par ailleurs s'adjoindre, sur le plan externe, une stratégie de marketing calquée sur le modèle hollywoodien, avec publicité massive, grande première, synergie commerciale et mise à profit maximale des médias traditionnels (Barette 9).

On ne saurait s'inquiéter assez du sort que l'on réserve à la critique dans la presse québécoise, où les journalistes sont déjà, plus souvent qu'autrement, de fidèles *supporters* des millionnaires du divertissement. Une certaine unanimité règne chez les gens de l'industrie, à savoir que l'année faste du cinéma québécois s'explique par ses nouvelles méthodes de commercialisation :

On a réinventé les façons de faire la promotion des films québécois, explique Denise Robert. Ouvrez les 'cahiers du week-end' dans les grands quotidiens, vous verrez la publicité pleine page. Avant, seule les productions américaines comme *Titanic* y avaient droit [...]. On fait aussi la promotion des films à la télé ou sur des panneaux en bordure des routes (Cayouette 50).

Voilà donc qu'on entre, de surcroît, dans l'ère des autoroutes de publicité, il y a vraiment de quoi se réjouir! Dans un paysage de publicité, l'industrie vous regarde : elle fabrique un spectateur (consommateur) idéal. La publicité usurpe le discours critique pour vendre sa société de consommation et de divertissement.

Heureusement, au congrès de la Fédération professionnelle des journalistes du Québec, tenu à Gatineau à la mi-novembre 2003, certains chroniqueurs culturels donnent un autre son de cloche. On dénonce ces nouvelles méthodes calquées sur le modèle américain. Odile Tremblay était du nombre : « On impose des embargos aux critiques, mais durant tout le mois précédant la sortie on multiplie les occasions de faire parler du film sur toutes les tribunes. Au bout du compte, quand la critique paraît, elle n'a pas de répercussions » (50). Ainsi, on tente de désamorcer l'impact de la critique sur le spectateur, cet intermédiaire qui donne une perspective et qui alimente les débats sur une œuvre avant sa sortie en salle. Ce phénomène est directement lié au nouveau virage « à l'américaine » de Téléfilm Canada qui pèse désormais sur la critique journalistique.

Comme au Portugal, il risque de s'ajouter à ce phénomène, grâce au dépôt récent d'un avant-projet de loi [7], la suppression pure et simple des jurys et des réalisateurs :

Pour s'assurer de l'efficacité dans l'application des nouvelles règles, on annonce la suppression des jurys dans le choix des projets qui recevront l'aide de l'État; ils seront remplacés par une commission technique, composée de cinq membres au jugement dit « objectif », à laquelle ne siègera aucun réalisateur ou personnalité liée à la culture. Concernant les différents programmes d'aide, il est dit que la priorité ira clairement à des contrats pluriannuels conclus avec des sociétés de production [...] sélectionnées par la Commission technique selon le C.V. des producteurs et leur « capacité industrielle », l'importance des réalisateurs apparaissant en cinquième position dans les critères d'évaluation (Loiselle 3).

Comme documentariste, je suis particulièrement inquiet de l'ampleur qu'est en train de prendre l'entreprise de promotion des grosses productions québécoises. Le cinéma de la marge qu'est le documentaire souffre considérablement de l'absence de tout programme de promotion [8] et nous savons pertinemment que cela détermine largement la popularité d'un film. Dans le nouveau système de promotion qui s'installe, le problème n'est pas qu'on ne parle plus des films avant la première, bien au contraire, c'est qu'on en parle abondamment, mais sur le mode de l'éloge et du verbiage, réduisant souvent l'espace de la réflexion à des portraits de vedettes et à l'empire de leur opinion sur tout et sur rien.

