

Université de Montréal

LE COLLECTIF CONTRARIÉ : ANALYSE DES MANIFESTATIONS DU SUJET
NATIONAL ET DE SA REMISE EN CAUSE DANS L'ŒUVRE DE ROBERT MORIN

Par
Israël Côté-Fortin

Département de littératures et de langues du monde
Faculté des arts et des sciences

Thèse de doctorat présentée à :

Simon Harel (président-rapporteur)
Livia Monnet (directrice de recherche)
Olivier Asselin (membre du jury)
William Straw (examineur externe, Université McGill)

Novembre 2015

© Israël Côté-Fortin

Résumé

La nation s'est affirmée à partir de la fin du 18^e siècle comme l'un des grands paramètres de la modernité. Sa remise en cause, tout spécialement dans les dernières décennies du siècle dernier, est à la fois partie prenante et symptomatique de l'actuel phénomène d'effritement des identités collectives. Le Québec n'échappe pas à ce courant de fond, comme en témoigne l'œuvre du vidéaste et cinéaste Robert Morin, qui propose une galerie de personnages en manque d'attaches et souvent réduits à leur propre subjectivité. Dans un contexte de questionnement généralisé des concepts de nation et de collectivité, ces individualités se sentent isolées et tentent désespérément de réactualiser les liens qui les unissent à leurs semblables, mais sans grand succès. La communauté revêt ainsi une dimension nostalgique, parcourant l'œuvre de Morin dans son entièreté et se manifestant de différentes manières, tant à l'écran qu'à travers son approche du médium qui reste grandement tributaire des pratiques filmiques et vidéographiques des années '60 et '70. Écartelé entre la prise de conscience de son isolement et son désir d'appartenir à une entité collective, qu'elle soit nationale ou autre, le sujet délié que l'on retrouve chez Morin, comme cette thèse tente de le démontrer, subit ce phénomène de déliaison et lutte simultanément pour l'enrayer.

Mots-clés

Robert Morin, Coop vidéo de Montréal, nation, sujet national, communauté, collectivité, modernité, déliaison, sujet délié, cinémas nationaux, colonialisme, vidéo, cinéma amateur, film de famille, cinéma d'auteur, caméra subjective.

Summary

Since the end of the 18th century, the nation has asserted itself as one of the cornerstone institution of modernity. Its questioning, especially in the later decades of the last century, is at the same time symptomatic and partly responsible for the present erosion of the sense of collective identity. In Quebec, this phenomenon is also discernable, as the works of the filmmaker Robert Morin seem to suggest, with their cast of solitary characters frequently reduced to their own subjectivity. In this context, isolated individuals are trying with great urgency to revive the ties that bind them with their fellow men and women, but without much success. Thereby, in different ways, the concept of community appears in a nostalgic light, on the screen as much as in Morin's ways of dealing with the medium, his practice being very influenced by those of the sixties and the seventies. As this thesis tries to suggest, the unbind subject which is represented in Morin's works, torn between his awareness of aloneness and his desire to be part of a social community (whether national or not), experience this ongoing process of social erosion, while simultaneously trying to stop it.

Keywords

Robert Morin, Coop vidéo de Montréal, nation, national subject, community, modernity, social erosion, colonialism, video, amateur film, family film, arthouse cinema, point-of-view shot.

REMERCIEMENTS

Nombreuses furent les personnes dont la compréhension, la patience ou l'amitié ont été mises à l'épreuve au cours de ce trop long processus qui se conclut alors que je complète cette étude, et je tiens à les remercier pour le support qu'elles m'ont fourni à une étape ou à une autre de mon cheminement.

Tout d'abord, évidemment, ma directrice, Livia Monnet, une personne que je respecte au plus haut point pour sa grande rigueur, sa disponibilité et son érudition. C'est elle qui a permis à mon travail de prendre un second souffle et une tournure qui lui étaient plus que nécessaires. C'est également elle qui a dû supporter mes tâtonnements et mes (trop) nombreux reports, et je la remercie pour sa tolérance et son soutien indéfectible.

J'ai aussi une pensée toute spéciale pour Nathalie Beaufay, la technicienne en gestion de dossiers étudiants du défunt Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Elle m'a accompagné à sa manière depuis le tout début de mes études doctorales et elle s'est toujours montrée accueillante et disponible. Des personnes comme elle préservent l'humanité d'une institution qui peut parfois manquer de chaleur humaine.

Je tiens aussi à remercier les gens du Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal que j'ai côtoyés au fil des années, tout spécialement Sylvie Rouleau, Michèle Garneau et Silvestra Mariniello. Même si notre relation a eu ses hauts et ses bas, salutations également à Germain Lacasse, avec qui j'ai amorcé mon travail de recherche.

Je ne pourrais pas non plus passer sous silence l'apport inestimable du Fond québécois de recherche sur la société et la culture, qui m'a fourni un financement plus qu'appréciable pendant trois années charnières où il m'a fallu redéfinir mon angle d'analyse. Sans cet organisme, je n'aurais évidemment pas pu me rendre jusqu'au bout.

Dans un autre ordre d'idées, je n'aurai jamais assez de mots pour remercier tous les artisans de la Coop vidéo de Montréal, Robert Morin en tête, qui ont su m'inspirer tout au long de ces années passées à étudier, mais surtout, à apprécier leurs œuvres. Ce sont des créateurs comme eux qui préservent ce feu sacré si indispensable à l'existence d'une cinématographie nationale au Québec. Je tiens évidemment à remercier les gens de la Coop de m'avoir gracieusement permis de reproduire de nombreux photogrammes des films et des vidéos de Morin pour appuyer mes analyses.

Je salue aussi tous mes camarades et toutes mes camarades du Printemps 2012. Ils m'ont permis de vivre l'un des plus beaux moments de ma vie, en plus de me faire voir à quoi peut ressembler la démocratie lorsqu'elle prend un visage humain. Mon parcours au doctorat aura peut-être traîné en longueur, mais il m'aura tout de même permis de vivre pleinement cet événement dont le souvenir me hante, aujourd'hui encore.

Sur un plan plus personnel, je me dois de saluer mes amis, tout spécialement Louis-Philippe, Tina, Marc-André et Mylène, que j'ai parfois négligés pour faire avancer mon travail. Merci à tous pour votre grande patience et votre soutien.

Ma famille a, bien entendu, sa part de mérites dans l'achèvement de ma thèse. L'amour que je voue à chacun de ses membres va certes bien au-delà du support qu'ils m'ont fourni durant ces longues années passées aux études supérieures. Lise, ma mère, et Michel, mon beau-père, qui a été un véritable modèle et un mentor durant cette période décisive que fut l'adolescence, occupent une place toute spéciale dans mon cœur. Mais je ne peux passer sous silence la contribution de mon oncle, Luc Amyotte, et de ma tante et marraine, Carole Côté. Tous deux n'ont eu de cesse, et ce, depuis mon plus jeune âge, de m'encourager à étudier et à persévérer pour mener à bien ce que j'entreprenais. Sans leurs encouragements, leurs conseils et l'aide inestimable qu'ils m'ont fournie, mon parcours universitaire n'aurait sans doute pas été aussi étoffé. Je ne saurais sans doute pas leur rendre tout le crédit qui leur revient, mais qu'ils sachent que je leur serai à jamais reconnaissant pour tout ce qu'ils ont fait et continuent de faire pour moi.

Enfin, les derniers, mais non les moindres : les membres de ma petite famille. Tout d'abord, mes chats, Kapout, Vanille et mon regretté Cheyenne, qui ont parfois dû essuyer quelques rebuffades lorsqu'ils recherchaient un peu trop d'attention et que je n'étais pas en mesure de leur en donner. Rien n'empêche, leur présence a été d'un réconfort indispensable dans les moments de doute et d'abattement. Il en va de même de Jacob, mon petit bonhomme qui est arrivé en cours de route et qui n'a pas toujours compris que « papa avait du travail ». Mes études m'auront certes forcé de passer parfois à côté de quelques occasions, mais elles m'auront aussi permis de voir mon fils grandir, ce qui est plus que ce que j'aurais pu demander en amorçant mon parcours aux études supérieures.

Et puis, finalement, la personne qui occupe une place à part dans mon cœur, Marie-Ève, le grand amour de ma vie, qui a suivi un cheminement semblable au mien et qui a su m'épauler dans les bons comme dans les moins bons moments. Ma belle, je t'aime plus que je ne saurais dire, et sache que sans tes encouragements, ta compréhension et ta tendresse, ce texte n'aurait jamais vu le jour.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	8
Chapitre 1 – La nation et le sujet national.....	23
1.1 La nation, au cœur d’un processus de redéfinition communautaire à l’ère de la modernité... ..	24
1.1.1 La nation en tant que réponse à un phénomène de déliaison.....	25
1.1.2 La nation en tant que communauté imaginaire.....	28
1.1.3 Qu’est-ce qu’un cinéma national ?.....	33
1.1.4 Sujet national et cinémas nationaux.....	42
1.2 Constitution d’un sujet national « moderne » au Québec.....	45
1.2.1 La Révolution tranquille, aux origines du Québec moderne.....	46
1.2.2 Le Québec et la décolonisation.....	51
1.2.3 Naissance du cinéma québécois.....	58
1.3 La remise en cause du sujet national.....	64
1.3.1 L’État-nation en question.....	64
1.3.2 Qui est <i>nous</i> ?.....	69
1.3.3 Persistance de la nation.....	75
Chapitre 2 – Le questionnement du sujet national dans l’œuvre de Robert Morin.....	79
2.1 Une subjectivité en déroute.....	80
2.1.1 Multiplicité du sujet national et multiplication des points de vue.....	80
2.1.2 La caméra subjective comme expression d’un sujet en manque d’attaches.....	83
2.1.3 Spectacle et insuffisances du médium dans l’œuvre de Morin.....	94
2.1.4 En territoire de l’échec.....	100
2.2 L’état de siège et autres figures du malaise identitaire.....	105
2.2.1 Le sujet national en situation d’encerclement.....	106
2.2.2 Autres déclinaisons du national dans l’œuvre de Morin.....	117
2.3 L’arrosé arroseur ou le colonisé colonisateur.....	121
2.3.1 Persistance du phénomène colonial dans le Québec d’après la Révolution tranquille....	122
2.3.2 L’inconfort et la différence.....	124
Chapitre 3 – La communauté manquante.....	137
3.1 La nostalgie de la communauté.....	138
3.1.1 <i>Que Dieu bénisse l’Amérique</i> et la communauté retrouvée : nouveau départ ou illusion?.....	139
3.1.2 Simultanéisme et autres déclinaisons du lien social dans l’œuvre de Morin.....	149
3.1.3 La figure du cinéaste amateur, spectre d’une utopie communautaire.....	154
3.2 Portrait de famille.....	164
3.2.1 L’œuvre de Morin : un grand film de famille?.....	165
3.2.2 <i>Petit Pow ! Pow ! Noël</i> ou le désir de s’inviter dans le portrait de famille.....	171
3.3 L’importance de la voix ou le désir d’établir un dialogue.....	183
3.3.1 L’interpellation d’un sujet difficile à rejoindre.....	184
3.3.2 L’impossible dialogue : sous le signe d’un pessimisme fin-de-siècle.....	194
Chapitre 4 – Pratiques cinématographiques et persistance du collectif.....	204
4.1 Positionnement au sein d’une cinématographie nationale.....	205
4.1.1 Entre filiation et démarcation : la place de Morin dans la cinématographie québécoise... ..	206
4.1.2 Pratique d’un cinéma d’auteur, pratique d’un cinéma national.....	214

4.2 Horizontalité et collégialité en tant que reflets d'un certain idéal collectif.....	222
4.2.1 Une approche de la cinématographie fondée sur la pratique du lien et de l'échange.....	222
4.2.2 La Coop vidéo envisagée comme un cadre (limité) de redéfinition des liens sociaux.....	231
Conclusion.....	236
Bibliographie.....	247
Filmographie.....	261
Crédits photographiques.....	263

« Quand tout a été dit ou presque, il reste que le destin du Québec, quel qu'il soit, ne sera jamais de tout repos. Même l'indépendance politique ne pourra être qu'un commencement ; il nous faut nous rendre compte qu'être Québécois c'est accepter de vivre dangereusement.' Après des années de luttes de toutes sortes, cette conclusion s'impose plus que jamais. »

- Marcel Rioux, *La question du Québec*¹.

