

Le fil à la patte

Serge Noël

Volume 47, numéro 2 (268), mai 2005

L'intellectuel sans domicile fixe...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/32873ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Noël, S. (2005). Le fil à la patte. *Liberté*, 47(2), 69–94.

Le fil à la patte

Serge Noël

Le cinéaste est comme l'architecte : sa capacité à exercer et à faire connaître son art est fortement tributaire de ses rapports avec les plus puissants d'une société, ceux-ci lui donnant d'abord les moyens de vivre, puis ceux de créer et de faire rayonner son travail. Ces liens existent évidemment dans tous les autres arts, à des degrés divers. Ils sont néanmoins au cinéma et à la télévision le véritable nœud de cette question de l'errance intellectuelle, manière de tourner en rond, un fil à sa patte, chacun avançant aujourd'hui, en gardant bien son intérêt en vue, sa valeur marchande, ses contacts au chaud, son prochain contrat.

Il me semble ainsi que la figure de l'intellectuel sans domicile fixe, proposé comme ancrage de ce numéro de *Liberté*, vise juste. Non seulement au sens métaphorique, en décrivant le lot de « l'armée de réserve intellectuelle » que sont les pigistes, sans foi ni patrie, aussi désœuvrés que mercenaires. Mais elle est juste au sens propre aussi, en dessinant le profil du repoussoir ultime d'une étrange classe sociale, celui de l'idiot savant, sorte de mésadapté économique, porteur d'une science sans valeur aucune. On ne refait pas son époque et, aujourd'hui, le « réalisme économique » fait loi.

Joyeux calvaire

Chez les créateurs de cinéma aujourd'hui, pour éviter cette déroute de l'idiot savant, les considérations artistiques sont ainsi vite remplacées par celles de faisabilité, elles-mêmes tributaires d'une certaine idée tordue de « rentabilité » — une rentabilité qu'on évalue dans les institutions fédérales en terme quantitatif, sans aucune considération pour l'objectif de diversité culturelle qui est la raison d'être du ministère du Patrimoine. Une performance

quantitative qui n'est, on le verra, que le cache-sexe des intérêts personnels d'un groupe de producteurs établis, ceux d'un népotisme financier et culturel, dépendant de l'État. Et tout cela alors que le fédéral se désinvestit de sa responsabilité de gestion des fonds publics, de la responsabilité qui lui échoit de défendre notre souveraineté culturelle.

Afin de dresser ce portrait, et de le rendre compréhensible, ce texte se propose d'analyser les rapports entretenus entre les intellectuels et les diverses organisations de notre société, et ce, à l'aide du cadre systémique d'Antonio Gramsci. Dans une perspective historique, on verra comment des changements idéologiques amorcés dans le contexte d'un désillusionnement généralisé à l'égard de l'État permettront l'émergence d'un discours justifiant le désengagement de celui-ci. On verra que les fonds publics ne servent plus désormais à défendre la souveraineté culturelle, sa spécificité, mais plutôt à vénérer le Nombre.

C'est dans ce contexte de désengagement et de déresponsabilisation que se vit l'errance actuelle de l'intellectuel. Errance qui se fait dans une société désespérante, affichant partout une allégresse de commande, celle, notamment, d'un gros cinéma — souvent humoristique mais toujours racoleur, issu néanmoins du travail de créateurs précarisés. Mais avant d'aller plus loin, penchons-nous, tel que promis, sur notre cadre théorique, définissons la fonction des intellectuels dans les sociétés occidentales à l'aide des textes¹ d'Antonio Gramsci (1891-1937), dont l'analyse fleure clairement la bonne systémique marxiste :

Les intellectuels sont les « commis » du groupe dominant pour l'exercice des fonctions subalternes de l'hégémonie sociale et du gouvernement politique, c'est-à-dire :

¹ Ces écrits ont été, dans l'ensemble, publiés de façon posthume, Gramsci ayant écrit une bonne part de son œuvre en captivité.

- 1) de l'accord « spontané » donné par les grandes masses de la population à l'orientation imprimée à la vie sociale par le groupe fondamental dominant, accord qui naît « historiquement » du prestige qu'a le groupe dominant (et de la confiance qu'il inspire) du fait de sa fonction dans le monde de la production ;
- 2) de l'appareil de coercition d'État qui assure « légalement » la discipline des groupes qui refusent leur « accord » tant actif que passif ; mais cet appareil est constitué pour l'ensemble de la société en prévision des moments de crise dans le commandement et dans la direction, lorsque l'accord spontané vient à faire défaut².

La grande originalité de l'œuvre de Gramsci tient à ce qu'il n'oppose pas, contrairement à ce qui se fait alors dans les milieux de gauche, les intellectuels et les travailleurs manuels. Il construit plutôt sa définition de façon positive, à travers le rôle social avoué de l'intellectuel. On voit de plus que, pour Gramsci, l'intellectuel est, en Occident, profondément lié au fonctionnement de sa société capitaliste.

Gramsci distingue deux liens possibles, deux fils à la patte, entre l'intellectuel et sa société : l'un est « organique », l'autre « historique ». Lorsqu'il s'agit d'un lien organique, l'intellectuel émerge naturellement du groupe social auquel il est lié, groupe auquel il donne homogénéité et conscience de son rôle, lorsqu'il n'en émane pas simplement comme une spécialisation. C'est là le lien organique. Le chef syndical ou l'ingénieur liés à l'industrie sont des exemples d'intellectuels organiques.

Par opposition, lorsque le lien de l'intellectuel avec son groupe social est historique, c'est que ces liens directs sont coupés. L'intellectuel peut alors se sentir affranchi de toute obligation.

² Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Turin, Einaudi, 1964, p. 9 ; trad. *Œuvres choisies*, Paris, Éditions Sociales, p. 436.

C'est le propre des sociétés technologiques avancées, à l'État développé. L'exemple type en est le philosophe qui, bien que historiquement lié au pouvoir de l'Église³, lui-même au service des puissants, se sent complètement indépendant de la classe dominante, même s'il la sert par sa critique savante de la société.

La maison et la rue

À la recherche de la spécificité de la classe des intellectuels errants d'aujourd'hui, je me suis demandé ce qui a bien pu dans le passé tenir lieu de maison — avec l'idée bien sûr que, s'il y a errance aujourd'hui, c'est qu'il y a eu demeure hier. Dans l'imaginaire du cinéma et de la télévision, cette « maison », comme on l'appelle encore parfois, c'est Radio-Canada.

À la fin décembre 1958, pourtant, on descendait dans la rue. Les réalisateurs en grève voulaient un contrôle effectif sur leurs projets et une certaine sécurité d'emploi. La direction de Radio-Canada, elle, leur disputait, à titre de cadres et non de travailleurs, le droit de se syndiquer, se réservant ainsi le pouvoir de les congédier à loisir.