On ne saurait s'étonner du fait que les films qui passent le filtre des institutions qui supportent notre cinéma national (qui imposent de plus en plus aux arts les exigences de l'industrie) tendent à brouiller certains des enjeux sociaux auxquels fait face la société québécoise contemporaine. À cet égard, *La grande séduction* apparaît être très révélateur d'une tendance inquiétante dans le cinéma de divertissement, dans la mesure où le film cristallise une certaine vision (reprend le projet idéologique pourrions-nous dire) du gouvernement au pouvoir et de sa technocratie. C'est, en effet, le propre de cette comédie menée avec beaucoup de rigueur par Jean-François Pouliot, dont on peut dire qu'elle vend l'idée de l'industrialisation comme planche de salut des régions. Sur un mode léger, humoristique, on nous présente la fonction rédemptrice de l'usine et du travail à une époque où les régions du Québec traversent une crise sociale, économique et écologique sans précédent. Cette fascination pour l'industrie, tenue en haute estime le film durant, n'est certainement pas étrangère à la feuille de route de notre réalisateur, sacré « Réalisateur de l'année » par le Publicité Club de Montréal en 1995, gagnant d'un Lion d'Argent à Cannes et de deux Grands Prix du Mondial de la Publicité. Qui plus est, il dirige en 1998 une des plus grosse boîte de publicité au Québec : la Fabrique d'Images.

Il réalise, notamment, la très remarquée série publicitaire de la compagnie Bell qui projette une image pour le moins discutable de la campagne québécoise. Le portrait des gens qui l'habitent est confiné à la caricature, on y accentue certains traits défavorables comme la simplicité d'esprit et le manque d'autonomie (la dépendance). Historiquement, la caricature a souvent servi, au même titre que la comédie, d'élément subversif pour dénoncer le pouvoir en place. Chez Pouliot, la caricature semble plutôt être au service du pouvoir, dans l'exacte mesure où elle se fait le relais d'une vision passéiste de la campagne québécoise, représentation qu'il faut tenir comme une expression de

l'imaginaire québécois moderne. L'idée d'une « rupture avec le passé », largement secrétée par la technocratie émergente à la Révolution tranquille, est une condition *sine qua non* pour maintenir le processus de concentration industrielle en cours dans le monde occidental à l'aube du néolibéralisme.



Extrait de *La grande séduction*(2003) (© Wellspring Media)

Ainsi, l'effondrement des pêcheries dans les régions maritimes est à examiner à la lumière de ce retour en force des monopoles, qui ont conduit une large part du secteur des pêches à sa perte en raison d'une pression sans précédent sur la ressource halieutique. C'est précisément au tournant des années 1970 que les Gaspésiens ont été dépossédés de la ressource au profit des engins de pêche plus efficaces, les chaluts. Depuis lors, on assiste à la liquidation des petits pêcheurs côtiers. Dorval Brunelle fait état d'une transformation décisive de l'économie capitaliste après la Deuxième Guerre mondiale. Il s'agit du passage d'un capitalisme simple à un capitalisme monopoliste d'État :

Ce passage est lié aux nécessités de l'extension et de l'intensification des rapports de production à l'intérieur du système capitaliste mondial, il serait le résultat d'une alliance de classes spécifique qui permettrait d'initier et de maintenir ce processus. En effet, la poursuite du processus de concentration industrielle n'est possible que dans la mesure où l'on parvient à briser la résistance des petits propriétaires individuels, soit en intégrant leur unité de production dans les rapports dominants, c'est-à-dire dans les monopoles, soit en les acculant à la faillite [...]. L'intervention de l'État s'avèrerait indispensable pendant les phases de stagnation économique, ou même de simple ralentissement (18).

Je sais bien que le propre d'une comédie comme *La grande séduction* n'est pas nécessairement de faire réfléchir. Je remarque tout simplement que la comédie cumule ici une fonction réactionnaire en raison du silence qui est fait autour des enjeux reliés aux grands thèmes du film, dont la désertification rurale et la dépossession des régions. On veut nous faire croire aux bénéfices de la modernisation de l'économie. Je veux bien! Pour autant que l'on ne tienne pas compte des coûts sociaux et écologiques reliés à cette

industrialisation tout azimut : le saccage des ressources naturelles et son envers, des populations entières réduites à l'errance.