Malgré la relative unanimité qui entoure la réception critique de son œuvre, Robert Morin demeure un cinéaste qui, sur le plan académique, n'a généré jusqu'ici que bien peu de travaux, à l'exception notable de quelques articles et de trois mémoires de maîtrise². Certes, c'est là un phénomène qui ne lui est pas exclusif, puisque de nombreux autres artisans du cinéma d'ici, et non des moindres, sont dans la même situation. Peut-être l'attitude réservée, pour ne pas dire réfractaire, de Morin à l'égard de toute tentative de théorisation de sa pratique a-t-elle contribué à ce qu'il en soit ainsi. Cependant, considérant l'originalité de sa production et l'accueil généralement enthousiaste réservé à chacune de ses réalisations (du moins depuis le milieu des années '90), ce silence des universitaires a tout de même de quoi surprendre.

Ce sont donc essentiellement les critiques qui ont, jusqu'à maintenant, contribué à faire ressortir les aspects les plus saillants de son approche, sans toutefois véritablement prendre le temps de pousser la réflexion suffisamment loin pour mettre à jour les grands courants de fond qui la traversent. Bien qu'on ait somme toute abondamment souligné l'importance de l'emploi de la caméra subjective chez Morin, sa propension à privilégier des sujets associés à la marginalité ou la régularité avec laquelle ses récits débouchent sur une fin tragique, force est aussi d'admettre qu'on a très peu cherché à comprendre comment ces différents aspects se conjuguent pour conférer à l'œuvre du cinéaste une couleur si particulière. Ainsi, les questions relatives au sens à donner à ces quelques manifestations, pourtant si caractéristiques de l'univers mis en place par le cinéaste, n'ont trouvé jusqu'à maintenant que très peu de réponses.

¹Rioux, Marcel. *La Question du Québec*. Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 9.

²On parle ici du mémoire d'Éric Bourassa, *Les rapports d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin*, déposé en 2006 à l'Université Concordia, de celui d'Alexandre Lefebvre, *Mise en scène du réel : l'œuvre vidéographique et cinématographique de Robert Morin*, déposé à l'UQÀM en 2008, et de celui de Jean-Philippe Morin, *Trois films de Robert Morin : pour une exploration des mécanismes de l'autofiction cinématographique*, complété en 2013 et présenté au Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal.

C'est donc essentiellement pour remédier à cette situation que cette thèse sera consacrée à l'identification et à l'analyse de certains phénomènes qui contribuent à dynamiser et à singulariser le cinéma de Morin. Évidemment, il ne saurait être question d'épuiser les significations d'une œuvre aussi foisonnante, tâche éminemment impossible. Par conséquent, on s'attachera plutôt à un aspect somme toute assez occulté, à savoir la place qu'occupe la question nationale dans les films réalisés par Morin. Cette problématique revêt une importance particulière, puisqu'elle joue un rôle fondamental dans la détermination et l'orientation des interactions (et surtout des tentatives d'interactions) qui s'instituent, chez Morin, entre l'individu et le monde qui l'entoure.

À bien y regarder, on constate en effet que l'institution d'un lien entre les principaux personnages qui peuplent son cinéma et leurs semblables prend une dimension pour le moins problématique dans les différents opus de sa filmographie. C'est, pourrait-on dire, une constante, qui contribue grandement à infléchir le récit dans une voie assez unidirectionnelle, soit celle du tragique. L'insistance avec laquelle Morin procède au déploiement de la subjectivité dans plusieurs de ses réalisations tend d'ailleurs à l'attester. Cette subjectivité transparaît de manière exemplaire dans les fictions organisées autour d'un point de vue à la première personne du singulier, lesquelles traitent presque invariablement des tentatives infructueuses entreprises par un individu pour établir des relations avec les gens qui l'entourent. L'emploi d'un tel procédé semble ainsi symptomatique d'une certaine impossibilité de définir les bases d'un vivre-ensemble qui soit pleinement satisfaisant, ce qui, dans le contexte québécois, prend une signification particulière, compte tenu de l'actualité pour le moins persistante de cette problématique. En tant que témoignage de l'isolement d'un personnage, le point de vue subjectif manifeste tout à la fois l'écart qui, *a priori*, sépare l'individu de ses concitoyens, ainsi que l'incapacité de celui-ci de remédier à la situation. Cette impuissance entraîne par le fait même la pérennisation de la configuration subjective, reflet des limitations et de l'aliénation d'un sujet confiné en lui-même.

Ce constat, qui recouvre la trame générale des fictions à la première personne, mais dont la portée recouvre également l'ensemble de l'œuvre du cinéaste, conduit donc à envisager les personnages qui peuplent l'univers de Morin comme des êtres plongés dans un contexte de déliaison, contexte caractérisé par l'éclatement des liens qui assurent prétendument le rapport entre l'individu et la

collectivité. Autrement dit, l'évolution des personnages s'effectue dans un cadre qui se caractérise par le désenchantement du sujet collectif. Ce processus d'atomisation du corps social se produit, historiquement parlant, dans une mouvance très particulière, soit celle de la globalisation des échanges à l'échelle planétaire, laquelle se caractérise, entre autres, par la remise en cause des identités collectives, et ce, tout spécialement lorsque celles-ci sont fondées sur un sentiment d'appartenance territoriale.

Au Québec, ce bouleversement dans la manière d'envisager les rapports entre individus prend une signification encore plus aiguë, puisqu'il invite à invalider la pertinence d'un mode de conceptualisation du corps social qui revêt pourtant une valeur fondatrice³ et qui continue d'affirmer sa pertinence, du moins pour une frange importante de la population vivant sur le territoire provincial⁴. Le processus de déliaison et de désolidarisation induit par la mondialisation (du moins telle qu'elle s'affirme concrètement) contribue cependant fortement à éroder la légitimité de ce paradigme, qui joue un rôle fondamental dans la manière que les Québécois et les Québécoises ont de se percevoir, et ce, depuis au moins un demi-siècle.

Dans un tel contexte, qui est précisément celui à l'intérieur duquel surgit et se développe l'œuvre de Morin, l'idée d'y aller d'une analyse des manifestations nationales dans les films réalisés par ce cinéaste apparaît donc pleinement justifiée. L'hypothèse qui sera ici mise à l'épreuve sera que l'individu, tel qu'on le retrouve dans son cinéma, est essentiellement un sujet *délié*, qui voit s'effriter en tout ou en partie les liens qui l'unissaient jusqu'alors à la communauté dont il se croyait membre (et ce, peu importe que cette communauté ait un fondement réel ou tout simplement imaginaire). Cette déliaison qui affecte le sujet se produit cependant dans un cadre très situé, qui est celui d'un Québec toujours aux prises avec l'épineuse question de son identité collective. Par conséquent, ce sujet *délié* s'affirme, de prime abord, comme un sujet *national* en plein processus de désenchantement et, pourrait-on dire, d'effacement.

³L'arrimage du Québec à la modernité occidentale s'opère dans un cadre marqué par l'affirmation d'un nationalisme nouveau genre dont il sera question au premier chapitre.

⁴Ce dont témoignent les résultats serrés du scrutin référendaire d'octobre 1995, ainsi que la relative constance des intentions de vote en faveur de la souveraineté qui se situent, encore aujourd'hui, aux alentours de 40%.

Le sujet *national*, c'est précisément cette figure qui apparaît avec la modernité et qui, comme on le verra dans le premier chapitre, émerge avec ces nouvelles entités sociopolitiques que sont les nations, alors que celles-ci tentent de se constituer en État-nation. Le sujet national est le représentant de ces ensembles qui s'instituent à la faveur des ruptures multiples qu'introduit la modernité dans les modes d'existence traditionnels des communautés européennes et nord-américaines.

Pour Bill Readings, qui s'est appliqué à cerner les contours de cette figure-type dans son ouvrage consacré à l'institution universitaire, « [l'] émergence du sujet moderne est [donc] intimement liée à l'État-nation, où l'un et l'autre se confortent en un jeu de miroir. »⁵ En cela, Readings parvient aux mêmes conclusions que l'historien Eric Hobsbawm, qui soutient que « [l]a caractéristique fondamentale de la nation moderne et de tout ce qui se rattache à elle est justement sa modernité. »⁶ Nation et modernité se conjuguent, en somme, pour donner naissance à un individu, à un sujet, qui se définit collectivement et principalement par ses appartenances à une entité, à la fois réelle et fantasmée, que l'on nomme la nation. Son adhésion prioritaire, sinon parfois exclusive, à la nation est sa première source d'identification, celle à travers laquelle se décline son identité sur le plan social.

Même si le fait de se percevoir comme faisant partie d'un vaste ensemble national s'appuie sur un certain nombre de réalités *réellement existantes* (comme le fait d'habiter un certain territoire, de parler une certaine langue, de partager une certaine histoire, etc.), force est aussi d'admettre qu'on se situe ici résolument dans l'ordre de la représentation, puisque le sujet national se présente d'abord et avant tout comme une manière de se percevoir, de s'envisager, pour soi et pour les autres. Comme le souligne Pierre Nora, dans l'immense ouvrage collectif que ses collaborateurs et lui consacrent aux configurations symboliques qui ont contribué à l'institution de la nation française :

« [...] la nation elle-même est tout entière une représentation. Ni un régime, ni une politique, ni une doctrine, ni une culture, mais le cadre de toutes leurs expressions, une forme pure, la

⁵Readings, Bill. *Dans les ruines de l'université*. Montréal, Lux, 2013, p. 75.

⁶Hobsbawm, Eric. *Nations et nationalisme depuis 1780*. Paris, Gallimard, 2010, p. 35.

formule immuable et changeante de notre communauté sociale, comme d'ailleurs de toutes les communautés sociales modernes. »⁷

En ce sens, le sujet national est une manifestation de la subjectivité parmi d'autres manifestations qui se sont signalées tout au long de l'histoire⁸ et à travers lesquelles l'individu s'est défini en tant que membre de la collectivité dont il se sentait partie prenante. Cependant, c'est aussi une manifestation qui, dans l'histoire récente de l'humanité, a souvent eu tendance à avoir préséance sur d'autres modes de conceptualisation des ensembles sociaux, comme par exemple la figure du prolétaire, avec laquelle le sujet national est souvent entré en concurrence.