L'adhésion du milieu culturel et social, de Gilles Latulippe à P. E. Trudeau, de même que celle des autres collègues syndiqués, sera totale. Malgré l'indifférence initiale du ministre du Travail Michael Starr, après deux mois de grève, la victoire sur Ottawa est totale. Une victoire qui sera vue comme l'un des moments cruciaux de l'éveil historique du nationalisme québécois.

³ Antonio Gramsci, *op. cit.*, p. 249. Gramsci explique bien comment les premières structures historiques de l'État sont pratiquement indissociables de celles de la religion organisée : école, science, justice, aide aux déshérités plus ou moins méritants. L'État prenant le relais en se développant, les descendants de l'aristocratie de robe deviennent « libres » : une classe d'intellectuels, théoriciens, scientifiques, etc. parfaitement convaincus de leur indépendance. Leur critique savante sera au cœur de la redoutable adaptabilité de la société capitaliste.

Ces idées ont une forte résonance au Québec, spécialement quand on se rappelle l'origine des artisans de notre Révolution tranquille : la JEC et les autres organisations sociales chrétiennes qui seront à la base des mouvements idéalistes, y compris les syndicats catholiques.

À la fin du conflit, le rôle du réalisateur est défini dans la société d'État comme celui qui « assume la responsabilité, en tout ou en partie, de la conception, de la production et de la réalisation proprement dite d'une émission, d'une série d'émissions ou d'une partie d'émission ». Les réalisateurs y trouvent donc une liberté logistique et créative, en plus d'une sécurité d'emploi. Pour le créateur de cinéma et de télévision, il s'agit là du Saint Graal.

Voilà une situation de travail dont on ne peut guère trouver d'équivalent — dans une certaine mesure — qu'à l'ONF. Il règne alors dans ces deux sociétés d'État une grande créativité, tant technique qu'artistique, ainsi qu'un fort esprit de corps et de solidarité entre tous ses artisans créateurs. Ces lieux seront un véritable vivier pour tous ceux qui peupleront pendant trente ans, jusqu'en 1990, la vie culturelle et politique du Québec. L'originalité et la rigueur, tant au niveau des modes d'organisation du travail que des formes artistiques, paraissent remarquables encore aujourd'hui. De l'avis général, on assiste, entre 1960 et 1970 à l'une des plus belles époques de notre cinéma et de notre télévision.

Ainsi, quelles sont donc les conditions ayant rendu possible le développement d'un cinéma et d'une télévision critiques et créatifs, cet « hébergement » organique des intellectuels dans la maison de l'État, avec un certain lest au fil ?

- 1) Les créateurs se sont montrés capables de se regrouper pour défendre leur liberté de parole, liberté qu'ils savaient dépendre d'une certaine indépendance matérielle : ils étaient donc porteurs d'une idée commune de leur fonction et de l'éthique de celle-ci, ce que Gramsci appelle l'« esprit de corps ».
- 2) Il y a alors cohésion entre tous les créateurs du cinéma et de la télévision (réalisateurs, interprètes et techniciens) découlant de leurs rapports de travail soutenus.
- 3) Et, finalement, il y a une part significative de la société civile et des intellectuels historiques qui, en réaction au pouvoir hégémonique de l'État, sont intéressés par les questions d'analyse et de critique dans la société.

Par contraste, il y a eu, au printemps 2003, une grève, de vingt-quatre heures seulement, des journalistes de Radio-Canada. Il s'agissait de faire avancer le dossier de la sécurité d'emploi des pigistes, de même que l'équité salariale pour les femmes. Les conditions d'embauche étaient telles qu'après deux ans de travail à temps plein, quand ce n'était pas plus, les pigistes restaient toujours précarisés, sans avantages sociaux ni sécurité d'emploi. Quant au statut salarial des femmes, celles-ci gagnaient en général, à travail égal, 10 000 dollars de moins par année que les hommes.

De retour au travail après un jour de grève, les journalistes ont trouvé la « maison » sous clef : lock-out. Ce dernier dura neuf semaines. Madame Rabinovicht avait raison : « Her husband is tough ». Cette dispute qui, pourtant, touchait au cœur de l'indépendance journalistique à la SRC, n'a intéressé personne. Comment cela a-t-il pu être possible, quarante-cinq ans seulement après ce qui était le début de la Révolution tranquille ? Il nous faudra, pour le comprendre, interroger l'histoire. L'histoire de la chute d'une certaine idée de la culture fédérale, l'américanisation des valeurs à Ottawa par les intellectuels organiques des lobbies d'affaires et la désorganisation des intellectuels historiques, nos « philosophes idéalistes », comme les appelle Gramsci.

Fiction commerciale révolutionnaire : une longue histoire en bref

Pour comprendre le cinéma et la télévision au Québec et au Canada, il faut d'abord comprendre l'histoire des rapports entre ceux-ci et les États-Unis. La question d'une production nationale canadienne s'est en effet toujours posée en terme concurrentiel avec les *States*.

Des années 1920 jusqu'aux années 1970, la stratégie canadienne est à cet égard constante et double. Le premier volet de la stratégie consiste à aller chercher sa part de l'activité économique reliée aux tournages américains, sorte de Pacte de

l'automobile, version cinéma. L'autre volet de la stratégie part du constat qu'une industrie canadienne autofinancée, reproduisant les modes de production états-uniens, n'est pas viable⁴. Il y a donc mise en place d'institutions fédérales, l'ONF et Radio-Canada, qui pallient cette incapacité. La première, pour les besoins d'information et de propagande de l'État, comme cela est courant pour les États à l'époque, la seconde, pour offrir un contrepoids à l'envahissante production télévisuelle américaine.

Si l'on connaît bien les résultats du deuxième volet, il faut savoir que ceux du premier sont, au mieux, mitigés. D'abord, les tournages restent rares. Ensuite, ils présentent une vision stéréotypée à l'extrême du Canada : grands espaces, police montée et vilains coureurs des bois. Ces productions aliénées, qui en choquent plus d'un, connaissent leur apogée dans les années 1930 avec les *quota quickies*. Ces films sont en fait des productions de série B qu'Hollywood multiplie pour contourner les lois britanniques limitant l'importation des films américains, cela en tournant avec des réalisateurs anglais dans un pays du Commonwealth, en l'occurrence le Canada.

