

NVCQ 11

DES LIEUX COMMUNS : 3 ESSAIS *ON COMMON GROUNDS : 3 ESSAYS*

Sous la direction de **Bruno Cornellier**

.....

Des lieux communs : Introduction

Bruno Cornellier

Dans la langue courante, le « lieu commun » renvoie généralement à une idée qualifiée en vertu de sa redondance ou de son omniprésente invisibilité dans le discours. Le lieu commun est l'idée rassembleuse qui devient automatisme culturel, cliché, ordre établi, habitude de la pensée. Il suppose une acceptation passive, presque de l'ordre du réflexe, de significations consolidant en un tout le groupe, le corpus, l'assemblage. En somme, le lieu commun est ce qui est pris pour acquis afin que le groupement (de textes, d'idées, de personnes) puisse *être* sans que l'on ait à en penser la genèse.

Dans un contexte national, le liant rassemblant les différences constitue souvent, et justement, un lieu : *le* lieu. Le territoire. Celui qu'habite et qui habite la nation. Au Québec, par exemple, la cohérence et la singularité culturelle et identitaire, si elle est d'abord linguistique, se démarquera de son équivalent européen en vertu, entre autres choses, de sa différence américaine — une américanité qui est ici définie dans sa continentalité (horizontale) et non en fonction de son inféodation à l'hégémonie culturelle états-unienne (verticale). Le cinéma national s'affaire alors à penser la nation et à la rendre cohérente par ce double entendement du « lieu commun » : 1) le territoire qui étend, clôture et habille la communauté, et 2) la (re)production et la répétition de textes, de représentations, de significations, de thèmes et d'acquis culturels permettant de représenter ce territoire comme « lieu commun » (c'est-à-dire comme espace de cohérence d'une

communauté). Le cinéma national, c'est-à-dire notre différence pensée comme totalité hors et contre Hollywood et tous ses « autres » (qu'ils soient canadiens-anglais, européens, asiatiques, etc.), devra donc rassembler les similitudes et les solidarités qui relient, plutôt que de révéler les différences qui délient. En somme, construire un lieu commun (dans le sens spatial) passe par l'établissement de toute une série de « lieux communs » de la pensée : la canonisation des auteurs et des textes, l'invisibilisation du discours et des institutions culturelles qui amalgament, l'effacement des trajectoires de pouvoir nécessaire à l'établissement des habitudes culturelles, de la solidarité du tout et de ses fractions, du tout pensé comme un allant de soi.

Ce numéro de *Nouvelles « vues » sur le cinéma québécois* propose donc trois essais interrogeant et approfondissant chacun à leur manière certains lieux communs dans l'étude, la critique et la production du cinéma, de la nation, de la communauté et des subjectivités que chacun de ces termes rassemble et suppose au Québec.

Tout d'abord, Jean-Pierre Sirois-Trahan examine les marques de l'autofiction dans le travail d'écriture de l'auteur de cinéma. Son article propose à cet effet d'ouvrir l'œuvre de Claude Jutra, plus particulièrement *À tout prendre* (1964), son premier long métrage de fiction, à une politique de l'intime. Tantôt célébrés et souvent châtiés, à la fois fondateurs et marginaux, le film et l'œuvre de Jutra deviennent dans le texte de Sirois-Trahan une sorte de zone d'intensité qui aura permis aux historiens et critiques de cinéma de débattre et de refaire certains lieux communs de la cinématographie (et de la cinéphilie) nationale. *À tout prendre*, donc : célébré comme assise du cinéma québécois de l'après-Révolution tranquille — tout comme son auteur d'ailleurs, dont le nom aura plus tard servi à baptiser les récompenses remises en grande pompe par l'industrie du cinéma local (les Jutra). *À tout prendre* : récit allégorique permettant de penser une communauté en transition qui s'exprimerait/s'écrirait sur le corps et dans les hésitations d'un personnage, en même temps que dans l'entre-deux des relations qu'il entretient. *À tout prendre* : film maudit, accusé de baroquisme, d'excès formaliste, de narcissisme auteuriste, d'apolitisme bourgeois. Comme si le film, en se retournant vers le *je*, rompait le liant qui permet d'imaginer l'espace commun en un assemblage

fluide d'individualités, ayant toutes accepté de diluer leur différence (le *je*) dans celle (toujours la même) de la communauté. En somme, il semble, à la lecture du texte de Sirois-Trahan, que le film de Jutra ait divisé la critique justement par la manière dont Claude (le personnage et l'auteur) a cherché à devenir Québécois, c'est-à-dire à s'investir de façon à la fois intime, artistique et discursive dans l'espace commun. Sirois-Trahan, par l'analyse et le récit qu'il tisse de l'œuvre jutrasienne et de la vie personnelle de Jutra, théorise avec vivacité et originalité un nouvel investissement des lieux communs — un *devenir-québécois* — qui déstabilise « la *mêmeté* » de l'identitaire collectif afin « [d'engager] le *je* dans un devenir-autre ».