L'apparente désuétude de l'État-nation à notre époque fait souvent oublier toute l'importance que ce phénomène a pu revêtir au cours des deux derniers siècles. Pourtant, il fut un temps pas si lointain où l'on considérait que la nation « [...] est une 'communauté', en ceci que l'appartenance à elle prend le dessus – encore une fois, dans l' 'imagination' des concernés – sur les 'factions' qu'elle pourrait renfermer, que ces factions soient des classes sociales, des groupes religieux ou d'autres types de collectif. »⁹ C'est le grand mythe national, fondé sur un principe d'unité, qui s'est affirmé tout au long du 19^e siècle et qui a culminé dans la première moitié du siècle suivant, avant d'être discrédité et progressivement remis en cause à l'approche du nouveau millénaire. Ainsi, même si de nombreux auteurs se sont employés à dénoncer le côté mythique, fantasmatique de ce modèle associatif (on peut penser notamment à Eric Hobsbawm ou à Jean-Luc Nancy¹⁰), il n'en demeure pas moins que celui-ci a joué un rôle d'une importance

⁷Nora, Pierre et al. *Les lieux de mémoire. Vol. 2. La nation, tome 1*. Paris, Gallimard, 1986, p. X.

⁸Pour Pascal Michon, qui s'est intéressé à l'évolution historique du concept, le sujet est « une fonction anthropologique universelle. » « À toutes les époques, dit-il, et dans toutes les sociétés, il y a toujours eu et il y aura toujours – on peut l'affirmer sans risque – des expériences de subjectivation. » (Michon, Pascal. *Éléments d'une histoire du sujet*. Paris, Éditions Kimé, 1999, p. 190) Le sujet national ne serait, pour ainsi dire, qu'une occurrence très contextuelle, très située, de cette expérience de subjectivation qui participe à la conceptualisation et à l'orientation du cheminement des personnes et des communautés, en tous temps et en tous lieux.

⁹Keucheyan, Razmig. *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*. Montréal, Lux, 2010, p. 149-150.

¹⁰À celles et ceux qui, dans le monde d'aujourd'hui, envisagent la communauté comme quelque chose qui a été dans un passé plus ou moins lointain, mais qui serait (malheureusement) perdu, Nancy soutient ce qui suit :

« Des générations de citoyens et de militants, de travailleurs et de serviteurs des États ont imaginé leur mort résorbée, ou relevée dans l'à-venir d'une communauté parvenant à son immanence. Désormais, nous n'avons plus que la conscience amère de l'éloignement croissant d'une telle communauté, qu'elle soit le Peuple, la Nation, ou la Société des Producteurs. Mais cette conscience, tout comme celle de la 'perte' de la communauté, est superficielle. En vérité, la mort ne se révèle pas. La communion à venir ne s'éloigne pas, elle n'est pas différée : elle n'a jamais eu d'à-venir ; elle ne saurait ni advenir, ni former un futur. Ce qui forme un futur, et qui par conséquent advient vraiment, c'est toujours la mort

fondamentale dans le façonnement des modes de perception et de définition des individus depuis l'avènement de la modernité, et tout spécialement dans le façonnement de leurs manières de se percevoir et de se définir *dans* la modernité.

C'est tout particulièrement vrai au Québec, notamment dans la deuxième moitié du 20^e siècle, alors que l'État québécois devient la force motrice d'une entreprise de rattrapage visant à combler l'écart qui sépare les habitants de la province et ceux des grands pays industrialisés. Cet élan qui ne vise ni plus ni moins qu'à assurer l'entrée du Québec dans la modernité s'apparente étrangement, avec plusieurs décennies de retard, au processus qui a présidé à l'institution et à la modernisation des grands États occidentaux. D'ailleurs, cette constitution de l'État en tant que principal vecteur d'identification du monde moderne demeure capitale pour quiconque tente de comprendre de quelle manière le sujet national est apparu et comment il a pu jouer un rôle d'une telle importance dans l'histoire contemporaine. L'État, parce qu'il permet (jusque dans une certaine mesure) de donner corps à la nation, s'affirme comme un point de repère, un pôle de référence autour duquel peuvent se regrouper les différentes communautés qui se substituent à celles qui existaient à l'époque de l'Ancien Régime.

Ce phénomène, qui a fini par s'affirmer aux quatre coins du monde, n'a pas épargné le Québec, tant il est vrai que c'est dans la foulée d'un processus de consolidation et de modernisation ayant mené à l'institution d'un État-providence qu'on a commencé à parler d'une identité proprement *québécoise*. La Révolution tranquille s'affirme ainsi comme une période charnière sur le plan collectif, puisqu'à travers la mise en place d'un État moderne, apparaissent de nouveaux référents identitaires dont la somme a pu être, à tort ou à raison, présentée comme étant constitutive de l'identité nationale des Québécoises et des Québécois. C'est dans cette perspective qu'on peut citer cette phrase de Readings, à l'effet que :

« L'État moderne a [...] pour finalité de révéler l'identité d'un sujet national, que celui-ci soit le sujet universel de l'humanité (dans les démocraties républicaines comme la France

singulière [...]. » (Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois éditeur, 1986, p. 38)

Nancy met cependant un peu trop l'emphase sur la dimension *réelle* de la communauté, qu'il s'emploie à déboulonner, plutôt que sur l'importance et l'impact que cette *idée de la communauté* a pu avoir dans la réalité, qu'elle a contribué à façonner.

révolutionnaire ou les États-Unis) ou le sujet national dont l'identité ethnique fait l'objet d'un débat rationnel (dans les démocraties libérales d'Europe). »¹¹

L'affirmation du pouvoir étatique, au Québec, est donc allée de pair avec l'essor d'un nationalisme qui a lui-même été à l'origine de l'institution d'un nouveau sujet national, ce fameux et mystérieux sujet qui se dissimule derrière le populaire slogan « Le Québec aux Québécois ». Celui-ci, à l'instar de nombreux autres un peu partout dans le monde, a cependant connu une baisse de popularité notable dans le dernier quart du 20^e siècle. Nombreux sont d'ailleurs ceux qui croient, à l'exemple d'Hobsbawm, que le nationalisme a perdu toute crédibilité en tant que « programme politique global »¹² et qu'il est désormais inapte à jouer un rôle structurant dans le monde d'aujourd'hui.

Cette hypothèse peut sans doute être contredite par plusieurs contre-exemples qui continuent d'attester de la vitalité du fait national. Néanmoins, on ne peut dénier que la nation et le nationalisme font l'objet, depuis quelques décennies, d'un questionnement tous azimuts qui a grandement contribué à atténuer leur pouvoir de rayonnement. Cette remise en cause systématique est imputable à un certain nombre de facteurs, dont les grandes dérives nationalistes de la première moitié du 20^e siècle, la dépolitisation progressive du citoyen au profit de la figure du consommateur, la relativisation de la souveraineté de l'État-nation dans le processus qui mène à la globalisation des échanges, ainsi que la prise de conscience des contours occidentalocentristes de ce sujet national prétendument universel, mais qui s'apparente essentiellement à la figure du « mâle hétérosexuel et blanc. »¹³ Tout cela conduit à une crise du sujet politique, qui perd soudainement ses assises et amorce un lent processus de dissolution dont on n'a toujours pas entr'aperçu le terme.

Le monde moderne, établi autour de quelques configurations subjectives (le sujet national, les classes sociales) qui ont contribué à redéfinir le concept même de communauté, passe donc par un processus de réévaluation de ses présupposés, qui affaiblit grandement toute possibilité de cerner les contours d'une collectivité qui puisse s'approcher de ces grands ensembles idéalisés (la nation, l'union des travailleurs) caractéristiques de la modernité. C'est cette prise de conscience

¹¹Readings, p. 75.

¹²Hobsbawm, p. 351.

¹³Readings, p. 139.

de la fragilité des identités collectives qui amène notamment Alain Badiou à affirmer que « [c]e que la crise du politique dévoile, c'est que tous les ensembles sont inconsistants [...] ». ¹⁴ Jean-Luc Nancy, pour sa part, soutient ce qui suit :

« Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les autres témoignages que cette époque se trouve chargée d'assumer, en vertu d'on ne sait quel décret ou de quelle nécessité (car nous témoignons aussi de l'épuisement de la pensée de l'Histoire), est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté. » ¹⁵

Ce sentiment d'implosion de la collectivité, il se fait également sentir au Québec, et ce, d'une manière tout spécialement prononcée, après l'échec référendaire de 1995. Celui-ci, peut-être plus encore que celui de 1980, apparaît *a posteriori* comme une date charnière, puisqu'à sa suite le questionnement identitaire qui avait accompagné la modernisation accélérée de l'État québécois dans les années '60 perd de son actualité. Ce qu'il y a de plus significatif encore, c'est que non seulement la question nationale, mais tout ce qui touche de près ou de loin à la problématique du vivre-ensemble est relégué à la périphérie de la sphère publique, alors que les débats entourant la restructuration des finances publiques, l'urgence de réformer le système de santé et, éventuellement, la prétendue nécessité de revoir de fond en comble le modèle étatique hérité de la Révolution tranquille occupent désormais le devant de la scène.

Dans les faits, ce phénomène de désenchantement du sujet collectif s'était déjà manifesté à la suite des résultats du référendum de 1980, qui a placé la décennie subséquente sous le signe du désengagement social et du repli sur soi. Cette tendance, à la fois observable aux plans politique, social ou culturel ¹⁶, annonce déjà ce qui va survenir, mais d'une manière accentuée, après le scrutin référendaire de 1995. Pour le sujet national, cette succession d'événements marque l'amorce d'une crise profonde, fondée sur la remise en cause de sa pertinence dans le cadre d'une

¹⁴Badiou, Alain. *Peut-on penser la politique ?* Paris, Seuil, 1985, p. 13.

¹⁵Nancy, p. 11.

¹⁶C'est un phénomène qu'illustre parfaitement le virage qui s'opère en littérature, comme le signalent les auteurs Hans-Jürgen Greif et François Ouellet dans leur ouvrage sur la production québécoise des années 1960 à 2000 : « [...] la fin de la décennie marque le retour du lyrisme et l'essoufflement de l'engagement politique. La défaite référendaire, mais sans doute aussi le malaise existentiel d'une société qui a évacué trop rapidement les valeurs traditionnelles, accentuent ce virage. Ils entraînent le désengagement des intellectuels et des écrivains et valident la promotion d'une écriture de l'intime et du repli sur soi, l'essor d'une écriture postmoderne (phénomène qui caractérise toute la littérature occidentale contemporaine). » (Greif, Hans-Jürgen et François Ouellet. *La littérature québécoise 1960-2000*. Québec, L'instant même, 2004, p. 15)

société se redéfinissant selon des paramètres qui sont ceux du néolibéralisme et du libre marché, lesquels favorisent l'individu au détriment du sujet collectif.