Voilà comment la différence entre industrie matérielle et culture se fait d'abord sentir. C'est pourquoi, lorsque les films français deviennent inaccessibles à cause de la Seconde Guerre, des

⁴ Le calcul qui suit est toujours vrai aujourd'hui en multipliant par 10. « Si un film tourné au Canada pouvait payer ses frais au moyen de sa location à des théâtres au Canada, il y aurait quelque espoir d'établir chez nous une industrie permanente de production », dit H. C. Plummer en rendant compte d'une interview avec un producteur de films dans un article de *Canadian Business*. Mais comparez un instant ces chiffres : (1) les meilleurs films de Hollywood font leur maximum au Canada quand leur location rapporte 200 000 \$ de recettes brutes (un film moyen rapporte un montant brut de 25 000 \$ ou moins ; (2) pour faire un film, il faut au moins des centaines de milliers de dollars et souvent des millions. En supposant qu'un film vous coûte 250 000 \$, vous ne pouvez pas en tirer assez au Canada, même s'il vous rapportait autant que le meilleur film de Hollywood, pour payer ses frais de production. L'article ajoute : « Le Canada doit compter entièrement sur l'exportation pour faire marcher l'industrie du film ». Auteur inconnu, « Le film dans l'éducation et l'industrie », *Bulletin Mensuel de la Banque Royale du Canada*, février 1948, p. 2.

industriels québécois s'allient au clergé vers 1940 pour mettre en place une industrie commerciale de production francophone. L'idée d'une représentation juste de la réalité nationale est au cœur de ces efforts :

« Le Canada possède une mise en scène incomparable pour la création d'une industrie du film sur une grande échelle », dit l'abbé A. Vachet, directeur de Renaissance Film Distribution, Inc. « C'est un pays qui abonde en matériel pour toutes sortes d'aventures émouvantes sur terre et sur mer, émaillées d'incidents romanesques et historiques. [...] Une certaine mesure de romantisme et de brutalité ne nuit pas, tant que la justice triomphe et que l'action ne comporte pas la gendarmerie à cheval en grande tenue à la poursuite de bandits dans les environs du cercle arctique, ou des bûcherons parcourant la rue Sainte-Catherine en raquettes et en chantant *Alouette*⁵ ».

Malheureusement, avec l'arrivée de la télévision, le cinéma perd graduellement 50 % de sa fréquentation après 1952. C'est dans ce contexte que le cinéma naissant d'un Québec industrialisé par la guerre tente de prendre son envol. Hollywood, devant cette chute de fréquentation, ne peut se permettre le luxe de perdre également des marchés. Il réagit en bloquant, de son mieux, l'accès aux salles pour les films nationaux. D'un même mouvement, à Ottawa, les amis américains jurent, une main sur le cœur, qu'ils vont maintenant tourner au Canada une partie de leurs films *de qualité*. On leur fait confiance sans imposer de réglementation. Cela mène Hitchcock à tourner *I Confess* à Québec, un film qui, au final, sera l'expression ultime d'une rare exception, plutôt que de la règle.

Heureusement, providentiellement même pour le Québec, la télévision francophone prend le relais. Notre victoire historique des vues animées se fait ainsi à la télé, et non au cinéma : une

⁵ *Idem.*

télé qui donne régulièrement au grand public une image du Québec issue du Québec par des réalisateurs qui revendiquent même parfois leur esthétique de pauvres⁶, tout en réussissant à s'allier une large part du public. S'il y a encore aujourd'hui au Québec, contrairement au Canada, une forte culture populaire, nous le devons en bonne partie au succès de notre télé, dès les années 1950⁷.

Entreprise privée, liberté personnelle

Le succès public de l'ONF sera malheureusement moins convaincant. L'institution prend d'abord du gallon pendant la Seconde Guerre mondiale. Au fil des années qui suivent, elle développe une expertise unique dans ses champs de prédilection — l'animation et le documentaire — cela sans boudier tout à fait la fiction. Les intellectuels organiques de l'État profitent du vent de liberté qui souffle dans un État qui se développe, s'ouvre, se modernise. Mais, à l'ONF comme à Radio-Canada, des tensions existent entre direction et réalisateurs politisés, critiques. Certaines tensions sont le fait de la question linguistique et du nationalisme québécois : elles mènent à la création de la section française. D'autres sont de l'ordre de la censure dans la critique du capitalisme : *On est au coton* de Denys Arcand et *Normétal* de Gilles Groulx par exemple. Mais, en dépit des vingt-cinq années de production souvent brillante des réalisateurs de la section documentaire de l'ONF, ces œuvres

⁶ « Les téléthéâtres ont fait le prestige de la télévision de Radio-Canada et c'est en grande partie à Jean-Paul Fugère qu'on le doit. En effet, M. Fugère a réalisé une centaine de téléthéâtres au cours des quarante dernières années. [...] Jean-Paul Fugère n'a cependant pas réalisé que des téléthéâtres, on lui doit aussi la signature des épisodes de la célèbre série de télévision *La famille Plouffe*. [Il] n'a pas et ne veut pas de recette. Chaque œuvre est un coup d'audace. Il invente, il fait éclater les artifices du studio, renouvelle le langage de la lumière et introduit des tournages extérieurs à une époque où le matériel semble l'interdire. M. Fugère a allié dans son œuvre l'intelligence, la conscience sociale, la sensibilité, la rigueur (sans pour autant exclure l'humour) et un enthousiasme sans borne. Jean-Paul Fugère dit qu'il a toujours recherché "un art de pauvre". De cet "art de pauvre", il a fait l'une des grandes richesses de la télévision québécoise ». Voir le site des réalisateurs de Radio-Canada : www.realisateur.com/public/templeRenommee.asp (consulté le 20 janvier 2005).

⁷ Le cabaret et la variété y ont aussi fortement contribué, quoique de façon moins institutionnalisée. Il s'agit là cependant d'un tout autre sujet.

restent relativement boudées du public, et ce, malgré tout le talent de leurs créateurs⁸. Ceux qui font notre grand cinéma documentaire, cinéma qui est toujours orphelin de public cependant, se mettent à loucher du côté de la fiction, notamment Marcel Carrière, Gilles Carle, Michel Brault et Denys Arcand.

1965-1970, c'est aussi l'époque où l'État se retire « des chambres à coucher », juste avant que n'y entrent la télé-réalité et les *web cams* que nous connaissons aujourd'hui. La liberté d'alors est d'abord privée et sexuelle. L'oppression, elle, est fédérale après avoir été catholique : « Maîtres chez nous », puis Octobre 1970.

Comme on considère que, dans l'État fédéral, il n'y a pas de liberté, c'est dans le « privé », terme qui évoque aussi l'intimité familiale des équipes de production d'alors, que se présente la voie magique devant sensément permettre la conciliation ultime : celle d'un désir de libre expression personnelle, ainsi que celle de la dimension sociale et nationale de libération.