Inspirée, tout comme Sirois-Trahan d'ailleurs, des écrits du philosophe Gilles Deleuze (cette fois, et principalement, ceux qu'il consacre à l'œuvre de Michel Foucault), Alanna Thain propose quant à elle d'analyser le recours au désert de sel de l'Utah dans *Un 32 août sur terre* (1998) de Denis Villeneuve. Le désert est ici décrit en tant qu'espace hétérotopique — un « espace autre » — permettant une sorte de déshabitude du cliché paysagiste faisant de l'horizon nordique, désertique et enneigé le signifiant privilégié du territoire (topographique et ontologique) de la canadienneté. En effet, le désert de sel rappelle l'espace commun en même temps que les personnages cherchent à en faire une page blanche leur permettant de le (se) réécrire. Espace de projection subjective et fantasmatique, le désert renvoie aussi nécessairement, tout comme le cliché nordique qu'il déshabitude d'ailleurs, à une intensité d'expériences corporelles. Si bien que, selon Thain, il deviendrait dans le film un espace d'échange entre le virtuel et l'actuel via le corps des personnages, révélant ainsi à quel point l'espace (matériel et imaginaire) n'est pas qu'un simple support, mais aussi une constituante du désir et du fantasme. Ce faisant, Thain nous renvoie non pas à la puissance d'aliénation (l'*ersatz*) du fantasme et de la simulation, mais bien à leur *réalité* en tant que forces d'assemblage recomposant indéfiniment (et ensemble) les corps et les espaces.

Enfin, Bruno Dequen et le cinéaste Denis Côté nous proposent un long dialogue au cours duquel ce ne sera pas que l'œuvre de l'auteur et sa cohérence qui serviront de matière à leur propos, mais aussi les institutions et dispositifs

(techniques, subventionnaires, publicitaires, critiques, festivaliers) au sein desquels gravite et se façonne son œuvre. On parle du cinéma québécois, bien sûr, mais surtout de la manière dont son corpus se recompose constamment dans la construction, « l'internationalisation » et la collectivisation/popularisation du succès critique des auteurs locaux par la presse généraliste. Ce faisant, Dequen et Côté complexifient en le pluralisant un des grands « lieux communs » de la cinéphilie occidentale : l'auteurisme et le statut d'auteur. Ils nous forcent de la sorte à décoder entre les lignes ce que de telles catégories supposent de rapport oppositionnel (en même temps que de relation de co-dépendance) avec le « populaire » et la manière dont circulent ces catégories dans le discours (surtout, ici, celui du *mainstream* des médias québécois). Enfin, contre une certaine habitude de lecture critique du nouveau cinéma québécois comme corpus de textes fondamentalement urbains (ou « plateaucentristes »), Côté examine et décrit la constance du recours à la banlieue et à la ruralité comme espaces narratifs et dramatiques privilégiés par les jeunes cinéastes montréalais.

Également, et en marge de ces trois textes, Christian Poirier propose, dans son compte rendu du plus récent ouvrage d'Yves Lever (*Anastasié ou la censure du cinéma au Québec*), une réflexion critique qui s'enchaîne parfaitement aux tentatives précédentes d'appréhender les « lieux communs » dans l'intervalle de leur écriture. Poirier met en péril un prolixe et politiquement prolifique réflexe culturel québécois, construisant l'histoire de la nation selon un axe linéaire et ininterrompu faisant de la Révolution tranquille une sorte de clapet hermétique permettant d'exclure mutuellement la « Grande noirceur » (ou la tradition) de la modernité libérale. À ce titre, il m'apparaît en effet qu'en construisant le passé comme espace muséologique permettant de penser le présent dans l'identification et l'exclusion d'un passé localisé, assemblé et superposé derrière des portes closes, l'historiographie constitue peut-être le plus puissant générateur de « lieux communs ». D'autant plus au sein d'une nation (et d'un cinéma national) pour laquelle la survivance et la conservation des « valeurs politiques communes » (la volonté de puissance du minoritaire en situation de privilège) passe toujours par l'obsession qu'il faille d'abord un *Je* (et en lui un *Nous*, un liant) qui *s'en souviennent*.

Bruno Cornellier est chargé de cours et candidat au doctorat conjoint en communication à l'Université Concordia (Montréal), où il rédige une thèse sur les politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada. Ces travaux récents sont parus (ou à paraître) dans le *London Journal of Canadian Studies*, le *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*, *Nouvelles "vues" sur le cinéma québécois* et *Cadrage*.