D'après Readings, ce changement entraîne une transformation majeure au chapitre du rapport entre identité et société, puisque « [...] le lien entre l'État-nation et ses sujets virtuels [...] n'est plus le fondement premier d'une subjectivité généralisée. »¹⁷ Par conséquent, le fait de se construire en tant que sujet en prenant la nation comme pôle de référence devient quelque chose d'obsolète, ce qui peut facilement apparaître comme une exigence insurmontable pour de nombreuses personnes qui ont vibré au rythme des grands élans collectifs des années 1960 et 1970, et qui se retrouvent forcées de se réinventer dans une logique strictement individualiste.

Cela va de soi, de tels changements ne peuvent survenir sans laisser des traces dans le travail des artistes qui sont actifs durant cette période de grands bouleversements. Comme on peut s'en douter, la transcription de ce phénomène de déliaison risque de se traduire par la représentation de parcours désorientés, d'individus déboussolés, en quête de nouveaux référents susceptibles de leur permettre de retrouver leurs marques et de redéfinir leur place au sein de la société. C'est justement ce que l'on semble retrouver dans l'œuvre de Morin, où se côtoient des êtres qui peinent à établir ou à rétablir le contact avec leurs semblables.

En fait, ce cinéma offre toute une galerie de personnages qui font l'expérience de l'effritement de cette fiction du lien social qui, au Québec, s'est exprimée de manière exemplaire à travers la question nationale. Même si celle-ci n'est pas toujours directement évoquée, le contexte de production des films réalisés par Morin, qui épouse parfaitement la phase de remise en cause du concept de nation, au Québec comme ailleurs, oblige à envisager l'isolement des individus qui peuplent son univers et leur incapacité à remédier à cette situation comme des symptômes de ce phénomène de désenchantement du sujet collectif. Ses personnages, tout particulièrement ceux qui occupent l'avant-scène, éprouvent des difficultés à rétablir les contours d'un collectif au sein duquel ils pourraient se réinscrire. On est donc confronté à des individus qui sont en quête de points d'ancrage, de repères, pour tenter de savoir qui ils sont, non seulement par rapport à eux-mêmes, mais aussi par rapport à ceux et celles qui, comme eux, subissent ces changements.

¹⁷Readings, p. 138.

Autrement dit, il s'agit de sujets déliés, ou pour dire plus exactement, de sujets qu'on peut supposer jadis définis par leurs appartenances nationales et qui sont désormais soumis à un processus de déliaison qui les soustrait, à toutes fins utiles, à toute forme d'association collective. La particularité de ce phénomène est que, chez Morin, il est vécu de manière très négative, les personnages évoluant difficilement dans le cadre de cet univers où il n'est plus possible, non seulement de se définir en rapport avec la nation, mais de conserver l'illusion qu'il soit possible d'appartenir à une communauté, quelle qu'elle soit. Voilà pourquoi ce sentiment de malaise qui parcourt l'œuvre du cinéaste s'accompagne également de tentatives répétées de la part des individus de reconstituer les liens qui les unissaient auparavant à ceux et celles qui, comme eux, se retrouvent maintenant sans attache.

Ses protagonistes laissent donc transparaître des signes de leur aspiration pour une vie communautaire, sans trop chercher à véritablement cerner les contours de ce à quoi ils aspirent, sans trop chercher à savoir si ce collectif pour lequel ils languissent ressemblerait à quelque chose qui a déjà été ou s'apparenterait plutôt à quelque chose qui n'a jamais été. L'essentiel demeure d'ailleurs de rétablir le contact d'une personne à l'autre, avant même de pouvoir véritablement penser à constituer ou reconstituer une communauté de quelque type que ce soit. Cet élan vers autrui est, pour ainsi dire, ce qui caractérise le cinéma de Morin, en complémentarité avec ce sentiment d'isolement et d'effritement qui affecte nombre de ses personnages. On peut même dire que les sujets que l'on trouve dans ses films tendent véritablement à rendre compte de la nécessité, pour tout individu, de se définir en fonction de la place qu'il occupe dans un ordre social. Ce faisant, ils rejoignent le postulat de Simone Weil, qui s'est tout particulièrement intéressée à la condition prolétarienne (définie selon elle « par le déracinement »¹⁸), et qui avait bien compris ce besoin qu'ont les individus d'intégrer un ensemble susceptible de leur offrir un cadre au sein duquel ils puissent savoir qui ils sont :

« L'enracinement, disait-elle, est peut-être le besoin le plus important et le plus méconnu de l'âme humaine. C'est un des plus difficiles à définir. Un être humain a une racine par sa participation réelle, active et naturelle à l'existence d'une collectivité qui conserve vivants certains trésors du passé et certains pressentiments d'avenir. Participation naturelle, c'est-à-dire amenée automatiquement par le lieu, la naissance, la profession, l'entourage. Chaque être

¹⁸Weil, Simone. *L'enracinement*. Paris, Gallimard, 1964, p. 97.

humain a besoin d'avoir de multiples racines. Il a besoin de recevoir la presque totalité de sa vie morale, intellectuelle, spirituelle, par l'intermédiaire des milieux dont il fait naturellement partie. »¹⁹

En mal d'enracinement, les personnages de Morin tentent, pourrait-on dire, de se reconstituer socialement, mais sans vraiment y parvenir, ou sinon très rarement. Cette obsession du lien social, on la retrouve évidemment à l'écran, puisqu'elle constitue l'un des grands courants de fond qui tracent les contours de l'œuvre du cinéaste. Ce n'est cependant pas le seul lieu de ses manifestations, dans la mesure où l'on détecte également cette préoccupation pour le collectif dans les pratiques cinématographiques proposées par le réalisateur, lesquelles se situent dans la mouvance évolutive des pratiques qui se sont développées au cours de la Révolution tranquille, au moment même où le cinéma québécois naît véritablement.

Le rapport entre cinéma et collectivité, fondamental dans l'histoire de la cinématographie au Québec, s'affirme ainsi comme l'un des principaux axes autour duquel gravite l'œuvre de Morin. Pour s'en convaincre, on va donc s'employer à relever à la fois les signes écraniques de cette relation, en plus de se pencher sur l'approche du cinéma préconisée par le réalisateur, à la fois tributaire d'une certaine tradition filmique qu'on peut qualifier de nationale, mais aussi d'une tentative de démarcation qui témoigne d'un désir du cinéaste de se distancer de ses devanciers.

Le premier chapitre sera donc consacré à la présentation du cadre théorique, alors que l'on s'efforcera de définir les contours de ce sujet national dont l'influence s'avère si déterminante dans l'orientation des trajectoires narratives qui sont celles des personnages de Morin. Pour ce faire, on brossera d'abord un portrait relativement sommaire du concept de nation, en s'attardant tout particulièrement sur son rapport à la modernité ainsi qu'à ses dimensions imaginaires, en s'appuyant notamment sur des travaux fondateurs tels que ceux de Benedict Anderson, Ernest Gellner et Eric Hobsbawm. La théorie d'Anderson, fondée sur la mise en lumière du rapport étroit entre nation et représentation, permettra, entre autres, d'établir l'importance du rôle joué par la subjectivité dans la détermination et l'évolution du phénomène national. Dans cette optique, on verra notamment de quelle manière les liens entre le cinéma et la nation se resserrent dans la première moitié du 20^e siècle, pour finalement donner naissance au concept de cinéma

¹⁹*Ibid.*, p. 61.

national, qui occupera une place déterminante pour la conceptualisation et l'orientation du jeune cinéma québécois qui apparaît dans les années 1960.

On verra d'ailleurs, par la suite, de quelle manière le sujet national s'institue au Québec à l'occasion de la modernisation de l'État québécois, et de quelle manière cette figure devient structurante pour la définition du vivre-ensemble dans la Belle Province. On se penchera finalement sur le processus de remise en cause de la nation qui survient dans la foulée des deux échecs référendaires de 1980 et de 1995, ainsi qu'en parallèle avec le questionnement plus général de ce paradigme communautaire à l'échelle mondiale. C'est par le dévoilement de ce parcours qui fut celui du sujet national, passant en quelques décennies de l'affirmation à l'obsolescence, que l'on parviendra à faire apparaître l'arrière-plan contre lequel se dessine la trajectoire des personnages qui caractérisent l'univers de Morin.

Dans le chapitre suivant, on procédera à l'analyse proprement dite des manifestations du sujet national dans l'œuvre du cinéaste en questionnant la manière avec laquelle cette figure est montrée en plein processus d'éclatement. L'exemple fourni par les fictions à la première personne permettra, à cet effet, de prendre la mesure de l'isolement dans lequel sont confinés les individus qu'on y rencontre. Par la même occasion, on s'appliquera à démontrer que ce phénomène d'atomisation du sujet collectif est complémentaire d'un malaise identitaire qui se décline de différentes façons chez Morin, tout spécialement à travers la multiplication des situations d'état de siège qui témoignent d'un certain sentiment d'étouffement constitutif de la condition d'être présumée du sujet québécois. À travers les manifestations explicites du sujet national dans des films tels que *Yes Sir ! madame...* (1994) et *Windigo* (1994), on sera ainsi à même d'apprécier dans toute son ampleur cette crise de la subjectivité qui s'affirme avec tant d'insistance dans l'univers du cinéaste, et qui témoigne d'une certaine difficulté d'être Québécois, voire d'une impossibilité de revendiquer une appartenance collective dans un contexte de déliaison généralisé.

Toutes ces considérations sur le phénomène de désenchantement du sujet collectif, et plus spécifiquement du sujet national, mèneront éventuellement à l'exploration d'une facette complémentaire de cette problématique, à savoir le désir des individus d'instituer de nouveaux

modes de socialité ou d'en réactualiser d'autres, plus anciens, pour combler le vide abyssal laissé par la remise en cause généralisée de la nation et du nationalisme dans le dernier quart du 20^e siècle. Cet aspect, tout aussi fondamental pour la compréhension des films de Morin, témoigne d'un attachement pour l'idée de communauté, qui surgit de multiples façons, comme par exemple à travers l'expression d'une nostalgie du collectif, laquelle se déploie très éloquemment dans un long métrage comme *Que Dieu bénisse l'Amérique* (2005). Cette nostalgie peut également prendre les traits de la figure récurrente du cinéaste amateur qui, dans le cadre très particulier du cinéma de Morin, évoque, consciemment ou non, un moment révolu de l'histoire du cinéma et de la vidéo au Québec où le projet de révolutionner la société dans l'optique d'un mieux-être collectif passait inévitablement par une révolution des médias.

On interrogera ensuite l'intérêt que les personnages de Morin portent à d'autres modes de socialisation, que ceux-ci s'inscrivent dans un cadre familial ou relèvent davantage de la marge. On verra également quels rapports ces alternatives entretiennent avec le paradigme national, dans l'optique d'une potentielle redéfinition du lien communautaire qui, dans le corpus à l'étude, reste toutefois très embryonnaire. Quant à elle, la dernière partie du troisième chapitre portera sur l'utilisation de la voix *off* et de l'interpellation, qui, toutes deux, correspondent à des tentatives, de la part des personnages, d'instaurer un dialogue avec un interlocuteur absent. Cette amorce dialogique, qui est tout spécialement en vedette dans le court métrage *Le voleur vit en enfer* (1984), se compare en quelque sorte à une bouteille jetée à la mer et symbolise l'espoir très ténu, voire un peu fou, d'individus esseulés qui cherchent désespérément à entrer en contact avec leurs semblables.