Mais le projet national va stagner. Et les nouvelles de la gauche, émanant du front est, sont mauvaises. Il ne reste alors que l'occupation du terrain intime, l'initiation en somme d'un mouvement de repli sur soi. Tout Arcand, du *Confort et l'indifférence* jusqu'à son travail actuel, est contenu dans ce repli. Un petit passage au privé, qui, pour innocent qu'il semblait de prime

⁸ Il serait ignoble de ne pas souligner en passant l'influence de ces cinéastes documentaristes de l'ONF, tant auprès des intellectuels québécois et canadiens-français, et de la prise de conscience sociale et du débat national auquel ils contribuent, qu'auprès des cinéastes d'ailleurs, par leur manière, leur propos. Carrière, Groulx, Bobet, Perrault, Brault, Nold, et tous les autres — ingénieurs comme techniciens, accouchent à l'ONF de ce qui sera l'éthique et l'esthétique du cinéma vérité. Une manière telle de regarder qu'elle façonne encore le monde des images en mouvement. Cependant, quoi qu'il ait pu être cette importance, sous l'angle de la grande histoire de l'art ou du Québec, force est d'admettre qu'ils n'ont pas su s'attirer, dans leur rigueur et leur pureté esthétique, l'affection et la fréquentation du public. Sans égards à tout ce qui précède, l'unique angle retenu pour la suite de la construction de ce texte sera l'absence de succès populaire, car c'est tout ce que l'on retient : la culture et son histoire sont aujourd'hui en note de bas de page, ou en introduction aux rapports. Rarement au cœur des politiques.

abord, simple déplacement des moyens de la lutte sur un autre territoire, sera ni plus ni moins qu'un sauf-conduit donné par les intellectuels idéalistes, dans la société civile, au relais de la pensée néolibérale émergeant des intérêts des puissants⁹. Ce qui se passe est donc absolument capital. On met de côté les considérations de bien commun. Un lien entre liberté privé individuelle et liberté marchande est tracé, selon la logique néolibérale. Il y a là, précisément là, le début de ce qui sera un changement complet de paradigme pour l'ensemble d'une société.

Pourtant, de ce lien improbable, qui rappelle la liberté des prostitués, on tirera ce qui est, à ce jour, le fonds de commerce des intellectuels organiques liés aux lobbies d'affaires. L'impossible idée d'une liberté totale agit comme un chant de sirènes. Et c'est pourquoi, en 1967, on écoute, à Ottawa, quand on parle de cinéma privé. Il faut aussi dire que ces joyeux entrepreneurs ont, devant les perspectives d'affaires qui s'ouvrent avec l'aide du fédéral, un enthousiasme qui fait oublier les mathématiques aux ministres. La SDICC, qui deviendra Téléfilm, est, selon leurs calculs, censée,

⁹ Exposer le détail de la pensée néolibérale dépasse les objectifs du présent texte. Mais cette pensée est la pierre angulaire des apôtres de la privatisation de la culture (et du reste). J'y consacre donc quelques lignes. On lira pour plus d'informations les textes de l'école autrichienne d'économie, pontes du néolibéralisme, notamment Ludwig von Mises et Friedrich Hayek (Prix Nobel d'économie en 1974).

L'émergence publique de ce discours, devenu doxa aujourd'hui, a eu lieu à partir des années 1960, et a essaimé de *think tanks* privés tels que le Fraser Institute ou l'Institut de Montréal au Canada. Un discours qui a d'abord été diffusé publiquement par des économistes dogmatiques et des hommes d'affaires poussant les hauts cris devant les excès et les faillites de l'État. Maintenant il est intégré à tous les milieux, de l'animateur Jeff Fillion, libertarien, aux penseurs libres-échangistes de l'OMC.

Ce modèle, on l'aura compris, défend essentiellement, par une épistémologie économique, les intérêts de la classe dominante, sous le couvert d'une philosophie naturelle du plus fort et méritant de la promesse d'une liberté personnelle parfaite. Me risquant à résumer l'école autrichienne, je dirais que l'État y est vu comme nuisible et inefficace par essence, que le droit à la vie y est compris négativement et non pas comme le droit de recevoir une assistance nécessaire à la dignité, et finalement que tous les autres droits humains découlent du droit de vendre, soi et son travail, de contracter entre adultes consentants, et ce, dans un monde inégalitaire, par essence, dès la naissance. C'est ainsi que par « catallaxie », ordre spontané, l'on arrive à créer un maximum de bien-être et de richesse pour les hommes, répartis par la main invisible.

grâce à son unique fonds initial de 11 millions de dollars, suffire comme bougie d'allumage à ce qui serait une future industrie-du-cinéma-du-Canada-parfaitement-autonome-et-général-des-profits. Dans l'euphorie du centenaire confédératif, le premier ministre Lester B. Pearson ajoute même un troisième volet à la stratégie fédérale : l'investissement à perte dans la production commerciale.

Au début, les artisans du cinéma et de la télévision qui œuvrent dans ce « privé » tout neuf ne se plaignent pas. Relativement peu nombreux, jouissant d'une maîtrise acquise dans les sociétés d'État fédérales, ils se lancent courageusement dans un cinéma libéré des serres de l'État, fruit exotique qui ne poussera jamais, cependant, que dans l'ombre de ce dernier⁸.

Rapidement, les privés ont l'idée de dévoiler la Québécoise, retrouvant ici le nu originel des premières vues animées. Les Québécois accourent. Après l'idylle initiale des années 1950, 1970 est le deuxième flirt avec le public.

Sans pouvoir ici exposer les multiples angles morts de cette pensée influente, je tiens seulement à souligner que l'on y fait peu de cas des gains concurrentiels et adaptatifs qu'il y a dans la solidarité institutionnalisée se manifestant dans les sociétés humaines — solidarité dont l'État même reste une expression historique réelle, cela malgré ses contradictions et ses fonctions coercitives. Comme si on oubliait de comprendre l'argent, ou l'État, ou la religion en tant que simples créations humaines, bricolages imparfaits, dont aucune ne peut ainsi prétendre à une autorité sur l'autre ou sur les hommes, étant de simples outils culturels, des réponses d'adaptation. En inversant leur rapport constitutif, en faisant de l'homme ou de son activité créatrice un simple produit du marché, on sombre dans un monadisme étroit, stérile, si ce n'est dans un mysticisme économique téléologique.

¹⁰ L'analyse systémique de Gramsci démontre quels mécanismes maintiennent et régénèrent la société capitaliste occidentale. On est tenté à sa suite, et par ses prémisses, de lire dans le désir des corporations de voir l'État disparaître un signe nouveau. Une nouvelle ère. Tout se passe en effet comme si les « dominants », comme Gramsci les appelle, sentaient leur mainmise suffisante pour se passer de l'État. Comme si le contrôle des hommes passant par le système capitaliste même, par les avantages et les promesses que celui-ci fait miroiter, par les agences de sécurité privées dont il dispose, était suffisant pour se passer de la coercition de l'État.

Ce serait alors aussi, bien évidemment, la fin de toutes les cultures non rentables, non exportables. Nos producteurs performant, étrangement, ne voient pas qu'ils travaillent ainsi au final à leur perte, en relayant cet ersatz édulcoré du discours des intellectuels autrichiens.

Au Canada (anglais), pour la première fois, mais ce ne sera pas la dernière, on arrive à la conclusion que, si les Canadiens boudent leur cinéma, c'est que la production est trop indigente. Vient alors l'idée de financer la culture avec l'argent des impôts dont l'État s'est « privé ».

