

Christian Poirier.
*Le cinéma québécois :
À la recherche d'une identité?
Tome 1 : L'imaginaire Filmique.
Tome 2 : Les politiques cinématographiques.*
Ste-Foy : Presses de l'Université du Québec, 2004.

Compte rendu par Jerry White



Cet été, j'ai présidé un séminaire bilingue consacré aux relations entre le cinéma et la littérature. L'une des communications (française) portait sur des questions de narratologie autour du film *Ed TV*, de Ron Howard. L'argument était intéressant, mais certes un peu dur; la narratologie, après tout, s'entiche assez bien des méthodes scientifiques. Anecdote intéressante toutefois : pendant sa présentation, le jeune universitaire prit une courte pause et nous dit, en anglais : «*this is very French, isn't it, all these diagrams?*».

Des diagrammes, il y en a plusieurs dans l'ouvrage de Christian Poirier, *Le cinéma québécois : À la recherche d'une identité?* Mais ils

sont d'une autre nature. Le livre, publié en deux tomes, propose d'abord une histoire des films et du cinéma au Québec, puis dans le deuxième tome, une histoire de ses politiques cinématographiques. Un travail très ambitieux, certes, mais aussi *accessible*. L'écriture est très claire, la recherche est exhaustive et la théorie est bien intégrée à l'ensemble, sans jamais venir submerger les films ou les politiques. Ce type d'ouvrage est, me semble-t-il, des plus nécessaires à l'heure actuelle. En effet, pour les professeur(e)s qui cherchent un texte d'introduction pour un cours sur le cinéma québécois, le champ est assez restreint; c'est aussi vrai pour les critiques ou historien(ne)s professionnel(le)s qui ne connaissent pas ou peu le discours de ce cinéma. L'*Histoire générale du cinéma au Québec* (1995) d'Yves Lever est exemplaire, mais l'ouvrage est déjà vieux de plus de dix ans. D'ailleurs, le livre de Lever offre lui aussi un parcours *très* général, peut-être même un peu élémentaire lors de certains passages; parfait pour les étudiant(e)s du premier cycle, mais moins pour les professionnels. Les deux tomes de Poirier sont à ce titre beaucoup plus rigoureux et sont idéals pour les étudiant(e)s des 2^e ou 3^e cycles universitaires, aussi bien que pour les chercheurs en études cinématographiques et en « cultural studies » curieux de connaître le cinéma québécois.

J'entretiens bien sûr quelques désaccords avec l'analyse de Poirier, particulièrement dans son traitement des films de Pierre Perrault. Poirier écrit : « Pour P. Perrault, il existe un décalage néfaste – et devant être comblé de façon définitive – entre le dire (et les façons de s'exprimer) et l'objet du dire (l'identité). Il faut donc rejeter tous les produits (culturels et naturels) « étrangers » consommés par le pauvre peuple, inconscient de sa propre aliénation » (I, 146). Tout rejeter, donc? Je pense que non. Certes, Perrault conçoit que l'identité soit présente dans la parole, mais qu'elle est aussi cachée à la majorité. Or, il ne s'ensuit pas que le problème soit celui de la culture « étrangère ». La vision de Perrault est celle d'une culture québécoise métissée, créée d'éléments européens, autochtones, américains, etc. Pour Poirier cependant, se serait plutôt chez Gilles Carle que ce métissage prendrait forme (oui, oui, le Carle des *Plouffes*, et de *Léopold Z*; j'adore ces films, mais sont-ils *métissés*?). Il cite ici Carle, qui disait : « C'est ça, notre société (...) : un métissage culturel gigantesque... Je déteste les histoires à sens unique, le nationalisme étroit qui emmure, la morale réductrice qu'on veut t'imposer... S'affirmer, c'est affirmer les autres; c'est aussi affirmer le Québec! ». Et Poirier d'ajouter : « Nous sommes ici très loin de la représentation de Pierre Perrault » (I, 237). Nous, *kemosabé*?

Marco de Blois, en réponse à un article de Nathalie Petrowski, publié dans *Le Devoir* (29 juin 1995) juste après le décès de Perrault, se

refusait lui aussi à cette analyse. Petrowski écrivait que le Québec d'aujourd'hui,

[c]e n'est plus le Québec pure laine de la pêche au marsouin, des voitures de l'eau, et des bœufs musqués des films de Pierre Perrault. C'est un Québec coloré, métissé, polymorphe, urbain.... Je dis enfin que ce pays mythique dont il nous a fait cadeau pour la suite du monde, en quelque sorte est parti avec lui.

