Critique de la critique de la critique

Jean-Marc Limoges

Numéro 323, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90472ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Limoges, J.-M. (2019). Compte rendu de [Critique de la critique de la critique]. *Liberté*, (323), 64–65.

Critique de la critique de la critique

JEAN-MARC LIMOGES

19 juin 2018: *La chute de l'empire américain* envahit les écrans du Québec. Sans doute aveuglés (ou rassurés) par le titre, qui rappelle celui d'un film important et laisse croire à une suite, les médias crient d'emblée au génie. C'est un film de Denys Arcand, après tout.

2 juillet 2018: Faisant entendre une voix – et une tonalité – discordante (ce qui devrait être un des buts de la critique), Alexandre Fontaine Rousseau publie un article sur le site de *24 images* intitulé « Mononc' Denys », lequel fait scandale. On ne touche pas à Denys Arcand.

8 juillet 2018: Christiane Charette invite Franco Nuovo sur les ondes de Radio-Canada à débattre de la critique avec l'auteur de l'article. Le dialogue – qui prend les allures de deux monologues – tourne plutôt au règlement de comptes: « Denys, c'est mon ami. »

La situation est symptomatique, non seulement de l'incestueux copinage qui règne dans la colonie artistique québécoise, mais aussi du capital de sympathie (on en reparlera) dont abusent certaines grosses têtes pour s'éviter d'approfondir leurs idées.

« Alexandre Fontaine Rousseau est mon ami. J'ai déjà pris une bière avec lui. Donc, sa critique est bonne. »

Personne ne prendrait un tel raisonnement au sérieux. C'est pourtant de cette façon que, dès le début de l'émission, Nuovo fait valoir son poing (celui qu'il tient à bout de bras), incapable de défendre autrement le film de son « pote », devant une foule vendue d'avance, avant de s'en prendre directement à Fontaine Rousseau: « On parle pas du contenu d'un film [dans cette critique], on s'attaque à la personne. C'est une lapidation. C'est une exécution en bonne et due forme. » (Applaudissements) « J'aurais pas de problème si vous aimiez pas le film pour le film

en amenant des arguments. » (Approbation du public) « J'espère que tu vas vivre jusqu'à 75 ans, pis que tu vas être capable de faire des papiers meilleurs que ça. » (Hilarité générale) « [Tu as] fait un procès d'intention à Denys Arcand », finit-il par vociférer, en passant du « vous » au « tu », sans doute pour mieux brouiller les cartes et faire oublier qu'il fait lui-même ce qu'il condamne:

- s'attaquer à la personne (il fait référence à l'âge du critique);
- ne pas avoir d'arguments (« Denys, c'est mon ami »);
- ne pas parler du contenu (ni du film ni de la critique);
- entreprendre une exécution (devant un public conquis);
- reprocher à Fontaine Rousseau de faire un procès d'intention (en lui en intentant un).

Or, en apostrophant « Mononc' Denys », Fontaine Rousseau s'en prend, justement, non à la *personne* de Denys Arcand (il ne parle pas de sa moustache grisonnante, ni de sa maison de Westmount, ni de sa femme productrice), mais à cet énonciateur dont on peut, à partir de l'œuvre, reconstruire les « intentions » (justement), énonciateur par ailleurs esquissé par Wayne Booth, en 1961, et redessiné par Gérard Genette, en 1983, sous le nom d'auteur « implicite », « impliqué », « construit » ou « induit » (*implied author*, en anglais), instance qui fut aussi pressentie par Proust dans *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), notamment lors de la scène où le jeune Marcel est déçu par l'écrivain Bergotte, qu'il a la chance de rencontrer, puisqu'il s'en était fait une image tout autre à partir de ses romans. Cet « auteur induit » est l'« image de l'auteur (réel) construite par le texte et perçue comme telle par le lecteur », c'est l'« auteur tel que je l'induis de son texte, c'est l'image que ce texte me

suggère de son auteur » (*Nouveau discours du récit*).

Le « donneur de leçons » qui a tant horripilé le critique, celui-ci l'a décelé dans et par l'œuvre du cinéaste. Partant, si cette instance est inscrite en creux dans le film d'Arcand, il faut admettre qu'elle l'est aussi dans le texte de Fontaine Rousseau. Pour en parler, il a donc fait entendre au lecteur la voix joulisante d'un vieux « mononc' » (« Viens icitte, le jeune ») qui est évidemment celle d'un narrateur, derrière lequel se dessine l'« image » d'un auteur (un peu baveux, certes), derrière lequel encore se trouve l'auteur réel (invité, puis vilipendé sur les ondes). Tout le problème vient de ce que personne n'a conscience de cette « image » qui se construit dans et par les textes, ni de la pertinence que cette « image » occupe dans le processus interprétatif.

