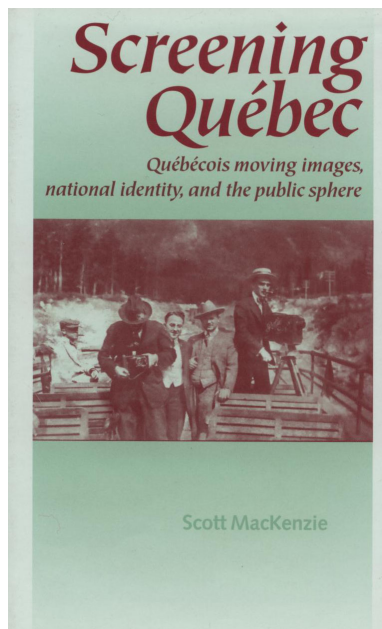


Scott MacKenzie. *Screening Québec: Québécois moving images, national identity, and the public sphere.*

[Manchester & New York : Manchester University Press, 2004, 224 pp.]

Compte rendu par Bruno Cornellier



Si, d'entrée de jeu, Scott MacKenzie affirme dans son plus récent ouvrage que le cinéma québécois, malgré son influence marquante sur les cultures filmiques américaine et française (notamment du côté du *cinéma vérité*), est rarement discuté et étudié à l'extérieur du Québec, l'histoire récente lui aura certainement prouvé le contraire. En effet, il me semble que jamais le cinéma québécois n'aura généré autant d'intérêt à l'extérieur du Québec francophone qu'il ne le fait maintenant. Des monographies ont été publiées au Canada anglais et en Grande-Bretagne sur les cinémas de Robert Lepage, Claude Jutra et Jean-Pierre Lefebvre [1]; l'excellent ouvrage de Bill Marshall [2], professeur d'études françaises à l'Université de Glasgow (Écosse), est déjà en voie de devenir une référence majeure; les travaux d'études comparées de Jerry White sur les cinémas québécois et irlandais commencent à être disséminés dans les revues savantes [3], et maintenant l'ouvrage de MacKenzie, publié en anglais, à Manchester, s'ajoute au lot qui est ici loin d'être exhaustif. Donc si, dans le monde occidental du moins, il y a un désintérêt pour le cinéma québécois dans les discours critiques et universitaires, ce n'est certes pas (et ironiquement

compte tenu du passé « colonial » de la province) du côté de l'extériorité anglophone qu'il se trouve, mais plutôt du côté de l'Europe française – si on exclut bien sûr la toute récente consécration de Denys Arcand par l'industrie du cinéma français.

S'inspirant entre autres des recherches du philosophe allemand Jürgen Habermas (et de son concept d'*espace public* ou « public sphere ») et du théoricien de la nation et du nationalisme Benedict Anderson (décrivant la nation comme une « *communauté imaginée* » – an « imagined community »), l'ouvrage de MacKenzie propose d'explorer les liens existant entre identité nationale et pratiques filmiques et médiatiques dans la construction et l'élaboration d'*espaces publics alternatifs* dans la culture québécoise. Ainsi postule-t-il, à travers l'étude de quelques films et moments clés dans l'histoire du cinéma au Québec, « that political action can emerge from the public spheres surrounding both cinematic spaces and the concurrent popular and critical discourses generated around the cinema. The opportunity to open up discursive spaces is where the political power of the cinema potentially exists » (4). MacKenzie propose donc moins de faire l'exégèse des films (ou des textes filmiques) eux-mêmes, que d'en mesurer l'« effectivité » dans l'espace public, hors de la salle de projection. Pour lui, « the function of film within the public sphere is not solely one that promotes self-understanding or critical awareness, but also functions as a means of cultural and political intervention through the creation of new kinds of publics » (5).

En réponse à la critique radicale de l'esprit de rationalité des Lumières telle que formulée par Theodor Adorno et Max Horkheimer dans les années 1940, Habermas propose qu'avec l'émergence de la bourgeoisie au XVII^e siècle, l'histoire a pris un tournant marquant où le discours et les débats entre les sujets individuels ont remplacé la tradition, le rituel et les décrets des autorités en tant que mode de législation dans l'État-nation européen moderne. À partir de là, le débat commence à sortir de la sphère privée pour entrer dans l'espace public. Critiqué et renouvelé par des théoriciens tels qu'Alexander Kluge, Oskar Negt, Michael Warner et Miriam Hansen, le concept d'espace public d'Habermas s'est ouvert afin de servir l'analyse des groupes marginaux et des cultures mineures, participant ainsi à l'élaboration d'« espaces publics alternatifs » qui prendraient en compte les problèmes spécifiques soulevés par la diversité ethnique, les classes sociales, la sexualité, etc. Suivant cet argument, MacKenzie propose que l'espace public alternatif élaboré et créé par le cinéma aura offert aux Québécois, depuis Léo-Ernest Ouimet et « l'histoire des scopes » [4] au début du XX^e siècle, jusqu'au *Confessionnal* de Robert Lepage, en 1995, un espace pour négocier leur identité nationale et ré-imaginer leur histoire et leur futur contre ou malgré les discours hégémoniques du colonialisme anglo-saxon, du clergé catholique français et du nationalisme ultra-conservateur des Lionel Groulx et Maurice Duplessis.