Enfin, après avoir insisté sur les manifestations du sujet national dans les films de Morin, tant à travers l'atomisation du corps social et la dissolution dudit sujet qu'à travers la volonté d'enrayer ce processus de dilution avant l'atteinte d'un point de non-retour, l'accent sera mis sur les pratiques cinématographiques du cinéaste, qui témoignent elles aussi, à leur manière, de la préoccupation communautaire qui dynamise l'ensemble de son œuvre. D'une part, il sera question de la manière avec laquelle Morin se positionne au sein de la cinématographie québécoise, encore aujourd'hui envisagée dans une perspective nationale. On verra entre autres comment le réalisateur s'inscrit dans une certaine tradition filmique, qu'il prolonge tout en s'en

distinguant. On pourra également s'attarder sur la manière avec laquelle la volonté de faire du cinéma d'auteur, vers la fin du 20^e siècle, demeure une façon de perpétuer le concept de cinéma national, qui reste inévitablement associé à la figure du sujet national. Ce faisant, il sera possible de prendre conscience du fait que ce sujet national en voie de se dissoudre dans les films de Morin n'en parvient pas moins à se maintenir à travers une façon de faire du cinéma qui assure, jusqu'à un certain point, et jusqu'à preuve du contraire, sa perpétuation.

Pour conclure, on attirera l'attention sur l'approche horizontale et collégiale de la pratique cinématographique de Morin, qui s'affirme tout particulièrement dans les vidéos réalisées dans la première moitié des années '80. Celles-ci illustrent une manière de diriger les acteurs qui favorise leur implication et leur participation dans leur propre mise en scène, une façon de faire que Morin, jusque dans une certaine mesure, continue de privilégier, même après son passage de la vidéo à la pellicule, et du court au long métrage. C'est cette même approche, fondée sur une volonté d'élargir les cadres de la réalisation filmique, qui éclaire la trajectoire du cinéaste au sein de la Coop vidéo de Montréal, cet organisme de production dont il est devenu la figure emblématique. Tous ces exemples devraient ainsi permettre de démontrer que, malgré le pessimisme qui caractérise les films de Morin sur le plan communautaire, subsiste chez lui un certain désir du collectif, lequel procède d'un triple héritage qui est à la fois celui de la tradition coopérative québécoise, celui de la tradition cinématographique et vidéographique québécoise, ainsi que celui du nationalisme québécois.

À la lumière des multiples facettes de cet exposé, on sera donc à même d'apprécier jusqu'à quel point le cinéma de Morin demeure très en phase avec le milieu dont il est issu. Même si ça peut avoir l'air d'une évidence, il faut se rappeler que Morin s'est souvent défendu d'être un cinéaste motivé par des considérations d'ordre politique, ce qui fait qu'on peut parfois finir par oublier jusqu'à quel point son œuvre se situe dans une perspective éminemment locale, et ce, même si ses films conservent le potentiel d'atteindre à une certaine universalité. D'ailleurs, Morin lui-même reconnaît que ses drames sont largement tributaires du cadre spatiotemporel qui les a vus naître. À cet effet, il a d'ailleurs déjà déclaré ce qui suit :

« Je ne suis pas un cinéaste qui défend des causes. Je me considère avant tout comme un 'dramaturge', mais que ces drames sont nécessairement incarnés dans une société donnée. En

ce sens, je suis un peu le contraire de Pierre Falardeau, les causes viennent des drames que je bâtis, et jamais l'inverse. »²⁰

Les grands courants de fond qui caractérisent le Québec contemporain influencent donc son cinéma, bien que souvent indirectement, d'autant que celui-ci se montre manifestement sensible aux questions reliées à la problématique du vivre-ensemble. La question nationale, qui a jusqu'à tout récemment dominé le débat sur l'identité au Québec, est ainsi tout spécialement sollicitée, alors qu'elle s'inscrit, parfois explicitement, parfois en filigrane, dans l'ensemble de son œuvre. Un peu à la manière d'un spectre, le sujet national, et plus généralement le sujet collectif, hante le cinéma de Morin sur un mode obsessionnel qui demande, plus que jamais, d'être analysé et apprécié dans toute sa complexité.

²⁰Barrette, Pierre et Marco de Blois. « Entretien avec Robert Morin ». *24 images*, No. 114, hiver 2003, p. 40.

CHAPITRE 1 – LA NATION ET LE SUJET NATIONAL

Avant de procéder à l'analyse des manifestations de la remise en cause du sujet national dans l'œuvre de Morin, il apparaît essentiel de faire d'abord un retour sur le phénomène national comme tel. De la sorte, il sera possible de mesurer avec plus d'exactitude en quoi son cinéma questionne la manière avec laquelle le sujet se définit à travers la nation. Dans les pages qui vont suivre, il sera donc question de la nation et des concepts qui lui sont apparentés.

Ce qui saute aux yeux lorsque l'on s'intéresse à la nation, c'est de voir à quel point il s'agit d'un phénomène qui reste complexe à saisir, et par conséquent complexe à définir. C'est un objet fuyant qui s'appréhende souvent à travers sa forme politique, l'État-nation. Ainsi que le souligne l'historien Eric Hobsbawm, « [...] 'la nation', une fois extraite, comme un mollusque, de la coquille apparemment dure de l'État-nation se présente sous une forme nettement flasque et gélatineuse. »²¹ Il faut également mentionner que la nation pose problème, dans la mesure où elle n'a eu de cesse de se décliner davantage comme un projet que comme une réalité. Par nature portée vers l'unité, elle a dû composer avec les défis posés par une diversité *réellement existante*, de sorte qu'elle a toujours été, dans le meilleur des cas, plus ou moins inachevée. Ce qui conduit à affirmer qu'« il n'existe pas une nation objective, mais plutôt de multiples idées de ce que devrait être la nation. »²²

Le flou qui entoure le concept de nation explique donc grandement la pluralité des approches et des manières d'envisager ce phénomène. En fait, les différents auteurs qui se sont penchés sur la question ont tour à tour retenu certains traits saillants des nations constituées pour établir une liste de critères à partir desquels il serait possible de dégager un modèle-type. Conséquemment, c'est l'emphase mise sur tel ou tel aspect qui distingue les différentes approches les unes des autres, et qui conduit à la formation des différentes écoles de pensée en la matière.

²¹Hobsbawm, p. 349.

²²Canet, Raphaël et Jules Duchastel. « Introduction », dans Canet, Raphaël et Jules Duchastel, éd. *La nation en débat. Entre modernité et postmodernité*. Montréal, Athéna Éditions, 2003, p. 15.

Ce qui semble cependant faire de plus en plus l'unanimité, c'est l'inscription du phénomène national dans un cadre bien précis, soit celui de la modernité historique. La nation se manifeste en effet à la faveur des grands bouleversements révolutionnaires du 18^e siècle, qui président à l'émergence des États-Unis d'Amérique et de la France républicaine. Dans la foulée des transformations sociales, politiques, économiques et culturelles qui s'opèrent au 19^e siècle, la nation devient progressivement le modèle politique qui symbolise la modernité. La généralisation de la modernité s'accompagne d'ailleurs de la généralisation du modèle de l'État-nation.

Dans les pages qui vont suivre, on examinera plus en détail sur quoi se fonde cette relation entre la nation et la modernité, pourquoi et comment la nation en est venue à jouer un rôle si important dans la modernité, et ce que cela suppose au regard de l'institution d'un sujet moderne. On pourra également mesurer l'importance prise par la culture dans l'établissement et la perpétuation des nations, et la place que le cinéma occupe dans ce processus. On passera ensuite du général au particulier, en se penchant plus spécifiquement sur le cas québécois. Enfin, on verra, à partir de la situation qui est celle du Québec, comment s'opère la remise en cause de la nation vers la fin du 20^e siècle, et ce que cela implique au plan identitaire pour le sujet national.

1.1 La nation, au cœur d'un processus de redéfinition communautaire à l'ère de la modernité

Bien que les nationalismes aient tendance à remonter très en amont pour établir l'origine de leurs nations respectives, la nation, fondamentalement, reste intimement liée à la modernité. Elle n'est pas quelque chose qui était là de toute éternité (ou qui demandait à être révélé, comme le prétendent souvent les nationalistes). Au contraire, la nation apparaît à la suite des transformations radicales engendrées par la modernité. Avec l'industrialisation et les mouvements de population qu'elle entraîne, on assiste à l'effritement des liens qui unissaient les communautés traditionnelles. Comme le dit Ernest Gellner : «L'ancienne stabilité de la structure des rôles sociaux est tout simplement incompatible avec la croissance et l'innovation, dont les limites ne peuvent être identiques à celles des activités qu'elles remplacent.»²³ La modernité crée donc un certain vide sur le plan communautaire, et de nouvelles structures demandent à être

²³Gellner, Ernest. *Nations et nationalisme*. Paris, Payot, 1989, p. 41.

mis en place pour remplir les fonctions qui étaient l'apanage de celles qui avaient cours précédemment. La nation s'affirme dès lors comme un modèle de substitution. Elle est, fondamentalement, une réponse à un phénomène de déliaison.

1.1.1 La nation en tant que réponse à un phénomène de déliaison

La modernité fait rapidement sentir ses exigences, ce qui se traduit par l'apparition d'institutions susceptibles de soutenir son établissement, sa diffusion et son maintien. L'affirmation de la nation, dans ce contexte, répond à des besoins systémiques, notamment au chapitre de l'économie ou de l'éducation. Elle fournit ainsi un cadre propice à l'épanouissement de la modernité et des nouvelles réalités qui surgissent dans son sillage. Cependant, la nation ne répond pas seulement aux besoins qui sont ceux du système, puisqu'elle offre également aux particuliers et aux collectivités tout un registre identitaire à partir duquel il leur sera possible de se redéfinir dans la mouvance qui accompagne l'apparition du monde moderne.

Les sujets de l'ordre ancien sont en effet aux prises avec l'effritement des structures traditionnelles. Comme le souligne Gellner :

« L'émergence du monde moderne s'est articulée autour de l'érosion des multiples petites organisations locales, sources de cohésion, et de leur remplacement par des cultures mobiles, anonymes, lettrées qui confèrent une identité. Quand cette situation se généralise, elle fait du nationalisme une norme. »²⁴

Dans ce contexte, l'individu désireux de s'inscrire dans un cadre social est donc à la recherche d'un modèle de substitution, ce que prodigue la nation. Celle-ci permet de réunir un groupe d'individus dans un cadre de référence qui dépasse largement les limites (locales ou régionales) qui servaient à déterminer la réalité et l'identité des communautés aux époques antérieures.