Oui, derrière ce film (et à partir de lui), on devine un réalisateur un peu moralisateur (un « moréalisateur », aurait peut-être tenté François Galarneau) qui, s'éloignant des sujets que l'on présuppose qu'il connaît bien (l'intelligentsia béotienne), se lance dans un pesant prêchi-prêcha qui sème plus l'inconfort et l'indifférence qu'il ne permet d'effectuer de véritable retour sur soi. Nous sommes devant un film à thèse(s) – avec ou sans « s » selon que l'on considère qu'on y chasse plusieurs lièvres à la fois (gangs de rue, réseau de prostitution, évasion fiscale) ou qu'il fonce à pas de tortue vers une simplissime idée (l'argent mène le monde) – thèse(s) qui n'avai(en)t d'ailleurs aucunement besoin d'un film pour être exposée(s): *on le martèle sur toutes les tribunes*. Et il est d'autant plus navrant de constater que ce discours sur l'argent soit mené avec une si grande pauvreté (pauvreté du langage cinématographique, s'entend). Trouvez-moi un seul plan, dans cette publicité de la Délithèque, un seul beau plan, un seul plan soigné, qui signifie plus qu'il ne

montre. Pourquoi faire un film, alors, sinon que pour tirer profit (le capital, encore) du succès d'un film précédent? Au moins, *Le déclin* avait le mérite d'illustrer, grâce à sa mise en scène, la thèse qu'il évoquait dès son ouverture («cette volonté exacerbée de bonheur individuel que nous observons maintenant dans nos sociétés n'est-elle pas, en fin de compte, historiquement liée au déclin de l'empire américain que nous avons commencé à vivre?») sans, du reste, nous dicter de conduite.

Si le réalisateur que nous construisions à partir du *Déclin* semblait connaître le monde universitaire qu'il peignait avec justesse et cynisme, celui que nous pouvons construire à partir

Le critique doit souvent prendre l'œuvre dont il parle à rebrousse-poil, question de voir combien de temps elle résistera.

de *La chute* ne semble pas en connaître beaucoup sur le monde interlope qu'il y gouache gauchement. On copie-colle des paragraphes entiers des essais d'Alain Deneault, lesquels sont ventriloqués par un Pierre Curzi qui a du mal à se suivre lui-même. Avec sa facture broche à foin, *Un paradis pour tous* (Robert Morin, 2016) réussissait, quant à lui, à illustrer plus clairement les rouages que démonte le philosophe

dans ses ouvrages. Rien de très crédible, non plus, dans cette pute-de-luxe-au-grand-cœur qui, retournant sa veste (le seul vêtement qu'elle porte), s'amourachera d'un laideron parvenu à partir du moment où il sera mû par le philanthropique besoin de redonner aux pauvres. C'est invraisemblable, comme est invraisemblable la scène lors de laquelle cette professionnelle du sexe a l'idée, avant de pratiquer une fellation sur son client, de se *détacher* les cheveux (l'expérience nous dit qu'il vaut mieux se les *attacher* avant... et se les détacher *ensuite*). C'est un détail, certes, mais c'est un détail qui «fait faux» (pour paraphraser Barthes). Il est aussi invraisemblable de voir cet universitaire se vantant d'être «trop intelligent» (alors que tout, dans les faits, contribue à nous prouver le contraire), étalant la liste des auteurs qu'il a lus, préférer, plutôt que de «montrer à un homme à pêcher» (il ne cite pas Lao-Tseu), donner, non un emploi, mais un logement à son sans-abri d'ami.

Mais au-delà de cette fresque – de cette fresque qui sent le collage –, c'est en effet la morale qui génère le malaise. Passons sur le fait que les escrocs (Curzi) sont arrêtés. La sanction paraît claire, sans appel. Cependant, maître Taschereau ne sera pas puni pour avoir «crossé le système», mais pour s'être fait lui-même crossé. Non, au-delà de cette équivoque leçon, ce sont les gros plans sur le visage de ces Autochtones amochés (ceux qui ont élu domicile – pour vrai – au coin de la rue Sherbrooke et de l'avenue du Parc) qui laissent perplexes. Que doit-on comprendre de ces insistants regards à la caméra qu'on leur vole (sans peut-être même les avoir payés – aux dernières nouvelles, ils sont toujours là)? Cette caméra – à double tranchant – *victimise* ces Autochtones que la conjoncture actuelle voit pourtant s'émanciper et rend *responsables* de leurs malheurs les spectateurs qui font, plus souvent

qu'à leur tour, eux aussi les frais des capitalistes véreux. Et l'on sort déconfit quand on arrive à la conclusion que le «bonheur individuel» loge dans cet appartement qu'un homme pauvre (du coup transformé en pauvre homme) a reçu, clés en main, et qu'il pourra habiter jusqu'à la fin de ses jours, scotché devant sa *tivi* qui l'abrutira pour la plus grande joie des Maîtres de ce monde, sans avoir à travailler pour en payer le loyer ni, conséquemment, à redonner sa part à la société. On tire plusieurs leçons, ici... et à bout portant. Si bien qu'il ne reste plus rien.

C'est ce moralisme de mauvais aloi que Fontaine Rousseau a voulu éprouver, notamment par le ton de son texte. Car le critique doit souvent prendre l'œuvre dont il parle – et qui fait l'objet de trop de flatteries par les membres de la colonie – à rebrousse-poil, question de voir combien de temps elle résistera. Et elle n'a pas résisté longtemps. Le dérapage radio-canadien aura surtout permis de révéler, non la pertinence du film, mais l'immunité dont jouit son réalisateur. Si Fontaine Rousseau avait lapidé, avec plus de méchanceté encore, un film pourtant réussi d'un réalisateur méconnu, personne ne se serait levé pour défendre ce dernier. Ce n'est pas de son regard sur un film qu'on s'est offusqué, c'est de son regard sur le film de *tel* réalisateur. Cette réaction (démessurée) aura toutefois révélé le capital de sympathie (le capital, toujours) dont jouit Arcand, non la *valeur* de son film. Et puis... à trop critiquer la critique, puis la critique de la critique (comme on le fait ici), on finit par oublier qu'il se trouve, à la base, un film dont personne ne parle déjà plus. (L)