En 1970 s'établit le premier système de crédit d'impôt fédéral en cinéma — accessible aux particuliers — qui favorise la croissance d'un cinéma gentiment osé et largement « botché ». Cette politique encourage en fait l'établissement d'un petit groupe de roitelets gourmands. Mais le succès de ce que *Variety* appellera le *Maple Syrup Porn* est de courte durée (*Valérie, L'initiation, Les deux femmes en or, 7 fois... par jour, La pomme, la queue et les pépins, Après-ski*, etc.), car pour les publics spécialisés, *Deep Throat* et ses héritiers voleront rapidement la vedette, établissant la base industrielle de la pornographie hard *made in USA*.

En parallèle, l'État commence à retirer son financement aux institutions de la Couronne. Entre 1970 et 2000, Radio-Canada, sous l'assaut combiné des coupures de budget et des demandes expresses du fédéral, va « externaliser » sa production télévisuelle et commercialiser sa production interne, à la recherche de revenus publicitaires, dissimulant au mieux les « coûts cachés » en terme de contenu de cette « externalisation ¹¹ ». L'ONF aussi devra sabrer, à terme, pendant la même période, presque toute sa production. On fermera ses labos sous les pressions des industriels qui crient à la compétition déloyale. On coupera aussi, au final, tous les postes de réalisateurs permanents, en documentaire comme en animation. Des corrections apportées à une compétition déloyale qui ne mèneront personne au cinéma canadien.

Car, même au milieu des années 1970, déjà nos films « formule osée » nous ennuiant. Oubliant l'exemple de notre télé, on cherche

¹¹ En économie, on parle d'externalité pour désigner tout coût — social, environnemental — que l'on réussit à exclure des coûts de production d'un bien ou d'un service.

des explications où il n'y en a pas : les moyens financiers, encore et encore ? la professionnalisation des équipes ? On rêve d'avoir un jour des moyens qui se rapprochent de ceux d'Hollywood sans comprendre que faire le cinéma d'Hollywood en québécois, c'est comme doubler l'image après avoir, pendant des années, doublé la voix des comédiens — que de vivre par la culture populaire de l'autre, c'est déjà perdre son Nord.

Le public, pour l'instant, rechigne : le cinéma du Québec est vu comme une série de faux films de fesses et de documentaires déprimants. Quelques cinéastes se demandent ce qu'on est en train de bâtir comme culture d'aliénés. À l'ONF, Gilles Groulx, ancien de Radio-Canada, signe déjà en 1969 le brillant *Entre tu et vous*, bande de câlisses, fiction et portrait critique d'un monde de compétition, du mercantilisme rampant et de l'américanisation de la culture, vu par le biais de la chanson¹².

Anne-Claire Poirier, quant à elle, réalise en 1974 *Les filles du Roy*. Elle y pose la question du rapport historique du Québec à la femme québécoise, depuis les filles du Roy jusqu'aux films déshabillés.

La grande séduction

Dans les années 1980, le discours néolibéral et la religion du moi et de l'argent triomphent partout. Cela mène l'État aux coupures dans les services sociaux. Santé, assurance-emploi, aide sociale, désinstitutionnalisation : les sans-abris se multiplient dans les villes. Avec la peur de sortir en ville, les vidéoclubs fleurissent en banlieue, faisant plonger encore la fréquentation en salles au profit du cocon maison, où l'on se cache, se replie, dans l'indifférence et l'oubli du monde. La culture populaire semble s'arrêter. Retour aux 50's, aux 60's, aux 70's, aux citations, aux redites, au postmodernisme. L'Amérique spéculative s'essouffle. L'Asie rugit. Le temps semble suspendu. Le recul en salles continue. Le nombre des entrées, qui

¹² Avec Mouffe, Georges D'Or et un chanteur des Houlops.

est passé de 58 millions en 1952 à 25 millions en 1965, tombe littéralement à 12,5 millions en 1985, malgré l'augmentation constante de la population¹³. Notre télévision conserve ses parts de public mais, avec la disparition de la culture au sein de la programmation télévisuelle, l'américanisation de ses contenus, de ses formules suit son cours, et ce, autant dans les bulletins de nouvelles que dans les téléseries.

Puis, enfin, au milieu des années 1980, grâce à des stratégies marketing raffinées, Hollywood regagne du terrain : visionnements cibles et questionnaires pointus, vastes sondages sur les centres d'intérêts, évaluation précise de la valeur en entrées des stars, correction des irritants pour les marchés extérieurs par des experts en culture internationale. La *political correctness* de groupes d'intérêts balkanisés rime avec dollars et apparence. Les intellectuels organiques issus des sciences sociales sont au poste.

On assure aussi en amont la rentabilité du projet par des ventes internationales faites à grand renfort de stars, avant même le tournage. Les vedettes, les *packages* montés par leurs agents, sont le nouveau cœur de l'industrie. Les exploitants investissent dans les salles multiplex. Le cinéma devient un poste de télévision où l'on change de chaîne avec les pieds. La remontée de la fréquentation en salles atteint jusqu'à 29 millions à la fin des années 1990.

En 1990, maintenant plus que jamais, la télé et le cinéma sont au Canada affaires de « privés » établis, qui, bien que descendant de notre première vague de cinéma de série B assisté par l'État, se donnent des airs de bonnes gens respectables et de *self-made men*¹⁴. Leurs films sont plus fréquentables. Atom Egoyan, Denys Arcand et David Cronenberg sont invités à Cannes. Il manque

¹³ Voir *Le bilan du siècle* produit par le département d'histoire de l'Université de Sherbrooke : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/statistiques/3588.html> (consulté le 15 mars 2005).

¹⁴ Pour plus de détails, aller voir le jouissif www.canuxploitation.com.

pourtant quelque chose au portrait : le Québec ne fait toujours que 4 % de sa fréquentation en salles avec ses films, alors qu'elle est de 15 % à 20 % en France ou en Australie. La pudeur, quant à elle, interdit d'évoquer les chiffres du Canada anglais. Les cinémas québécois et canadien sont en crise, une crise d'identité, et de fonction.

Moody Beach

Les crédits d'impôt, autrefois institués au profit des particuliers, visent maintenant à soutenir ces entreprises grossissantes. Mais ils peuvent aussi profiter aux entreprises étrangères. C'est ainsi que, notre huard volant aussi bien bas, sans entente formelle, notre drôle de « Pacte du cinéma » fonctionnera enfin. Les États-Uniens viennent en masse profiter des *cheap crews* de Toronto, de Montreal (sans accent bien sûr) et de Vancouver. Restera à savoir si c'est une bonne nouvelle, car c'est aussi ainsi que nos techniques de tournage s'américanisent. Ce sera la base d'une nouvelle manière de tourner.

Hier, nos cinéastes avaient découvert la beauté trouble du réel, dévoilé par l'intelligence du regard posé, l'attention de l'écoute. Mais ces acquis du cinéma direct seront remisés, puis oubliés, au profit d'un contrôle du semblant vrai, du conventionnel. Ainsi, quelques années plus tard, soit en 1997, on trouvera ici à s'émerveiller devant la nouveauté et le radicalisme formel du Dogme 95 danois.