C'est peut-être ici que l'ouvrage de MacKenzie vient servir de complément et de limite à celui de Bill Marshall, qui commençait essentiellement son étude du cinéma québécois avec *À tout prendre* (C. Jutra, 1963) et le cinéma de la *Révolution tranquille*. Pour MacKenzie au contraire, « the earliest days of filmmaking in Québec provide the *ur-text* of image-making practices in the 1960s and beyond » (4). Ainsi,

près de la moitié du livre s'attarde à broser un portrait d'ensemble original et fouillé de l'histoire politique, économique et industrielle des débuts du cinéma au Québec – de la censure et des décrets de l'église catholique contre le cinéma, cette invention du Diable! [5], jusqu'à la fin de la Specialty Film Import de Ouimet et l'émergence d'une première vague de cinéma de long métrage de fiction dans les années 1950 –, afin de mieux comprendre les conditions de possibilité et d'émergence du cinéma post-1960 (entre autres par l'étude du cinéma de la gauche socialiste de l'*équipe française* de l'ONF et des pratiques vidéo du programme Challenge for Change/Société nouvelle). L'identité nationale au Québec, suivant cette logique, est pour MacKenzie un objet de tension et d'interaction, un phénomène concret, pluriel et instable, auquel le cinéma offre un lieu privilégié pour en élaborer et ré-imaginer l'histoire, les mythes et les discours.

Bref, dans la mouvance de ce que proposent déjà certaines tendances en études de réception et en « cultural studies », *Screening Québec*, par son rejet explicite des théories du dispositif filmique (« apparatus theory ») et de la critique idéologique ou psychanalytique, ouvre l'analyse et la lecture des films aux pratiques sociales, culturelles, industrielles et politiques *entourant* les films. De la sorte envisage-t-il le cinéma comme espace discursif concret dont l'effectivité dépasse la diégèse ou le récit des films. Pliant à son compte la terminologie d'Anderson, il cherche donc à élaborer et comprendre ce qu'il appelle « la communauté imaginée du cinéma » (« *the imagined community of cinema* ») : « a public space where the voices from the margins can engage in debate in ways that are not sanctified by the dominant institutions of culture (...). [It] implies that questions that went previously unasked now gain a public forum » (35). MacKenzie semble alors vouloir nous poser la question suivante : comment les discours nationaux et le cinéma fonctionnent-ils ensemble et se relancent-ils, se ré-imaginent-ils mutuellement? Y répondre, c'est poser le cinéma comme site où des visions radicalement mouvantes de l'identité nationale sont négociées publiquement. Ainsi, la signification de l'image est continuellement réinventée à mesure que se transforme la relation du spectateur au film et à la communauté à laquelle il *imagine* faire partie :

The image [...] does not simply capture the 'real'. Instead, the image functions as a spur to generate a relationship between the viewer, the image and what she imagines the larger audience of the image to be. This imaginary relationship is not one of simply believing in the implied reality offered by the image, but also of believing in a shared public audience that understands what the image embodies (22).

À ce propos, l'argument de Mackenzie autour de l'épopée du cinéma muet au Québec est particulièrement intéressant et original. Toutefois, s'il avait abordé plus spécifiquement le rôle majeur joué à l'époque par le bonimenteur de « vues animées », pourtant déjà bien documenté par Germain Lacasse [6] (dont MacKenzie connaît bien le travail), l'auteur aurait pu profiter d'un terreau des plus fertiles pour mettre en scène et complexifier ses idées autour de l'espace public alternatif du cinéma et la façon dont il « imagine » son public et dont son public imagine et interagit, « en direct », avec le film et la communauté à laquelle il participe.