À cette occasion, la nation introduit un élément nouveau, qui renforce grandement son pouvoir d'identification et sa capacité à générer un sentiment d'appartenance. C'est le concept politique de représentativité, développé par les États-Unis et la France dans le dernier quart du 18^e siècle. On assiste alors à la passation des pouvoirs des mains du monarque à celles des représentants du

²⁴*Ibid.*, p. 127.

peuple. L'autorité trouve désormais sa légitimité dans l'État-nation, qui a la prétention d'être le reflet de la volonté générale²⁵. Le sujet national, qui tend à s'incarner dans la figure du citoyen, trouve ainsi son prolongement dans la personne de ses représentants élus, lesquels jouent, idéalement, un rôle de médiateurs entre la population et l'appareil étatique. En se définissant comme citoyen d'un État souverain, le sujet moderne trouve une façon de se situer à l'intérieur des nouvelles réalités qui s'affirment autour de lui. Ainsi que le souligne Bill Readings :

« [...] pour que le 'je' devienne un 'je', pour qu'il se réalise, il doit passer par un 'nous'. Autrement dit, le citoyen individuel doit devenir pour lui-même le porteur d'un sens auquel il n'a accès qu'à titre de membre d'une collectivité. Le sujet prend conscience de lui-même en voyant son reflet dans les institutions représentatives de l'État, ce qui lui permet par exemple d'affirmer 'Je suis un Américain'. »²⁶

Si les particuliers y trouvent leur compte, l'État aussi tire profit de cette représentativité dont il est le garant, puisque celle-ci justifie et assure son autorité²⁷. Parce qu'il est considéré comme le dépositaire de la volonté générale, l'État s'identifie à la nation et est donc jugé apte à agir en son nom. Par conséquent, une relation d'interdépendance s'institue entre les citoyens et l'entité politique qui consacre leur nouveau statut.

Même si la nation finit rapidement par devenir une référence incontournable pour la modernité émergente, d'autres types de regroupements manifesteront progressivement leur prétention à se substituer à elle comme source d'identification première. L'apparition de ces autres formes d'association témoigne d'ailleurs de l'ampleur d'un processus de mutation civilisationnel, qui exige la redéfinition des liens unissant, politiquement et socialement, les individus entre eux.

Les classes sociales, qui s'affirment à la faveur des bouleversements engendrés par l'industrialisation, constituent l'exemple même de cette forme d'identification concurrente. Elles témoignent de l'existence de divisions au sein même de la nation, ce qui contribue à remettre en question l'idée reçue selon laquelle l'État est représentatif de ses constituants. Le prolétariat s'inscrira d'ailleurs dans une perspective internationaliste (« Prolétaires de tous les pays, unissez-vous. »), se montrant souvent hostile au concept de nation, que les théoriciens marxistes

²⁵L'article 3 de la *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen* (1789) l'affirme d'ailleurs sans ambages : « Le principe de toute Souveraineté réside essentiellement dans la Nation. »

²⁶Readings, p. 76.

²⁷Et notamment son droit exclusif d'exercer la violence dans un cadre légalement établi.

présenteront comme une émanation de la société bourgeoise. Il est vrai, en effet, qu'un lien très solide s'établira graduellement entre la nation et la bourgeoisie. D'après Marcel Bellavance :

« Dans le contexte de l'industrialisation, l'État-nation offre également aux nouvelles bourgeoisies la structure politique la mieux adaptée aux mutations économiques et sociales que traversaient les pays occidentaux. Il favorisait, en effet, la maîtrise de leur marché intérieur. »²⁸

En outre, l'État servira de tremplin social à travers les opportunités offertes par les différents échelons de l'administration publique, ce qui l'amènera à s'imposer, pour les représentants de la classe bourgeoise, comme un référent incontournable. Ainsi, selon Hobsbawm, « [...] le nationalisme leur donnait l'identité sociale que les prolétaires obtenaient de leurs mouvements de classe. »²⁹ Toutefois, ce lien étroit n'empêchera pas la nation, tout au long des 19^e et 20^e siècles, d'être associée tour à tour à la gauche ou à la droite, et ce, au gré des circonstances. Cette faculté d'adaptation lui permettra d'ailleurs de s'imposer au détriment d'autres modes d'identification concurrents, ce qu'illustre, en particulier, le ralliement des socialistes internationalistes à l'effort de guerre à l'occasion du premier conflit mondial³⁰.

On peut donc dire que la nation occupe une place de toute première importance en tant qu'institution-phare de la modernité et que le sujet national, qui apparaît dans la foulée et qui se définit essentiellement sur la base de ses affiliations nationales, en constitue le principal représentant. Ainsi, au contraire de ceux qui voient en lui une sorte de survivance archaïque, force est de reconnaître, comme le démontre Hobsbawm, que « [...] dans son sens moderne et fondamentalement politique, le concept de *nation* est historiquement très jeune. »³¹ Par conséquent, la nation s'affirme en tant que phénomène conjoncturel, puisque son émergence est indissolublement liée à l'apparition du monde moderne. On peut même voir en elle la forme

²⁸Bellavance, Marcel. *Le Québec au siècle des nationalités (1791-1918). Essai d'histoire comparée*. Montréal, VLB éditeur, 2004, p. 16.

²⁹Hobsbawm, p. 227.

³⁰« [...] le nationalisme de masse triompha des idéologies rivales, en particulier du socialisme de classe, comme le démontrent le déclenchement de la guerre en 1914, qui révéla le vide de l'internationalisme socialiste, et le triomphe écrasant du 'principe des nationalités' dans les traités de paix après 1918. » (*Ibid.*, p. 228)

³¹*Ibid.*, p. 41.

politique par excellence de la modernité, dans la mesure où la relative universalisation de celle-ci conduit à la généralisation progressive du modèle de l'État-nation aux quatre coins du globe³².

1.1.2 La nation en tant que communauté imaginaire

Ce nouveau type d'organisation sociale, parce qu'appelé à se constituer sur des bases beaucoup plus larges et beaucoup plus distendues que les formes communautaires qui prévalaient jusqu'alors, devra cependant faire appel à un important travail d'édification sur le plan symbolique pour que la nation imaginée devienne réalité, ou du moins donne l'impression de s'affirmer comme réelle. L'imaginaire et la culture joueront ainsi un rôle déterminant dans le façonnement des identités nationales.

La culture³³ occupe une place généralement centrale dans la constitution des différents États-nations. En fait, lorsque les nationalismes amorcent un vigoureux mouvement d'affirmation dans la première moitié du 19^e siècle, la culture est déjà au cœur de la rhétorique nationaliste³⁴. Au plan politique, cela se traduit par une volonté affirmée de faire correspondre un territoire donné avec la communauté culturelle qui lui est apparentée. C'est d'ailleurs l'un des traits saillants de la plupart des discours qui portent sur la nation. À en croire Gellner, « [l]e nationalisme est essentiellement un principe politique, qui affirme que l'unité politique et l'unité nationale doivent être congruentes. »³⁵ Dès le 19^e siècle, les nationalistes s'emploieront donc à cette tâche, en tentant d'élever leur communauté respective au rang d'État-nation.

En Europe, tout cela se traduira notamment par la redécouverte et la mise en valeur de la langue et de l'héritage culturel de populations qui, comme les Grecs, les Italiens ou les Serbes,

³²Les luttes de décolonisation qui ont animé l'hémisphère Sud après la fin de la Seconde Guerre mondiale ont ainsi contribué à parachever un processus de transformation entrepris depuis près de deux siècles, en Amérique et en Europe. Comme le souligne Annie Loomba : « [...] European imperialism and third world nationalisms have together achieved the 'universalization of the nation-state as the most desirable form of political community' [...]. » (Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres/New York, Routledge, 2005, p. 165)

³³Comprise au sens où l'entend l'historien et sociologue Gérard Bouchard, c'est-à-dire comme « [...] 'l'ensemble des traits, objets et productions symboliques dans lesquels une collectivité se reconnaît et par lesquels elle se fait reconnaître' [...] » (Cité dans Bouchard, Catherine. *Les nations québécoises dans L'Action nationale. De la décolonisation à la mondialisation*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, p. 77)

³⁴Selon Jules Duchastel et Raphaël Canet, « [c']est à travers le discours nationaliste que la nation prend forme, se représente et s'impose comme représentation collective. » (Canet et Duchastel, p. 12)

³⁵Gellner, p. 11.

affirmeront graduellement leurs prétentions à l'autodétermination. Le débat autour du rapport entre nation et culture présidera également à l'institutionnalisation des deux grandes conceptions du nationalisme, à savoir le nationalisme civique et le nationalisme ethnique³⁶. Même si ces deux approches s'opposent quant à l'importance que la culture occupe dans le processus d'apparition et de consolidation du fait national, toutes deux reconnaissent néanmoins, en principe, la nécessité d'unifier, voire d'homogénéiser les populations réunies sur un territoire donné, ce dont témoigne la standardisation progressive des pratiques d'éducation à l'échelle des nouvelles communautés nationales. Cette standardisation procède par exclusion, dans la mesure où une langue et une culture particulières sont privilégiées au détriment d'autres pratiques langagières et culturelles qui sont, dès lors, inévitablement marginalisées. C'est en cela que réside l'importance, pour une culture donnée, de pouvoir s'assurer le contrôle de l'État.

La culture se retrouve donc au cœur d'une véritable épreuve de force, qui vise, à terme, à définir l'identité de la nation et de ses constituants. Même lorsqu'on tente de diminuer son importance (comme c'est le cas dans une vision civique très restrictive de la nation), la culture demeure tout de même présente, puisque c'est généralement à travers elle que s'établit le fonds commun à partir duquel les échanges entre individus sont rendus possibles. C'est ce que souligne Alain Dieckhoff, lorsqu'il mentionne que « [...] l'association politique, fondée sur une citoyenneté purement contractuelle, ne suffit pas à tisser un lien national. Elle doit être complétée par un processus de communalisation, c'est-à-dire par l'apparition d'un sentiment subjectif d'appartenance à la nation [...]. »³⁷ En cela, Dieckhoff rejoint Benedict Anderson, l'un des plus éminents théoriciens du phénomène national, pour qui les liens émotifs et l'irrationnel jouent un rôle de toute première importance dans l'établissement de ce type de communauté.

Pour Anderson, les nations s'édifient sur un sous-bassement imaginaire, en raison de l'absence de liens directs entre les personnes résidant sur leur territoire respectif. Cette absence de liens est compensée par la capacité des individus à se représenter leurs concitoyens comme faisant partie d'un seul et même ensemble. En fait, la théorie d'Anderson part d'un constat similaire à celui

³⁶C'est à travers la guerre franco-prussienne de 1870 et les débats qu'elle engendre (notamment entre le Français Renan et l'Allemand Strauss) que se cristallisent ces deux conceptions, qui continuent, encore aujourd'hui, d'être perçues comme les deux principaux pôles du nationalisme.