Dans le film de Pouliot, le passé nous parvient à travers la lunette du pittoresque, comme une chose révolue dont on ne s'embarrasse pas trop. La figure du pêcheur est l'objet d'un regard condescendant, incapable de vivre en dehors du contact industriel rédempteur, coup de baguette magique et salvateur qui vient de la ville. En ceci, le film remet à l'ordre du jour l'expression ultime de la technocratie lorsqu'il s'agit d'aborder la campagne québécoise : les « régions-ressource ». Est-ce que cette expression ne consacre pas dans le langage même la défaite des régions au Québec, instrumentalisant dans la réalité le rapport entre le centre (la ville) et la périphérie (les régions; « tiers-monde intérieur »)? Il apparaît évident que cette expression consacre la région comme espace à exploiter au profit d'une administration urbaine myope. C'est cette myopie de la technocratie et des politiciens, cette impossibilité de voir au-delà des impératifs économiques de profit, qu'il faut tenir comme grossière et ridicule; c'est elle qui mérite l'attention corrosive du caricaturiste.

La caricature chez Pouliot est l'enfant de la publicité. L'univers publicitaire est « fermé », dans la mesure où il est obsédé par l'immédiateté. C'est le grand piège d'ailleurs du médium *cool* (télévision), pris en otage par l'information continue : l'empire de l'éphémère et du factuel. La publicité impose de vivre dans le présent. Elle empêche de se projeter ailleurs que dans ces pseudo-identités que sont les modes, les tendances et les marques. Pour cette raison, elle donne une image factice des laissés-pour-compte. Le peuple n'a pas droit à l'image, il appartient au passé. Le pêcheur pêche avec les moyens de l'époque, le paysan fait ses labours à la main, ils sont très simplement habillés, comme autrefois. La pub, en prétendant réaliser « nos » rêves, rend toute mémoire superflue. C'est un réalisme réactionnaire, privé d'un esprit de révolte, qui prône la soumission à l'ordre naturel des choses.

L'image que le film de Jean-François Pouliot projette des régions et de ses citoyens est complètement dégradante et dépassée, à une époque où il apparaît incontournable de revisiter notre rapport au territoire et au modèle économique qui le définit [9]. Loin de nous présenter une population révoltée et en colère, d'où pourrait poindre une remise en question du système d'exploitation des pêches au Canada, on nous met en face d'une galerie de personnages un peu dadais qui en redemande (de l'industrie). Pour peu qu'on ait le courage de regarder les régions en face, c'est l'échec d'un modèle d'exploitation qui nous saute au visage et la faillite de ses artisans (le gouvernement et son armée de fonctionnaires diplômés), plutôt que l'inertie et la simplicité d'esprit de ses communautés.

Je ne peux m'empêcher de penser, face au phénomène de *La grande séduction*[10], à la définition que donnait Jürgen Habermas [11] de la postmodernité. Il la définissait comme un mouvement réactionnaire de récupération de la contre-culture et des mouvements de résistance en général. Le préfixe « post » n'étant en somme qu'une projection du fantasme des néo-conservateurs sur la réalité. Le préfixe suggère effectivement la fin, l'après-modernité; cette ère redoutable où des intellectuels subversifs ont tenté de renverser l'ordre capitaliste établi. Quand je constate le succès écrasant du film de Jean-François Pouliot, j'en déduis qu'il n'y a certes plus de résistance à une

époque où nous célébrons notre propre exploitation (parce que le saccage des ressources publiques ça concerne aussi les population urbaines!) avec autant de bonheur. Serait-ce que la grande séduction des esprits a porté fruit?

Si la réflexion d'Habermas a quelque chose de tout à fait prémonitoire, on peut en dire autant de Fernand Dumont qui, plus près de nous, s'inquiète du nouveau visage de la société québécoise, à une époque où elle peine à questionner ses institutions héritées de la Révolution tranquille. Au Québec, on a l'impression que l'ensemble des idéaux et des valeurs progressistes qui se sont cristallisés en institutions nouvelles suite à la Révolution tranquille ne sont plus au service des contemporains. Comme si ces institutions étaient impuissantes à assumer les nouveaux problèmes qu'elles ont engendrés afin d'éclairer l'avenir. C'est à cet égard que le diagnostic de Dumont est des plus intéressants :

Il m'arrive de penser que la société québécoise redevient conservatrice. C'est entendu, la liberté d'opinion, la faculté d'affirmer ses options, le pluralisme des genres de vie sont assurés. Nous avons éliminé les idéologies officielles d'avant la Révolution tranquille. Mais cette liberté des mœurs dissimule un nouvel immobilisme des structures, un assoupissement de la volonté de justice [...]. L'obsession de la gestion [...] est le signe le plus clair de ce nouveau conservatisme; il ne paralyse pas seulement les institutions, il ensommeille la collectivité entière (18).