Ce à quoi de Blois répondait avec sarcasme, dans la revue *24 Images*, lorsqu'il écrivait : « Ah! la bonne conscience!... Si on fait un survol rapide de ce qui s'est écrit sur le cinéma dans les médias d'ici, la notion de métissage dans les films aurait été inventée vers 1995... Alors qu'il y a sûrement autant de « métissage » dans un film de Michka Säl, d'Arto Paragamian, de Robert Morin, de Jacques Leduc, de Pierre Perrault... » [1]. Certes, Poirier non plus ne commence pas en 1995, mais cette vision de Perrault demeure très proche de cette « bonne conscience » de Petrowski. Oui, c'est la culture québécoise que Perrault veut découvrir, et oui, il cherche dans les petites îles du grand fleuve. Mais il cherche aussi dans le Grand Nord chez les Montagnais (Innus), en Europe avec les Bretons, à Paris avec un jeune Franco-Albertain, à Moncton avec les Acadiens, etc. Ce n'est pas une vision culturelle homogène; la vision de Perrault est une vision vraiment américaine, et *donc* vraiment métissée. Son cinéma est le cinéma du nouveau monde, du chaos-monde, comme le dirait l'écrivain martiniquais Édouard Glissant; ce sont des films « rapaillés ».

Sinon, la majorité de ce premier tome constitue une histoire narrative formidable. C'est une histoire très complète (on commence avec le cinéma des premiers temps) mais aussi très originale. Le traitement du cinéma duplessiste est particulièrement intéressant. Poirier y voit déjà une sorte d'énonciation collective, et pas seulement un embarras auroral, comme la majorité des historiens québécois l'entend. Poirier écrit de l'Abbé Maurice Proulx que « [c]e cinéaste est (...) progressiste à sa manière, puisqu'il filme les Amérindiens, les immigrants et les développements de l'industrie. Si, pour lui, le passé est garant de l'avenir, le peuple doit utiliser les nouveaux outils apportés par la modernité pour s'émanciper collectivement » (I, 49). Il me semble cependant que l'argument de Poirier se rapproche beaucoup plus ici du cinéma de Perrault que de celui de l'Abbé Proulx. Or, de constater qu'un critique évite de plaquer sa morale contemporaine sur cette figure historique est déjà des plus rafraîchissant (et pour l'Abbé Proulx, son regard est des plus charitable). Je ne suis pas d'accord avec son analyse, mais j'admire son élan, un élan vraiment historique. Cette sorte de charité, ce refus

du « présentisme », s'inscrit dans la perspective herméneutique qu'emprunte Poirier. Car si ses deux tomes adoptent bien une perspective théorique particulière (et à ce titre, Poirier me semble, du moins théoriquement, très catholique, bien que dans un sens bien différent du catholicisme de l'Abbé, il va sans dire!), c'est bien celle de l'herméneutique moderne, surtout celle de Paul Ricœur, omniprésente tout au long de l'ouvrage.

Tout comme son analyse des films eux-mêmes, celle des politiques cinématographiques et culturelles, dans le deuxième tome, est à la fois exhaustive et rigoureuse. Poirier y fait d'ailleurs montre d'un effort particulier à vouloir clarifier ces complexes réseaux politiques, entre autres par l'utilisation des diagrammes (ah non! Quelle québécoïté!). Ses explications sont très claires, et elles constituent une incomparable introduction aux politiques cinématographiques canadiennes et québécoises, entre autres dans leurs relations avec les récits identitaires. Il écrit d'entrée de jeu : « En abordant le couple cinéma-identité, on découvre donc un champ d'étude original et pratiquement inexploré, du moins à partir de la perspective qui est la nôtre, à savoir celle de la science politique » (II, 3). Pour Poirier, la cause de ce constat repose sur le fait que « la science politique a traditionnellement été quelque peu réticente à considérer les arts et la culture (...) comme terrains légitimes d'investigation » (II, 3). Poirier s'engage donc dans une tâche difficile : ne contourner ni la science ni la culture (se laisse ici séduire qui le veut par les diagrammes!). Et c'est Ricœur qui l'aide dans sa tâche; ou, plus généralement, la tradition herméneutique. Car cette tradition existe justement *entre* la science et la critique, tantôt au sein des deux, et ce dans le célèbre cercle qui porte bien son nom.