³⁷Dieckhoff, Alain. *La nation dans tous ses états. Les identités nationales en mouvement*. Paris, Flammarion, 2005, p. 167.

d'autres théoriciens à l'effet que les nations sont tributaires de la disparition progressive du modèle communautaire fondé sur les relations de personne à personne. Pour compenser ce phénomène de déliaison, les individus ont donc été contraints de repenser le concept de collectivité en fonction de l'existence de liens imaginaires entre les habitants d'un territoire donné. Ainsi, « [...] all communities larger than primordial villages of face-to-face contact (and perhaps even these) are imagined. »³⁸

Puisque, dans la modernité, le groupe d'appartenance dépasse largement le cadre qui était celui des communautés des époques antérieures, tout un travail de reconceptualisation s'avère nécessaire, lequel passe par la capacité d'admettre que des individus étrangers l'un à l'autre, mais vivant dans un même ensemble politique, partagent néanmoins des traits communs propres à assurer leur union. Ainsi, comme le dit Anderson : «It is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.»³⁹

Pour Anderson, cet imaginaire se déploie dans un cadre très précis, alors que la nation s'envisage comme *limitée, souveraine et communautaire*. Ainsi, la nation est limitée, parce qu'elle n'est pas « coextensive à l'humanité entière »⁴⁰ ni susceptible de s'étendre sur l'ensemble du globe. En fait, elle se constitue sur la base d'une opposition entre l'intérieur et l'extérieur, à partir de laquelle il est possible d'identifier ceux qui sont membres de la nation et ceux qui en sont exclus. Cette vision centripète de la communauté s'oppose évidemment à une conception plus ouverte, telle que celle de l'internationalisme marxiste. La souveraineté, quant à elle, s'envisage à partir des transformations radicales qui s'opèrent avec les Révolutions américaine et française, et qui se traduisent par la passation des pouvoirs des mains d'un monarque à celles des représentants du peuple. Parce qu'il est théoriquement représentatif de ses constituants, l'État-nation est donc le dépositaire exclusif du droit de régenter toute activité ayant cours sur son territoire. Pour une communauté prétendument nationale, le fait de s'élever au rang d'État repose d'ailleurs en grande partie sur ce désir d'accéder à une souveraineté pleine et entière. Finalement, la nation se conçoit comme communautaire, ce qui veut dire qu'elle se pense prioritairement sur le mode

³⁸Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Londres/New York, Verso, 2006, p. 6.

³⁹*Ibid.*, p. 6.

⁴⁰Keucheyan, p. 149.

unitaire. Autrement dit, l'accent est mis davantage sur ce qui réunit que sur ce qui divise. C'est cette dimension qui est à l'origine du mythe de la nation conçue comme *une et indivisible*.

L'importance prise par l'imaginaire et le mythe, ici envisagé en tant que « [...] récit socialement partagé qui, s'appuyant sur des événements (authentiques ou pas, perçus comme authentiques ou pas par ceux qui en font un mythe), permet une explication – totale ou partielle – du monde à la collectivité qui s'y réfère »⁴¹, démontre que les nations ne se conçoivent pas uniquement à partir de réalités objectives. D'après Razmig Keucheyan, qui rejoint Anderson sur ce point, « [...] la nation est affaire de 'représentations', même si celles-ci s'incarnent dans une réalité sociale concrète, qui en retour produit des effets sur elles. »⁴² Par voie de conséquence, la fiction et le mythe participent activement à l'établissement et au maintien des communautés nationales, qui compensent, par l'entremise de liens imaginaires, l'absence de liens directs entre les individus qui les composent.

Le récit est donc au cœur de la construction du sujet national, puisqu'il participe à l'institution d'un rapport imaginaire entre des personnes vivant sur un même territoire. Pour Jean-Michel Frodon, auteur d'un ouvrage sur le rapport entre cinéma et nation :

« S'il n'est de communauté qu'imaginaire, la puissance imaginante qui constitue toute communauté est donc toujours un 'récit'. Ce récit doit être conté inlassablement, et rituellement, aux individus pour leur rappeler – réconfort ou menace – qu'ils appartiennent à la collectivité. »⁴³

L'histoire nationale s'inscrit notamment dans cette perspective. Chaque pays peut en effet compter sur ses propres récits de fondation, qui contribuent, à travers la narration des événements menant à son apparition, à la reconnaissance du droit à l'existence de la nation, en plus de participer à la définition de ce que l'on croit être ou de ce que devrait être la nation. En outre, ces récits favorisent l'institution d'un passé commun, qui permet de réfléchir sur un présent et de concevoir un avenir qu'on suppose tout aussi partagés.

⁴¹Frodon, Jean-Michel. *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, p. 37.

⁴²Keucheyan, p. 148.

⁴³Frodon, p. 31.

Cependant, ce qu'il y a de relatif dans cette narration, qui, en dernière instance, repose sur une certaine lecture du sens à donner aux événements passés, c'est sa dimension sélective. L'oubli apparaît ainsi comme indispensable à l'établissement, à la consolidation et à la perpétuation des nations, dans la mesure où les mythes sur lesquels elles s'édifient procèdent à l'oblitération de certains faits dans le but d'assurer la cohérence du récit. C'est d'ailleurs ce que soutenait Ernest Renan, lorsqu'il mentionnait que « [...] l'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses. »⁴⁴ L'écriture de l'histoire procède donc par exclusion, alors que certains événements, qui n'ont pas l'heur de cadrer avec une vision idéalisée des origines de la nation, ont tendance à être évacués. C'est ce qui est arrivé, par exemple, aux Premières Nations, marginalisées, voire carrément oubliées dans les grands récits de fondation des États nord-américains, qui leur ont par le fait même dénié leur statut de « peuple fondateur ».

Derrière ce processus, ce qui se dessine, c'est une volonté plus ou moins consciente de présenter la nation comme *une et indivisible*. Anderson fait d'ailleurs remarquer que, « [...] regardless of the actual inequality and exploitation that may prevail in each, the nation is always conceived as a deep, horizontal comradeship. »⁴⁵ Ainsi, les questions relatives aux différences entre classes sociales ou entre hommes et femmes peuvent être esquivées ou marginalisées, afin que la communauté apparaisse comme un tout relativement homogène. C'est à partir de cette vision unitaire qu'émerge le *nous* mythique désignant ceux et celles qui font partie de la nation.

En fait, l'unité de la nation correspond à un projet d'unification, d'uniformisation, qui n'est jamais totalement abouti. Le *nous* peut donner l'impression de se stabiliser provisoirement, mais il est toujours sujet à être remis en cause, surtout lorsque les critères d'appartenance à la nation se révèlent être trop exclusifs. Pourtant, l'insistance à envisager la nation comme un tout unifié, fondé sur des notions d'ethnicité et de langue, a prévalu tout au long du 19^e siècle⁴⁶, ainsi que

⁴⁴Forest, Philippe. *Qu'est-ce qu'une Nation ? Ernest Renan (Texte intégral)*. Paris, Pierre Bordas et fils, éditeur, 1991, p. 34.

⁴⁵*Ibid.*, p. 7.

⁴⁶L'historien Jules Michelet disait notamment, en parlant de l'Europe de son temps :

« Ce qui s'est affaibli bien certainement, c'est dans chaque nation, la dissidence intérieure. [...]

Ce sacrifice des diverses nationalités intérieures à la grande nationalité qui les contient, fortifie celle-ci, sans nul doute. Elle efface peut-être le détail saillant, pittoresque, qui caractérisait un peuple aux yeux de l'observateur superficiel ; mais elle fortifie son génie, et lui permet de le manifester. C'est au moment où la France a supprimé

durant la première moitié du 20^e, avant d'être sérieusement décriée à la suite du déchaînement des nationalismes lors des Première et Seconde Guerres mondiales. Avec les mouvements de population qu'entraîne la mondialisation, ce concept d'unité fait actuellement l'objet d'un questionnement qui compromet l'idée même de nation. Malgré tout, la popularité du phénomène national pendant près de deux siècles, et sa persistance jusqu'à notre époque, témoignent de l'importance primordiale de ces liens, imaginaires ou réels, qui se sont développés, au fil du temps, entre des individus vivant sur un même territoire.

Le développement des moyens de communication sera cependant indispensable pour permettre l'apparition et la consolidation de ce type de relations. L'invention de l'imprimerie jouera, à ce chapitre, un rôle de tout premier plan, dans la mesure où l'imprimé assurera petit à petit la diffusion et la popularisation de dialectes qui s'imposeront éventuellement comme les langues officielles des futurs États-nations. Comme le font remarquer certains auteurs, dont Hobsbawm, il faudra cependant attendre que l'instruction publique se généralise avant d'assister au parachèvement de ces processus d'unification linguistique.

Néanmoins, avec la modernité, la langue devient un déterminant identitaire de tout premier ordre qui s'inscrit dans un projet d'unification englobant l'ensemble du territoire national. Si elle s'affirme, en première instance, à partir du moment où l'imprimé augmente son potentiel de diffusion, elle profite encore davantage de l'essor des médias de masse au 20^e siècle. Ceux-ci consolident alors un phénomène d'intégration linguistique et culturel déjà bien amorcé. Le cinéma et la télévision, tout particulièrement, seront appelés à jouer un rôle dans ce processus de renforcement. C'est d'ailleurs ce que l'on va voir à l'instant, à travers l'exploration des rapports qui s'établissent entre le phénomène national et le cinéma.

1.1.3 Qu'est-ce qu'un cinéma national ?

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, l'association entre cinéma et nation ne s'impose pas comme une évidence. S'il est vrai que les cinémas nationaux vont finir par devenir une

dans son sein toutes les Frances divergentes, qu'elle a donné sa haute et originale révélation. » (Michelet, Jules. *Le Peuple*. Paris, Académie Goncourt (Grands écrivains), 1987, p. 216)

composante incontournable pour la production et l'appréciation du fait filmique, il est vrai également qu'ils n'ont pas toujours fait partie intégrante du paysage cinématographique. Dans les faits, il s'agit plutôt d'un concept qui s'affirme progressivement, et qui s'implante surtout après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Ainsi, dans le cinéma des premiers temps, la nationalité n'est pas un critère d'analyse pertinent pour parler d'un film. Son impact sur la production est également très relatif. En réalité, on constate que c'est à travers la constitution d'un marché national, qui semble apparaître comme un prérequis, que s'établissent les premiers liens entre le cinéma et la nation. Par la suite, certains pays commencent à se doter d'une réglementation pour encadrer la pratique cinématographique sur leur territoire. Cet intérêt de l'État vis-à-vis du cinéma se manifeste à partir des années 1910 et s'accroît durant la Grande Guerre, alors que les différents gouvernements prennent conscience du potentiel d'évocation et de mobilisation de ce qui allait bientôt devenir le Septième art. Tout cela se traduira notamment par l'instauration de systèmes d'aide à la production, dans le but de soutenir la création cinématographique à l'échelle nationale.