Nous constatons ce phénomène d'« économicisation » du monde dans toutes les sphères de la société. Il n'est pas étonnant d'assister à l'émergence d'un cinéma de producteur, phénomène qu'il faut tenir pour un signe de l'obsession de la gestion [12] qui paralyse et abrutit la communauté. Que dire de la volonté de justice à une époque où la société se moque de ses démunis et de ses laissés-pour-compte? Téléfilm Canada défend un cinéma de producteur et participe donc à l'effritement d'une multiplicité de « visions du monde » (c'est là l'apport incontournable du cinéma dit d'auteur) qui enrichit l'imaginaire et la culture québécoise et autorise un véritable dialogue dans la société. Le réalisateur est réduit à un rôle accessoire [13]. Le cinéaste Denis Chouinard, récemment interviewé par *24 Images*, s'inquiète :

Avant, il existait un triangle constitué du cinéaste, du producteur et du distributeur. Le premier des trois a disparu et on voit même maintenant des projets lancés par des distributeurs, pour être ensuite relayés à des producteurs qui eux engagent les « bonnes » personnes pour les mener à terme; tout ça dans le but d'engendrer des succès au box-office [...] Cette logique-là est une logique d'épicier. C'est comme si le libraire dictait à l'auteur ce qu'il doit écrire (22).

Cette « grande réduction », s'il en est une, appartient au système qui a donné naissance à la miraculeuse comédie de Jean-François Pouliot, scénarisée par Ken Scott. Notre réalisateur donne une image des régions qui coïncide étrangement avec la vision d'une technocratie dont l'émergence remonte à la Révolution tranquille et dont le « projet idéologique » met de l'avant cette idée de rupture avec le passé et ses principales figures. Pouliot serait-il l'exécutant d'un dessein plus large, soit celui d'un capitalisme triomphant qui resserre son emprise industrielle sur le monde à l'heure du néolibéralisme? Je crois bien que oui! L'enfant terrible de la pub sert l'industrie en dehors du travail (même lorsqu'il n'est pas à l'emploi d'une firme publicitaire), jusque dans l'espace fragilisé de la

création. Le septième art s'abîme dans l'industrie ou, devrions-nous dire, « est mise en abyme par l'industrie »; clin d'œil ultime à la création reléguée au musée : voici le bon vieux temps.

Avant de terminer, je propose de revenir sur les notions d'histoire et de passé qui occupent un espace important dans le présent essai. À cet effet, une référence aux *Intempestives* de Nietzsche peut s'avérer pertinente, dans la mesure où il nous fournit une conceptualisation des rapports qu'entretiennent les peuples avec leur histoire.

Si nous appliquons les réflexions de Nietzsche au contexte de la Révolution tranquille, nous remarquons l'émergence d'une histoire « critique ». J'explique. Le Québec est désormais guidé par une « idéologie de rattrapage », orientant largement ses énergies vers l'avenir. Le présent se construit désormais à l'encontre du passé. L'histoire critique marque une rupture avec la société canadienne française de la Grande noirceur, marquée pour sa part par un rapport « conservateur » à l'histoire, dans la mesure où le peuple entretient un rapport de soumission avec une autorité réactionnaire qui rédige son histoire. Ce rapport conservateur, cette histoire « antiquaire », confère au passé un statut supérieur au présent, au vivant. Ces deux rapports, que peuvent entretenir les peuples avec leur histoire, sont porteurs d'une sorte d'« angle mort » quant à l'interprétation et à la compréhension que nous avons de notre société et de son histoire. Ces rapports à l'histoire sont stériles en ce sens qu'ils font abstraction du passé comme une force qui, du haut de notre contemporanéité, est susceptible de nous fournir les outils pour nous projeter vers l'avenir. Comment passer à l'avenir donc, si on ne crée pas dans le présent les conditions objectives [14] qui nous permettent d'utiliser le passé pour mieux penser l'avenir? À cette question, Nietzsche donne l'expression d'une histoire « monumentale », caractérisée justement par un rapport à l'histoire qui s'inspire du passé pour mieux passer à l'avenir.