Son analyse politique se situe tantôt du côté du Canada, tantôt du côté du Québec. Ce qui est en soi une tâche difficile dans la mesure où leurs politiques cinématographiques et culturelles respectives essaient justement de fortifier deux cultures sensiblement opposées. Les politiques québécoises sont ainsi majoritairement des politiques nationalistes, mais d'un nationalisme pour le moins antagoniste aux projets du nationalisme canadien. Or, dans un cadre purement politique, leurs aspirations sont, selon Poirier, similaires. Il écrit : « Nous avons vu que les gouvernements québécois et canadien avaient, depuis les débuts de leur implication dans le champ cinématographique, privilégié le secteur de la production des films québécois » (II, 258). À ce titre, le secteur de la distribution est comme un éléphant dans le salon de la politique cinématographique; tous, polis et diplomates, contournent le problème, et ce, malgré son importance manifeste. Poirier a raison de dire que cette situation ressemble à une sorte de « retour vers le futur » : la situation actuelle est très proche de celle de l'âge d'or des combines et monopoles. À

propos des consortiums tels que AOL/Time-Warner, Disney, etc., Poirier écrit : « Ces entreprises détiennent une participation majeure dans la production et la diffusion et entendent limiter leurs risques par l'intégration verticale. C'est exactement, en somme, la même logique que celle appliquée au Canada par les grands studios d'Hollywood depuis les années 1920 » (II, 251). Le Canada et le Québec ont besoin de leurs propres « Paramount Decrees ». Il est toujours aussi incroyable de constater que les élites politiques n'arrivent pas à résister à la domination américaine, et Poirier nous montre les conséquences de cet échec : des productions sans distribution, des films sans publics.

Poirier est aussi très loquace en ce qui concerne les impératifs économiques (lire capitalistes) de la politique de la SDICC (Société de Développement de l'Industrie Cinématographique Canadienne) et de Téléfilm Canada (qui prit le relais de la SDICC en 1983). Entre 2002 et 2004, les changements opérés dans les règles de Téléfilm afin de centraliser la distribution et le marketing ont aussi créé beaucoup de consternation chez les cinéastes canadiens et québécois. Mais comme toujours en ce qui concerne la question de la distribution, plus ça change, plus c'est pareil! Selon Poirier, la politique québécoise quant à la distribution de films québécois est exactement la même « que celle que Téléfilm et anciennement la SDICC ont, de tout temps, mise de l'avant, sans donner de résultats concrets. Le problème de la distribution est mis de côté et la question d'une taxe sur les recettes, proposée par la Comité consultatif, rejetée » (II, 249). Au sein de sa thèse sur la relation entre politique et récits identitaires, les questions d'économie, chez Poirier, sont donc toujours présentes. Poirier n'est pas marxiste pour autant, mais reste que le portrait des détails de ces politiques et de leur évolution (ou de leur manque d'évolution) nous montre encore et toujours les voies de la consommation. *We are all Marxists now!*

J'ai bien sûr aussi quelques réserves à propos de ce second tome. Et encore une fois, le désaccord provient d'abord de la représentation qu'on y fait d'une autre éminence grise du cinéma. Poirier écrit ainsi de John Grierson qu'il « voit le cinéma comme un prolongement de l'école, comme une socialisation continue à l'âge adulte, en accord avec l'État (...). Comme John Reith de la BBC ou Graham Spry de la radio publique canadienne, les productions culturelles doivent devenir des instruments politiques d'éducation nationale » (II, 167). L'auteur note aussi que Grierson a rejeté le nationalisme québécois et a soutenu l'imposition de la Loi des mesures de guerre en 1970. Si je suis sur plusieurs points d'accord avec Poirier, peut-être surtout lorsqu'il affirme que les films griersoniens sont didactiques, j'ajouterai qu'ils ne sont pas *que* didactiques. En Angleterre, il a engagé des artistes modernistes

comme W.H. Auden, Benjamin Britten, et, bien sur, le vrai maître du montage du son qu'est Alberto Cavalcanti; les monuments de l'idée griersonienne sont donc aussi des chefs-d'œuvres du documentaire moderniste : *Night Mail*, *Coal Face*, *Song of Ceylon*, etc. Je suis d'accord lorsqu'on affirme que les films griersoniens canadiens sont trop didactiques et un peu condescendants (Mike Baker, doctorant à l'Université McGill, a par ailleurs écrit un essai, à paraître dans mon anthologie *24 Frames: Canada* [Londres : Wallflower Press, 2006], à propos des aspects innovateurs d'un film comme *Churchill's Island*). Mais le Grierson britannique, tout comme John Reith, demeure beaucoup plus complexe.

Enfin, pour Poirier, c'est la perspective herméneutique qui lui permet de comprendre le Canada et le Québec, le passé (duplessiste, révolutionnaire, post-référendaire) dans le présent (qu'il laisse toutefois aller, l'espace d'un moment, dans le cas de Perrault), et de comprendre les politiques culturelles à la lumière des sciences politiques. Ce livre, à la fois rigoureux et intelligible, est une vraie avancée pour les études cinématographiques du, et au, Québec.

[Jerry White est professeur adjoint en études cinématographiques à University of Alberta]

Notes

[1] Voir l'article de Nathalie Petrowski, « Pour la suite du monde » in *Le Devoir* (29 juin 1999); et l'article de Marco de Blois, « Métissé » in *24 Images* 105 (hiver 2001) : 27.