Le sixième chapitre de *Screening Québec*, via l'étude du programme Challenge for Change/Société nouvelle de l'ONF et les possibilités offertes par l'émergence des nouvelles technologies vidéo dans l'élaboration d'une communauté et d'un espace public alternatif, incarnera sans doute le mieux les visées théoriques et critiques de MacKenzie. En effet, et encore une fois, c'est l'effectivité historique et publique des films dans la communauté qui aura préséance sur l'analyse formelle ou sur les utopies politiques de leurs auteurs. Ainsi, même s'il souligne à juste titre l'originalité du travail des cinéastes dans leur tentative de ré-imaginer des communautés culturellement et économiquement spécifiques, tout en insistant sur la façon dont les images devaient pour eux être catalyseurs d'action politique, MacKenzie affirme que « l'échec » de leur projet repose en définitive « in the overinvestment in the power of the image itself to transform culture, and not the audience around it, to bring about social and political transformation » (158). Similairement, il décrit plus tard, dans le même chapitre, les raisons de ce qu'il perçoit pareillement comme « l'échec » du célèbre film de Michel Brault, *Les ordres* (1974). Pour lui, si le film fonctionne à merveille en tant que « texte » filmique dans la tradition brechtienne du cinéma politique des années 1960, le film est toutefois borgne et déphasé dans la mesure où il ne reconnaît pas l'idéalisme désenchanté et la lente mais réelle dissolution du type de communauté imaginée par ce genre de cinéma et de discours au Québec, après octobre 1970.

Bien sûr, MacKenzie devra relativiser l'utopisme d'une application terme à terme des idées d'Habermas au cinéma. Ainsi conclut-il son ouvrage en affirmant que si l'espace public alternatif offert par le cinéma n'a jamais réellement permis aux individus de se réunir et de débattre *rationnellement* et sur des bases égalitaires des grands enjeux auxquels fait face la communauté, il leur aura du moins offert la *promesse* de cette possibilité, motivant ainsi une intervention sociale effective dans le monde réel, que ce soit en relation avec l'Église, l'État, la pauvreté, la sexualité ou l'identité (183) :

Therefore, the cinema did not « change » the public and the State; neither did the public and the State « change » the cinema. Instead, the most useful way to understand the relationship of the alternative public sphere to the cinema is in a dialogical, non-linear manner » (184).

Ainsi, et à l'opposé de certains critiques qui proposent d'abandonner catégoriquement et radicalement le discours et le vocabulaire de l'État-nation [7], MacKenzie, même s'il reconnaît comme eux les limites et les contradictions internes à l'idée de nation – ses frontières, son territoire imaginaire (ou imaginé), son historiographie, ses mythes et ses prétentions à composer une identité stable –, il n'en vient jamais à nier son *effectivité* sociale et politique, sa possibilité de former des communautés de débat et d'idées en créant en son sein même des espaces de subversion et de résistance; bref à s'ouvrir aux marges et permettre l'élaboration d'espaces publics alternatifs. La critique et le déracinement des discours et des idéologies nationalistes n'excluent donc pas pour lui la possibilité, l'effectivité et l'actualité de la nation.

Toutefois, une des limites de cette entreprise, n'inscrivant et n'articulant la subversion des structures politiques et étatiques actuelles que dans les termes (linéaires) de ces mêmes structures (nationales), se trouve justement dans son incapacité et son impuissance à tenir compte des expériences et des récits n'appartenant pas au paradigme ou au vocabulaire national. On n'a qu'à penser, pour ne prendre qu'un seul exemple, au cinéma « au féminin » de Mireille Dansereau, impensable et inimaginable à l'intérieur d'un discours critique articulé dans les termes exclusifs de l'état-nation (et de fait quasi-absent, malgré son importance historique, des ouvrages généraux sur le cinéma québécois) [8]. Ainsi, du point de vue de ce qu'on pourrait appeler les « récits identitaires », MacKenzie vient-il à mon sens solidifier les structures et les hiérarchies existantes, plutôt que de venir en souligner, comme le propose Bill Marshall, les « motifs d'incohérence » (« patterns of incoherence ») [9].

Une autre limite au projet de MacKenzie figure peut-être dans la façon dont, suivant les idées du philosophe canadien Charles Taylor, il établit la genèse des discours « néo-nationalistes » québécois (et donc en grande partie ceux du cinéma de contestation né de la Révolution tranquille) en tant que conséquence directe de l'antagonisme entre les discours collectivistes de René Lévesque et ceux de Pierre E. Trudeau et de la *Charte canadienne des droits et libertés* (qui défend la suprématie du droit individuel face au droit des collectivités). Ainsi, toujours selon MacKenzie, cette volonté de trouver un équilibre entre ces deux extrêmes aurait servi de moteur à la gauche « néo-nationaliste » québécoise dans ses tentatives, à partir des années 1960, de ré-imaginer la nation autour de l'idée de communauté. Or s'il décrit ce néo-nationalisme en tant qu'il chercherait à résoudre les *tensions* existant entre ces deux idéaux, l'auteur aurait eu fort à gagner s'il avait également souligné les contradictions et incohérences *soutenues* par ces deux polarités. Il suffira, d'une part, de penser au sectarisme et à l'exclusivisme de bon nombre des discours d'émancipation politique articulés au Québec, après 1960, et d'autre part, au discours « humaniste » de Trudeau, coincé entre l'utopie de ses écrits politiques et leur application concrète; entre l'idée et la *realpolitik*. L'imposition, en octobre 1970, de la Loi des mesures de guerre est à ce chapitre devenu un lieu commun, mais un lieu commun que MacKenzie, dans sa description de l'ère Trudeau, ne mentionne nulle part, si ce n'est que pour l'ébaucher très rapidement afin de contextualiser, en fin de parcours, la diégèse du film de Michel Brault. Un détail qui, tout en le complexifiant, serait d'ailleurs allé dans le sens de ce qu'avance ailleurs l'auteur, lorsqu'il affirme qu'en opprimant ou en muselant le discours des marges, le pouvoir dominant vient à son insu solidifier les frontières des contre-pouvoirs tout en justifiant leur discours et la légitimité de leurs actions.