Dans *La grande séduction*, il est implicitement suggéré qu'il faille regarder vers l'avant tout en débarrassant le regard d'un passé qui porte en lui les causes du désœuvrement des régions. Présenter l'industrialisation comme une sorte de planche de salut des régions, c'est ignorer les leçons que l'histoire nous lègue afin d'engendrer de l'avenir.

C'est, en définitive, signifier notre incapacité à marquer la contemporanéité de ce qui est passé, c'est donc se faire le relais d'une vision réactionnaire de l'histoire où on liquide ce qui appartient au passé – toutes les figures de l'ancien monde, le pêcheur dans le cas présent. Évidemment, on fait un clin d'œil à l'ancien monde au début du film, sur un mode « Amélie Poulain », mais on en occulte complètement la dynamique socioéconomique, la dialectique de l'histoire, au profit du pittoresque et du paysage. C'est encore pourquoi nous sommes autorisés à faire état d'une grande réduction, le film étant incapable de se référer au passé pour penser l'avenir.

[Martin Frigon est cinéaste documentaire et agit également à titre de journaliste-réalisateur à l'émission **Méchants Contrastes** à Télé-Québec].

Notes

[1] Dans *L'actualité* (les mêmes chiffres se retrouvent partout dans la presse écrite), on nous révèle un véritable record d'achalandage : « dans le palmarès des 100 films québécois qui ont rapporté les plus grosses recettes au guichet au cours des 40 dernières années, 4 des 10 premières positions sont occupées par des productions de la cuvée 2002-2003 ». Plus loin, c'est la qualité des films que l'on salue en s'appuyant sur l'argument de Marcel Jean voulant que l'année 2003 marque une sorte de réconciliation entre la critique et le grand public : « L'année a pour ainsi dire été une suite de succès en cinéma. Comme si les réalisateurs avaient trouvé l'équilibre, la formule permettant de concevoir des films intelligents qui attirent le grand public. » (45).

[2] Marie-Claude Loiselle remarquait à ce propos qu'il est entendu que « les moyens importants que le cinéma appelle le rendent seulement plus vulnérable que les autres arts face à l'expansion sans limite de l'idéologie marchande. Cette idéologie s'immisce jusque dans le discours des artistes eux-mêmes, qui n'hésitent plus à parler de leur création comme d'un 'produit' – la Soirée des Jutra en témoigne qui claironnait célébrer non pas le cinéma québécois, mais 'la fête de l'industrie' » (30).

Quelques cinq années plus tard, elle mentionne un des impacts de cette industrialisation débridée de notre cinéma, suite encore une fois à la merveilleuse Soirée des Jutra, où l'on se flattait d'être « les meilleurs au monde » : que les « gens choisissent maintenant un film 'parce qu'il est québécois' plutôt que de le choisir justement parce qu'il ne l'est pas ne peut que nous réjouir...mais à la seule condition que ce changement de perception puisse servir l'ensemble de la production d'une cinématographie riche et diversifiée. Or, c'est précisément cette richesse (de contenu) et cette diversité qui, aujourd'hui plus que jamais, est menacée. » (2004 : 5).