Si la manière de tourner s'américanise, la télé et les médias aussi. Les références culturelles changent ainsi lentement, de l'intérieur, depuis vingt-cinq ans. Il faut dire que le privé a moins de temps pour réinventer la roue que le public. Alors on copie les formules du Sud, quand on n'achète pas simplement des franchises. Cinéma et télé sont devenus pour nombre de leurs artisans une industrie comme les autres. Et notre cinéma d'auteur devient un folklore.

Malgré tout, en cette fin des années 1990, le cinéma canadien reste toujours assis bien solidement sur la clôture, à cheval entre

culture et affaires. Les comités de sélection de Téléfilm et de la SODEC — miroirs fidèles de leur société, de leur milieu — ne peuvent se résoudre à donner ni dans la formule américaine ni dans le film d'auteur. Grand dilemme.

On devra pourtant choisir. Toute cette aventure de « l'investissement » dans le cinéma, c'est pour soutenir une culture identitaire, non ? Et si personne ne va le voir, qu'est-ce que ça donne ? Les roitelets sentent bien leur situation fragile et la soupe chaude quand, en 1998, le gouvernement canadien se décide à étudier sérieusement, c'est-à-dire sans débat public, la question du cinéma. Nos roitelets se préparent à jouer leur va-tout.

Diversité culturelle et culture numérique

À quoi sert en effet toutes ces sommes investies dans la culture de masse ? Si, théoriquement, ce soutien à la culture d'origine nationale vise le maintien d'une diversité culturelle, on peut présumer qu'il y a perception que cette « écologie-culture » nationale est menacée par la « monoculture » états-unienne. Les documents de l'État viennent soutenir cette affirmation, présentée en des termes moins choquants pour nos voisins, un énoncé d'ailleurs présent dans la plupart des introductions aux études fédérales sur la question.

Sans égards au discours tenu par les intellectuels historiques de la méga-puissance — ils prônent une « libre » circulation de leurs films —, cela semble éminemment défendable, spécialement quand on regarde cette question sous l'angle d'une saine circulation des idées. La circulation des discours autogénérés apparaît nécessaire, non seulement saine en démocratie, mais dans toutes les organisations où le savoir tient une place importante. Sous peine, autrement, de stagner. Sous peine de basculer dans l'idéologie et le dogmatisme.

Quand on sait de plus que la foi version néolibérale est dans la loi du plus fort, on remarque que le discours téléologique des

dominants tend rapidement au discours autoritaire, le sens de l'histoire étant dans la force de la voix. Sous cet angle, le soutien d'État à la culture peut donc être vu comme une question de souveraineté intellectuelle des nations. Ainsi, choisir en cette époque numérique de dollars et de cents de soutenir financièrement un discours, une voix et un regard qui nous soient propres est un geste important. Un geste méritant d'être applaudi d'autant plus fort qu'il en arriverait à ses fins.

L'objectif d'une culture nationale présentant une diversité de contenus sera pourtant relégué aux oubliettes dans la révision de la politique du cinéma qui suivra. Aucune considération n'est portée au développement de formes de cinéma qui nous soient propres. Les pressions soutenues de la part des plus gros joueurs du secteur cinéma poussent plutôt vers la recherche d'un cinéma de masse, ayant comme conséquence une standardisation de la forme et des contenus. Et, devant eux, pour offrir un contre-discours étoffé et cohérent, il n'y a plus personne. Les comédiens, les techniciens et les réalisateurs¹⁵ sont éparpillés.

Les seuls à avoir un certain levier, ce sont les comédiens, puisque, dans notre société, ils aident à vendre des produits. Et, en cinquante ans de cotisations stables, l'Union des artistes (UDA) est bien positionnée, si ce n'est crainte. Ses présidents débattent à l'international de la diversité culturelle et discutent du fait français sous des peaux de saint Jean-Baptiste. Mais ils restent sourds aux demandes du cinéma d'auteur qu'ils traitent en « artisanaux ». L'UDA, organiquement liée à la télé, y ayant un quasi-monopole, travaille avant tout à y maximiser ses revenus. Elle a obtenu depuis longtemps pour les comédiens de la télévision que des droits soient versés lors de retransmissions — ce que reçoivent rarement les auteurs et les réalisateurs de ces émis-

¹⁵ La Société des auteurs et des réalisateurs de cinéma (SARTEC) mène quant à elle une autre lutte, celle d'une enveloppe d'écriture pour les scénaristes, menée dans le sillage du cas Cinar. L'organisation et ses intellectuels ne seront toutefois pas liés activement à la remise en question des enveloppes dites « à la performance ».

sions. Les questions de liberté de création et d'expression, c'est du théâtre qui ne concerne pas l'UDA.

L'Association des réalisateurs et des réalisatrices du Québec, dans laquelle on retrouve essentiellement les réalisateurs pigistes de la télé, a, de son côté, ses propres préoccupations organiques, ou corporatistes si l'on préfère. Les réalisateurs de cinéma sont nombreux à bouder cette Association dans laquelle ils ne se reconnaissent pas. Atomisés, têtes de mule solitaires, ceux-ci portent leurs films un à un, fauchés et inquiets, de producteurs en producteurs, intellectuels errant pour le mieux.

Les techniciens, finalement, n'ont plus les mêmes liens avec les réalisateurs et les producteurs que dans les années 1960 et 1970. Pigistes eux-mêmes, ils sont perdus dans le dédale hiérarchique d'équipes gigantesques, façon hollywoodienne. Ou bien alors pressurés dans des microéquipes télé, réduits à « canner » des images, sans avoir de temps pour voir et pour penser, sans solidarité.

Désormais, reflet fidèle du changement de doxa dans la société, le milieu du cinéma est réduit à ceci :

- 1) les créateurs se montrent maintenant incapables de se regrouper pour défendre leur liberté de parole, liberté qu'ils ne savent plus dépendre d'une certaine indépendance matérielle : ils ne sont donc plus porteurs d'une idée commune de leur fonction et de son éthique, ce que Gramsci appelle l'esprit de corps ;
- 2) il n'y a plus, de façon générale, de cohésion entre les créateurs du cinéma ou de la télévision, réalisateurs, interprètes et techniciens ;
- 3) une part significative de la société civile et des intellectuels historiques est encore en réaction au pouvoir de l'État, intéressée par le néolibéralisme, acceptant l'inégalité sociale comme pérenne et immuable.

Les conditions d'une résistance organisée par le milieu du cinéma et de la télévision ne sont plus là.

Un homme et son péché

Le résultat des consultations du ministère fédéral est prévisible dans ce contexte. On allouera maintenant 40 millions sans avoir aucun contrôle sur le contenu. Ces sommes sont données directement aux producteurs ayant fait le plus de recettes en salles. Quarante millions, c'est l'équivalent de ce qui était autrefois alloué à l'ensemble de la production. Les budgets des plus gros films vont donc aisément doubler.