Enfin, s'il est vrai que les *élites* francophones, depuis l'échec des Rébellions de 1837-38 jusqu'à la Révolution tranquille, ont été impuissantes à répondre à leurs propres contradictions et à rallier la population à un projet commun et à des mythes cohérents et rassembleurs [10], de la même manière, comme le souligne Scott MacKenzie à la fin de son ouvrage, les cinéastes québécois de l'après-Révolution tranquille auront failli à la tâche qu'ils se seront imposés, c'est-à-dire celle de ré-imaginer leur communauté et matérialiser, à l'extérieur des salles de projection, leurs

utopies politiques. Comme le souligne à juste titre *Screening Québec*, cet échec, plus que jamais, est reconnu et mis en scène par le cinéma québécois contemporain. Denys Arcand et Robert Lepage en sont peut-être les acteurs les plus probants, eux qui poursuivent et reprennent à leur compte, entre l'ici et l'ailleurs des frontières, cette ré-imagination d'un Québec qui cherche désormais à s'ouvrir au monde, mais aussi à redéfinir l'altérité qu'il abrite et redéfinit constamment.

Notes

[1] Aleksandr Dundjerovich, *The Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*. London: Wallflower Press, 2003; Jim Leach, *Claude Jutra : Filmmaker*. Montréal : McGill-Queen's UP, 1999; Peter Harcourt (ed.). *Jean-Pierre Lefebvre : Vidéaste*. Toronto: Toronto International Film Festival Group, 2001. Voir notre compte rendu du livre de Dundjerovich dans *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois 2* (été-automne 2004) : http://www.cinema-quebecois.net/compte_rendu_bissonette.htm.

[2] Bill Marshall, *Québec National Cinema*. Montréal: McGill-Queens UP, 2001.

[3] Jerry White, « Arguing with Ethnography: the films of Bob Quinn and Pierre Perrault. » *Cinema Journal* 42 :2 (Winter 2003) : 101-124.

[4] Cf. Germain Lacasse, *Histoires de scopes : Le cinéma muet au Québec*. Montréal : Cinémathèque québécoise/Le Musée du cinéma, 1988.

[5] Cf. Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning (dir.), *Une Invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Sainte Foy: Les Presses de l'Université Laval, 1992.

[6] Cf. Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées : Le cinéma muet entre tradition et modernité*. Québec/Paris : Nota Bene/Méridiens Klincksieck, 2000; en plus de nombreux autres articles publiés par l'auteur sur le sujet.

[7] Un cas récent et exemplaire de cet argument, dans la mouvance des Deleuze, Derrida et Foucault, serait l'ouvrage d'Erin Manning, *Ephemeral Territories : Representing Nation, Home, and Identity in Canada*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Voir notre compte rendu du livre de Manning dans *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois 2* (été-automne 2004) : http://www.cinema-quebecois.net/compte_rendu_cornellier.htm.

[8] Certes, il ne faudrait pas passer sous silence le fait que MacKenzie aborde bel et bien, même si rapidement (dans le sixième chapitre de son ouvrage), le problème féministe au Québec et sa position politique marginale par rapport aux discours nationalistes dominants, dans les années 1960 et 1970. Or ici, la question de la sexualité et de l'identité est encore une fois canalisée et articulée *en fonction* du vocabulaire national (par rapport auquel on se positionnera en réaction ou en continuité). De plus, son analyse est concentrée majoritairement autour d'un film déjà largement étudié et depuis longtemps institutionnalisé et canonisé par la critique québécoise (soit *Mourir à tue-tête* d'Anne-Claire Poirier, 1979).

[9] Bill Marshall, *Québec National Cinema* : 13.

[10] Lire à ce sujet Gérard Bouchard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde*. Montréal : Boréal, 2000; et Gérard Bouchard, *La pensée impuissante : Échecs et mythes nationaux canadiens français (1850-1960)*. Montréal : Boréal, 2004.