[3] Voir Jocelyn Létourneau pour une réflexion sur la technocratie québécoise : « La [...] technocratie n'est pas seulement [...] une couche sociale dont la condition matérielle et le mode d'insertion sociétale sont déterminés par une pratique dominante du travail, celle de la gestion sous toutes ses formes et à tous ses niveaux. En fait, et nous nous inspirons des travaux de Jürgen Habermas, nous définissons la technocratie en tant qu'un ensemble de personnes qui participent, par l'activité communicationnelle, à une interaction et qui coordonnent leurs projets en s'entendant les uns les autres sur quelque chose qui existe dans le monde ». Jocelyn Létourneau nous explique ensuite que ce « quelque chose » correspond dans le Québec des années 1960-1980 à une certaine « idée de rupture avec le passé » et, d'autre part, « l'adhésion à un langage, véritable code sémantique de communication (et médium de reconnaissance mutuelle des participants à la communication) », dont il énumère les notions maîtresses : la démocratie, la gestion, le libéralisme, etc. (54).

[4] Une des manifestations de cette obsession de rentabilité est la politique d'enveloppe à la performance de Téléfilm Canada, dénoncée par 25 cinéastes dans *Le Devoir* du 16 décembre 2003. Un paragraphe du texte résume le combat des cinéastes : « Deux politiques récentes de Téléfilm Canada sont en contradiction flagrante avec sa mission de soutien de la diversité culturelle. De plus en plus cet organisme abandonne le destin du

cinéma national à la logique du marché. Et il le fait de façon perverse, en socialisant les coûts à même les fonds de l'État (ce qui est sa mission), mais en privatisant les profits (qui reviennent à quelques grosses maisons de production et de distribution). À terme, ces politiques risquent de faire disparaître le cinéma d'auteur, en favorisant un cinéma de plus en plus commercial dans la même logique qui a abêti la télévision nationale dans sa consternante course aux cotes d'écoute et au plus bas dénominateur commun.» (Daudelin 15).

[5] Pierre Barrette trace le portrait de la situation : « Il est de plus en plus évident en effet que des producteurs, distributeurs et propriétaires de salle usent, pour séduire le public, du même arsenal, dans des proportions évidemment moindres, que celui qui fait le succès d'Hollywood. Contre un compétiteur omnipotent, dont la force réside non seulement dans les moyens financiers titanesques mais peut-être surtout dans l'emprise sur les esprits qu'il a su développer par le biais de produits manufacturés et stéréotypés, la façon la plus facile de se battre n'est-elle pas d'occuper le même espace, avec des produits plus ou moins similaires, qui ont de surcroît l'avantage sur la compétition de bénéficier d'une sorte de capital de sympathie que lui confère la proximité culturelle? » (9).

[6] Pierre Barrette se réfère au film *Le nèg'* de Robert Morin comme contre-exemple d'un cinéma formaté, sans vision d'auteur : « La reprise des formes et des motifs tirés de la tradition hollywoodienne des genres, lorsqu'elle se fait dans un esprit de simple imitation, tend à appauvrir considérablement non seulement l'originalité des films, mais l'essence même du cinéma québécois. Serait-ce là la seule manière de prendre acte de notre position sur la carte nord-américaine? Il nous semble qu'un film comme *Le nèg'* peut servir de contre-exemple intéressant : film de genre en ce qu'il intègre la plupart des éléments du policier [...], voici une œuvre qui manifeste éminemment son américanité, autant par ses thèmes que par son imagerie [...], mais qui, dans un même mouvement, par la manière même d'intégrer ses motifs à la trame de l'histoire, à les faire refléter les uns les autres, à proposer de les mettre en abyme, instaure par rapport au genre une distance calculée et salvatrice, distance par laquelle il devient possible de mesurer ce qui nous distingue en même temps que ce qui nous rapproche, distance qui est la marque d'un regard et d'une manière de concevoir le cinéma dans la différence plutôt que dans la répétition » (11).

[7] Il importe d'ajouter que ce crescendo de mesures qui participent à la mise à mort des cinémas nationaux est un ordre mondial, à l'exception de quelques pays d'Asie et la France (qui a connu récemment une volte-face des télédiffuseurs dans le financement des films).