Tout cet argent, donné automatiquement, va de plus peser sur le restant des sommes attribuées suite à l'évaluation des projets, car on garde un objectif de succès quantitatif en tête. La part allouée au cinéma d'auteur devient alors négligeable sur l'ensemble. Ainsi, un cinéma qui n'était ni d'auteur ni commercial devient, par les suites d'une redéfinition marketing antinomique et mystificatrice, dit d'auteur et commercial.

Mais la plus grande transformation¹⁶ peut-être dans cette politique sera une hollywoodisation des formules de marketing des films. Dorénavant, le cinéma québécois va articuler les stratégies de sortie de ses films autour des vedettes, vedettes provenant essentiellement de la télé. Et les budgets de sorties, payés au trois quarts par l'État, vont monter en flèche, atteignant la dizaine de millions, comme dans le cas de *Un homme et son péché*.

Le budget de sortie est maintenant quatre fois supérieur à celui mis à la production d'un film d'auteur moyen. C'est en se donnant des moyens de publicité calqués sur Hollywood, ceux du matraquage médiatique et du produit préformé, que l'on rejoint le public, reproduisant la leçon hollywoodienne des années

¹⁶ Sans entrer dans le détail, il faut savoir que ces sommes étaient autrefois allouées aux distributeurs, petits et gros, pour financer toutes sortes de films. Ce changement a provoqué une véritable hécatombe dans les rangs des petits distributeurs, alliés du cinéma d'auteur. Pour plusieurs, les gros distributeurs qui restent sont devenus les nouveaux arbitres de ce qui se fera ou pas, de ce qui se rendra ou non en salles.

1990. Ces enveloppes marketing gigantesques ne seront distribuées dans les faits qu'aux films ayant les budgets de production les plus importants.

Le Canada anglais, pratiquement sans culture populaire nationale, ne sait pas comment transposer ces mêmes leçons. Ainsi, la nouvelle politique dite de la « performance », que plusieurs voient comme dessinée sur mesure pour combler le fossé d'indifférence entre le cinéma canadien anglais et son public, échoue toujours, le Canada anglais n'ayant pas à proprement parler d'auditeurs pour sa télé nationale, ni de magazines à potins et à célébrités locales avec lesquels synergiser.

Quoiqu'il en soit, pour les producteurs établis, canadiens comme québécois, la bataille est gagnée. L'accès au financement d'État est pratiquement barré aux autres. Personne ne peut entrer. En effet, on ne compare, dans cette byzantine logique de performance quantitative à angle mort, que les recettes totales. Cela sans égards au budget du film, maigre ou gras : *Hochelaga* étant comparé à *Nouvelle-France* et, sans égards non plus au budget de promotion, *Un homme et son péché* étant évalué selon les mêmes critères que *La moitié gauche du frigo*. Peu importe, en somme, que le montant dépensé publiquement soit d'à peu près 20 millions au total, qu'on parle de budget et de marketing pour *Un homme et son péché*, ou de 200 000 \$ pour un hypothétique *remake* de *Deux femmes en or*. Seul le *box office* compte.

C'est dire l'incohérence du discours tenu. C'est dire à quel point la notion fallacieuse de « performance » s'applique plus à la qualité du lobby de vente des producteurs privés qu'à la rentabilité de leurs films, cette notion étant elle-même totalement incompatible avec le marché national canadien, ainsi qu'avec tout objectif de diversité culturelle, comme nous l'avons vu. Les producteurs ont donc très bien vendu leurs propres intérêts. L'argent de l'État destiné à la culture est allé dans leurs mains. C'est avec eux que le

cinéaste devra composer désormais. Car l'État délègue, aveuglé par l'idéologie des intellectuels néolibéraux.

La moitié droite du frigo

En 2002, Statistique Canada publie un article intitulé « Profil des principales entreprises indépendantes de production cinématographique [sic], vidéo et audiovisuelle au Canada, de 1988-1989 à 1997-1998 ». On y lit :

Si l'on prend leur nombre en considération, *les plus grands producteurs obtiennent une part tout à fait disproportionnée des recettes de production* (tableau 1). En effet, en 1997-1998, les recettes de production des *dix principaux producteurs* indépendants ont atteint 647 millions de dollars, comparativement à 477,4 millions de dollars pour les *691 autres producteurs* ayant participé à l'Enquête sur la production cinématographique, vidéo et audiovisuelle de Statistique Canada¹⁷ [Je souligne].

Ce secteur d'activité économique n'existant, comme nous l'avons vu plus haut, qu'en vertu de sources diverses de financement public¹⁸, l'on aurait pu croire que cette étude allait faire des vagues. On y évalue, après tout, qu'il existe déjà en 1998 une concentration critique dans ce secteur. Une concentration qui soulève des questions sur la diversification des contenus, sur le mode d'évaluation des projets, ainsi que sur le favoritisme d'État à l'égard de quelques joueurs gourmands.

Mais il n'en sera rien. Personne ne va relayer cette nouvelle et la mettre en contexte dans les médias. Entre deux reportages

¹⁷ Michael Pedersen, « Profil des principales entreprises indépendantes de production cinématographique [sic], vidéo et audiovisuelle au Canada, de 1988-1989 à 1997-1998 », *Bulletin trimestriel du Programme de la statistique culturelle*, vol. 12, n° 2, 2002, p. 1. Vu à www.statcan.ca/francais/ads/B7-004-XPB/free_f.htm (le 19 janvier 2005).

¹⁸ Dire, comme le fait PricewaterhouseCoopers et l'Association des producteurs de films et de télévision du Québec, que le financement public est de 20 % alors qu'il est d'au moins 40 % au Québec tient de la malhonnêteté intellectuelle, si ce n'est de la désinformation très intéressée. On lira pour un point de vue éclairé sur la question l'importante et récente publication de l'ISQ consacrée au cinéma : L'Institut de la statistique du Québec, « Statistique sur l'industrie du film, édition 2003 », p. 28-31.

réalisés comme pigistes, les journalistes de Radio-Canada n'ont que le temps de penser qu'il va bien falloir un jour se décider à refaire la grève pour gagner une certaine liberté de parole et une sécurité d'emploi. Ce qu'ils vont faire d'ailleurs, quelques mois plus tard, en 2003, dans l'indifférence que l'on sait. Vingt-quatre heures qui nous rappellent le temps parcouru depuis 1958.

Il n'y aura donc pas de vagues autour de cette étude. Car, dans les rangs des petits joueurs désorganisés, des petits producteurs, des cinéastes et autres artistes précarisés, personne n'a le temps et les ressources pour s'occuper de ces questions, qu'ils laissent aux épaves idéalistes qui coulent dans les bars ou aux intellectuels sans-abris.

Pire encore, aucune mention de l'étude de Statistique Canada ne sera faite dans les profils économiques du ministère fédéral responsable de la culture. Depuis l'année 2004, le site ministériel du Patrimoine canadien renvoie même, pour les chiffres les plus récents sur le cinéma télé, directement au site de l'Association des producteurs¹⁹. Là, un profil de la firme PricewaterhouseCoopers, devenue Nordicité (PwC/N), commandé conjointement par le ministère et les producteurs, attend le curieux.

C'est surréaliste, mais il semble pourtant que les données sur lesquelles le ministère base sa politique et alloue aujourd'hui des centaines de millions de dollars²⁰ ne soient plus d'origine interne, mais proviennent du privé. Il semble aussi qu'on y néglige les informations issues d'agences comme Statistique Canada. La méfiance à l'égard de l'État semble donc avoir atteint l'État lui-même. Cette décision apparaît propre à générer une interprétation orientée des données brutes, spécialement quand on sait que PwC/N avait d'abord été engagée par les producteurs établis pour défendre

¹⁹ Voir le site du ministère du Patrimoine canadien au http://www.pch.gc.ca/pc-ch/pubs/ic-ci_f.cfm (consulté le 25 janvier 2005).

²⁰ Stéphane Baillargeon, « MAL de Bloc », *Le Devoir*, 28 janvier 2005, p. B2.

leurs intérêts lors de la révision de la politique canadienne du cinéma de 1998. De plus, on lit dans la description corporative de PwC/N qu'ils comptent les plus gros joueurs du Canada comme partenaires et clients. Même le gouvernement canadien s'est ajouté à cette liste prestigieuse — un gouvernement qui, selon les règles de notre système parlementaire, n'en garde pas moins sa responsabilité dans la dépense des sommes, responsabilité dont il devra bien un jour répondre.

Personne ne peut recommander de bannir toute forme de culture populaire au profit d'une seule culture savante, académique. Mais je crois qu'une culture populaire nationale doit refléter les singularités de son peuple et de son histoire : une adéquation normale entre la forme et les moyens qui lui sont propres, une culture axée sur les enjeux auxquels font face les individus qui composent ce peuple. Faire autrement, c'est se bâtir une culture *populiste*, si ce n'est aliénée, plutôt qu'une culture *populaire*.

Pour la suite du monde

Voilà donc où nous en sommes. Ainsi, au profit d'un courant de pensée dominant et d'une désorganisation des milieux concurrents, un petit groupe s'est arrogé une primauté sur des sommes pharaoniques de source collective. Avec le recul, on voit que, en faisant dans les années 1970 une lecture étriquée des rapports entre État et intellectuels, nos prédécesseurs ont choisi d'être privés de liberté au sein de l'entreprise plutôt que de se plier au diktat de l'État, fut-il *at arm's length*. Ils n'auront pas anticipé à quel point ils deviendraient serviteurs des puissants, mais sans intermédiaires, racontant par exemple d'insignifiantes histoires intimes, sans réelle portée critique, entre un contrat de clip, une pub, une bande corporative, et un film « porteur » façon américaine.

Notre situation est bien difficile. L'absence d'espace d'expression pour les créateurs de cinéma et de télévision est double. D'une part, il y a la disparition du lieu organique où les réalisateurs

pourraient exister, en tant qu'agents de remise en question — car il y a moins d'ONF et moins de Radio-Canada année après année. D'autre part, même quand une œuvre critique vient à exister, fruit du courage entêté d'individus isolés, il y a encore et toujours absence de forum culturel pour l'accueillir.

Oui, dans le monde des produits de consommation, le manque d'espaces de diffusion pour les œuvres critiques devient rapidement une évidence incontournable. Mais ce qui contribue également, et plus insidieusement encore, à la disparition d'un forum culturel collectif, c'est l'absence même de désir de voir ces œuvres. Car, si notre culture nationale devient simple divertissement en s'américanisant, elle le devient aussi parce que nous avons le sentiment que la critique de l'ordre économique et social actuel est vaine. Individus atomisés, isolés que nous sommes, nous préférons les distractions à la réalité, le soir venu. Par où commencer alors pour regagner une partie de notre liberté de parole ?

Je pense que notre première tâche en est une de mémoire. Nous donner une perspective historique nous permet de mieux réfléchir à ce qui nous arrive, à nos illusions perdues et à nos responsabilités. Cela permet de démasquer des mensonges qui, à force d'être entendus, semblent devenir un peu plus vrais chaque fois. Peut-être y a-t-il là une première lutte à mener, en contrant le danger de l'oubli.

Dans leur film *Pour la suite du monde*, les cinéastes Michel Brault, Pierre Perrault et Marcel Carrière demandaient à un groupe de vieux pêcheurs s'ils voulaient bien leur montrer comment se faisait la chasse au marsouin en groupe, activité, si ce n'est travail, abandonnée par ces derniers depuis des décennies. Le résultat, en plus d'être devenu un classique du cinéma, offre une leçon de savoir-faire populaire et d'indépendance. Les vieux, après bien des hésitations, choisissent en effet de tenter la chose devant la caméra. Finalement, ils retrouvent ensemble les gestes oubliés.

Ce qui les décidera, c'est la pensée généreuse et pleine de promesse que leur histoire pourrait peut-être aider plus tard des hommes dans le besoin, aider, somme toute, à la suite du monde.

Il plane toutefois dans l'épilogue du film une troublante et saisissante ironie. Car, si les efforts communs portent fruit, la bête étant capturée, nos héros vont la porter à New York, pour qu'elle soit exhibée avec un autre béluga à l'aquarium de Coney Island. Au faite de cette scène finale, les pêcheurs nous tournent le dos, à contre-jour, dans un espace onirique. Ils sont dans une sorte de caverne lumineuse, ils semblent debout dans un cinéma, face à eux-mêmes : cette bête, ils l'ont déjà compris, c'est eux. C'est pourquoi ils traînent longtemps dans la pénombre du couloir vitré de l'aquarium new-yorkais donnant sur leur capture. C'est pourquoi ils s'y interrogent, mi-badins, mi-émus, sur la vie qu'auront dans cet espace commun deux marsouins qui ne peuvent se comprendre.

Ce sont, au fond, les questions d'aujourd'hui : celle de l'écran comme reflet de la langue et des manières de faire, de voir. Celle de l'indépendance qui découle de la solidarité. Et puis celle de la transmission identitaire — ou de son contraire, l'aliénation. Peut-être le temps est-il venu de répondre à ces questions, de se regrouper, nous aussi, avec nos vieux chasseurs d'images, afin de réapprendre le travail en commun, tel qu'il pouvait se faire avant l'industrialisation de nos manières de faire, pour se réapproprier les gestes nécessaires à la conquête de la bête lumineuse et reconquérir ce savoir oublié, de même qu'une certaine indépendance d'esprit à l'égard des puissants.

Car il faut se rappeler que notre liberté sera toujours conditionnelle à notre capacité d'en comprendre le fil individuel, la trame historique, de saisir et de résister à l'étoffe idéologique du temps, quelle qu'elle soit. Et que, surtout, cette liberté individuelle sera toujours conditionnelle à notre capacité de la défendre collectivement. Il serait naïf et dangereux de croire autrement.