[8] Plusieurs personnes s'entendent pour dire qu'il y a un regain du genre documentaire au Québec. Rien de moins sûr! En documentaire comme en fiction, il y a un star-system qui semble s'appuyer sur les mêmes principes : des vedettes déjà largement connues (qui arrivent souvent d'une autre industrie – comédiens, musiciens, etc.) et canonisées par les médias qui fabriquent l'évènement. Il y a évidemment des chances qu'un Desjardins ou un Michael Moore attirent les gens vers le documentaire, mais il n'y pas de courbe magique qui conduira le genre vers la gloire. Par définition, le documentaire dit « d'auteur » est un genre exigeant qui se prête mal au vedettariat, précisément parce qu'il

va au-delà du spectacle. La démarche consiste à donner la parole aux gens qui vivent à l'ombre des projecteurs. Un régime de promotion omniprésent c'est, ultimement, une forme de censure. Il s'accapare l'espace et réduit l'« autre cinéma » au silence et à l'étouffement progressif.

[9] Ce modèle économique, basé sur la grosse entreprise et l'exploitation outrancière des ressources, a été dénoncé dans *L'erreur boréale* (la forêt), dans *Bacon : le film* (l'agriculture et l'élevage) et dans mon dernier film *Make money, salut, bonsoir!* (l'exploitation minière).

[10] La comédie a accumulé des recettes au guichet de plus de sept millions de dollars, ce qui en fait le deuxième succès populaire en importance de l'histoire du cinéma québécois.

[11] Les thuriféraires de l'économie néolibérale prétendent aujourd'hui qu'il n'y a plus de frontières! C'est sans doute ce qu'exprime la difficulté de distinguer l'industrie de l'art et la critique de la promotion.

[12] Puisqu'on instrumentalise de plus en plus la fonction du réalisateur, le réduisant à un simple exécutant technique. On ne fait par là que rendre plus efficace (c'est le propre de la gestion) une production dont la finalité est la rentabilité.

[13] Robert Daudelin remarque : «*24 images* avait bien deviné en 1998, au moment de la parution du document de discussion du ministère du Patrimoine canadien intitulé 'Examen de la politique cinématographique canadienne'. L'éditorialiste de la revue écrivait alors : 'Il est bien clair qu'aux yeux des différents intervenants de la chaîne : institutions, télédiffuseurs, distributeurs, exploitants de salles, le réalisateur n'est guère plus qu'un contremaître'. (...) trouver le secret d'un cinéma performant, auquel on prend toujours soin d'ajouter l'épithète de *qualité* pour être au-dessus de tout soupçon. » (17)

[14] Ce qui implique donc des espaces de création –de réflexion- où un regard désintéressé peut se déployer en toute liberté, à l'abri des exigences de l'industrie dans le cas qui nous intéresse.

Ouvrages cités

Barette, Pierre. « Le genre sans la différence : le cinéma québécois à l'heure de la séduction. » *24 Images* 116-117 (été 2004) : 8-11.

Cayouette, Pierre. « Tous au cinéma! » *L'Actualité* (janvier 2004) : 42-50.

Daudelin, Robert. « Cinéma en crise, cinéastes en crise. » *24 Images* 116-117 (été 2004) : 15-17.

Dumont, Fernand (dir.) *La Société québécoise après 30 ans de changements*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1991 : 13-23.

Habermas, Jürgen. *The New Conservatism. Cultural Criticism and the Historian Debate*. Cambridge: MIT Press, 1989.

Létourneau, Jocelyn. « La mise en intrigue : Configuration historico-linguistique d'une grève célébrée : Asbestos, P.Q., 1949. » *Cahiers internationaux de Sociologie* 90, 1991 : 53-71.

Loiselle, Marie-Claude. « Quand la culture devient marchandise. » *24 Images* 98-99 (automne 1999) : 30.

Loiselle, Marie-Claude. « À la défense du cinéma 'cousu main'. » *24 Images* 115 (été 2003) : 3.

Loiselle, Marie-Claude. « Le grand malentendu. Le point sur le cinéma québécois. » *24 Images* 116-117 (été 2004) : 5.

Loiselle, Marie-Claude. « Bélanger, Chouinard – Rencontre. » *24 Images* 116-117 (été 2004) : 18-22.

Nietzsche, Friedrich. *Secondes considérations intempestives. De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. Paris : Flammarion, 1988.