L'établissement d'un lien entre le cinéma et la nation, qui se manifeste d'abord au plan institutionnel, finit progressivement par transparaître à l'écran, comme dans les superproductions nationalistes qui, à l'instar du *Cabiria* (1914) de Giovanni Pastrone, envahissent l'Italie durant les années 1910-1920. De tels films reflètent, à leur manière, les aspirations d'une jeune nation qui n'a même pas cinquante ans d'âge et qui ressent le besoin de se prouver au reste du monde. La Première Guerre mondiale, quant à elle, fournira aussi aux nations belligérantes l'occasion de consolider leur identité à l'écran. La guerre totale, qui mobilise l'ensemble des habitants de chaque pays, favorise le renforcement d'un esprit de corps propre à entretenir le mythe d'une nation *une* et *indivisible*, soudée face à l'adversité. Elle se caractérise également par l'exacerbation des différences qui existent entre le *eux* et le *nous*, ce qui conduit assez souvent à caricaturer l'adversaire, dont l'altérité (souvent l'inhumanité) est soulignée à grands traits. La guerre dans les tranchées se répercute donc à l'écran en une guerre d'images. Même si ces premières manifestations de la nation à l'écran contribuent à la genèse des cinémas nationaux, deux transformations majeures vont survenir dans l'entre-deux-guerres pour affermir cette association entre le cinéma et la nation, qui s'imposera comme une évidence par la suite.

D'un côté, la fin de la guerre est caractérisée par l'affirmation de la suprématie hollywoodienne. Avant le conflit, la France détenait l'avantage au plan cinématographique, mais les restrictions de tous ordres imposés par la guerre ont grandement affaibli l'industrie locale, de sorte que les États-Unis ont fini par prendre la place laissée vacante. La période de l'entre-deux guerres est marquée par la consolidation de cette domination, qui se traduit par l'exportation massive des productions hollywoodiennes outre-mer, mais également à travers la capacité des *majors* d'attirer les plus grands talents du cinéma européen. Cette prépondérance d'Hollywood introduit un élément nouveau qui deviendra constitutif de nombreux cinémas nationaux : l'opposition aux films hollywoodiens.

L'autre élément qui va jouer un rôle déterminant, c'est l'arrivée du parlant. Celui-ci ajoute un facteur de reconnaissance culturelle de première importance, qui contribue à institutionnaliser le rapport entre cinéma et nation. Comme le souligne Martine Danan, qui s'intéresse au cas particulier du cinéma français :

« Sound introduced a realistic dimension to cinematographic expression, which significantly increased its appeal as a form of entertainment for the mass audience. Part of this appeal in France derived from the French spectators' nationalistic pride in images and dialogues which, grounded in their own culture, strengthened their sense of identity [...]. »⁴⁷

Précédemment, la pratique du boniment, qui accompagnait souvent les images muettes, permettait une certaine *nationalisation* des contenus, mais cette appropriation devait être renouvelée avec chaque représentation. Avec le parlant, une communauté nationale peut désormais se voir à l'écran, mais elle peut aussi s'entendre, ce qui a pour effet d'ajouter un air de familiarité aux films locaux qui sont projetés sur l'écran. On assiste donc, à partir des années 1930, à une accentuation du rapport entre cinéma et nation, alors que les langues nationales trouvent dans les films des supports de diffusion d'une portée jusque-là inégalée.

Ce changement ne sera pas sans avoir d'importantes répercussions sur la manière dont on envisagera par la suite le médium cinématographique. Ainsi, si les premières théories du cinéma, qui voient le jour à partir de la fin des années 1910, mettent l'accent sur la portée universelle des

⁴⁷Danan, Martine. « National and Postnational French Cinema », dans Vitali, Valentina et Paul Willemsen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, p. 174.

images, le muet étant perçu comme une sorte « d'espéranto artistique »⁴⁸, cette conception cède progressivement le pas à une vision moins globale de la pratique filmique. Dès lors, la nation s'affirme comme un référent incontournable pour l'appréciation et la compréhension du phénomène cinématographique. Après la Seconde Guerre mondiale et la parution du livre *De Caligari à Hitler* (1947), de Siegfried Kracauer, le paradigme national devient implicitement partie prenante du paysage cinématographique. Le cinéma et la nation consacrent dès lors leur union, ce que ne feront que confirmer les nombreux cinémas qui apparaissent dans la foulée des luttes de décolonisation et qui s'inscrivent tous dans une perspective nationale. À partir de ce moment, le concept de cinéma national devient un référent incontournable, non seulement pour la critique, mais aussi pour la production.

Ce détour historique permet donc de réaliser que l'association entre le cinéma et la nation n'est pas quelque chose qui va de soi. D'ailleurs, le concept même de cinéma national reste difficile à définir. Même si l'on constate certaines récurrences entre les diverses cinématographies, force est d'admettre qu'il y a, minimalement, autant de cinémas nationaux qu'il y a de nations productrices de films. Cette pluralité se complexifie encore davantage en raison des multiples redéfinitions auxquelles s'expose le paradigme national⁴⁹ et qui sont, bien évidemment, susceptibles d'affecter les rapports entre cinéma et nation. Néanmoins, malgré toutes ces particularités, il y a tout de même des éléments qui reviennent régulièrement, et qui témoignent d'une certaine parenté entre les différents cinémas nationaux, que ce soit sur le plan de la production, de la représentation ou de la réception.

Au chapitre de la production, la nation se décline à travers la mise en place de réseaux institutionnels qui ont pour but de favoriser la réalisation et la consommation de films sur le territoire national. Comme la plupart des pays ne peuvent compter sur un secteur privé suffisamment fort pour assurer la survie d'une industrie compétitive, c'est généralement l'État qui assure la coordination de ces réseaux, par un encadrement légal et par la mise sur pied de structures de financement destinées à soutenir la production, de sorte que les cinémas nationaux

⁴⁸Frey, Mattias. « Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, 'universal language' and the birth of national cinema ». *Screen*, Vol. 51, No. 4, 2010, p. 324.

⁴⁹« [...] we do not forget that the underlying process is *dynamic* and perpetually *unfinished*. » (Williams, Alan. «Introduction», dans Williams, Alan, éd. *Film and Nationalism*. Nouveau-Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2002, p. 6)

sont, pour l'essentiel, des cinémas subventionnés. Par conséquent, leur existence est tributaire d'une forme d'aide gouvernementale, ce qui tend à les distinguer du modèle de production en vigueur aux États-Unis.

D'ailleurs, comme on l'a vu précédemment, l'encombrante présence du géant américain est une donnée récurrente dans la conceptualisation des cinémas nationaux. Ceux-ci sont en effet contraints, règle générale, de se définir en fonction des productions hollywoodiennes dont ils doivent souvent se distinguer, faute de pouvoir les imiter convenablement. Bien des cinémas nationaux vont donc instrumentaliser cette relation à Hollywood pour élaborer une rhétorique identitaire fondée sur un principe de résistance. Andrew Higson, dans son article « The Concept of National Cinema », abonde d'ailleurs dans ce sens, lorsqu'il mentionne que « [...] the concept of a national cinema has almost invariably been mobilised as a strategy of cultural (and economic) resistance ; a means of asserting national autonomy in the face of (usually) Hollywood's international domination. »⁵⁰ Cette tendance est particulièrement manifeste dans le cadre des cinémas qui émergent à la faveur des luttes de décolonisation, mais on la retrouve également dans l'actuel contexte de globalisation planétaire, sur lequel on reviendra sous peu.

Cette posture défensive ne doit pas faire oublier, cependant, que les frontières sont loin d'être étanches, surtout au plan culturel, et que les différents cinémas nationaux sont sujets aux influences venues d'ailleurs. En ce sens, « [...] national films are always a mixture of local cultural traditions and of foreign influences. There is no such phenomenon as a purely and exclusively 'national' film. »⁵¹ Évidemment, l'influence des films produits aux États-Unis est, à cet égard, considérable, de sorte que « [...] the cinemas of most other countries have in some way or other had to accommodate to the realities of a world film industry dominated by the output of another country. »⁵² Mais les cinémas nationaux peuvent également s'influencer entre eux, si bien que leur identité demeure constamment multiple et mouvante, et ce, tout particulièrement à une époque caractérisée par l'accroissement exponentiel des échanges en tous genres.

⁵⁰Higson, Andrew. « The Concept of National Cinema ». *Screen*, No. 22, 1989, p. 37.

⁵¹Iampolski, Mikhail. « The Cinema of Anti-modernity and Backward Progress », dans Vitali, Valentina et Paul Willemsen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, p. 79.

⁵²Hill, John. « British Cinema as National Cinema », dans Vitali, Valentina et Paul Willemsen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, p. 102.

Ce métissage a évidemment une incidence sur la représentation, qui correspond aux manifestations de la nation à l'écran. On ne s'étendra pas longuement sur ce point, puisque les prochains chapitres serviront justement à illustrer quelques-unes des modalités de cette transposition, à travers la manière avec laquelle le sujet national fait l'objet d'une remise en cause dans l'œuvre de Robert Morin. En fait, les déclinaisons de la nation au cinéma sont tellement nombreuses et spécifiques que les généralisations finissent rapidement par s'avérer limitées et trompeuses. On se contentera seulement de dire que la nation peut faire l'objet d'une représentation explicite lorsqu'un cinéaste décide sciemment d'aborder la question nationale dans son œuvre. Ce type d'approche, marquée par l'intentionnalité, a longtemps été caractéristique de la démarche de nombreux artisans du cinéma québécois, qui se proposaient de réfléchir ouvertement à la situation du Québec à l'intérieur de leurs films respectifs. C'est souvent lorsque la nation fait l'objet d'une certaine remise en question qu'elle est abordée de cette manière, quoique le contraire peut aussi se révéler être vrai, comme en font foi les films de propagande.

Toutes les cinématographies ne sont cependant pas marquées par une conscience aussi aiguë du phénomène national, de sorte que la nation s'inscrit souvent à l'écran d'une manière beaucoup plus implicite, sinon involontaire. Comme le mentionne Alan Williams :

« If films are not terribly effective tools of nationalist (or any) propaganda, they appear to be capable of doing other things. If they cannot by themselves mobilize nations and give them a new direction, they can, apparently, *reflect* and *keep in circulation* values and behaviors associated with a particular nation. This process appears to work best when not the product of conscious policy-making. »⁵³

La nation fait, dans pareil cas, l'objet d'un traitement en filigrane. Ce type de représentation a généralement pour effet de renforcer la vision communément admise de la nation. C'est souvent ce que l'on retrouve dans le cinéma populaire, qui ne se distingue pas, la plupart du temps, par sa propension à remettre en cause l'ordre établi. Tout cela peut toutefois prendre une tournure plus ambiguë, notamment lorsque la dévaluation du concept d'État-nation devient la norme, comme c'est le cas, actuellement, dans le cadre de la mondialisation néolibérale. Les productions grand public peuvent alors distiller un certain sentiment de malaise à travers la représentation proposée des rapports entre individus et collectivités.

⁵³Williams, p. 8.

Dans un autre ordre d'idées, il faut également souligner la pertinence du concept d'intertextualité au regard des cinémas nationaux. Pour qu'on puisse parler d'un rapport probant entre cinéma et nation, encore faut-il qu'on puisse compter sur un ensemble de films qui s'inscrivent dans cette perspective. La constitution d'un corpus doté d'un semblant d'unité et de cohérence s'avère donc un prérequis pour parler de cinémas nationaux. C'est d'ailleurs ce que souligne Philip Rosen, qui ajoute au concept d'intertextualité l'idée de périodicité :

« Most elementally, a national cinema is a large group of films, a body of textuality. This body of textuality is usually given a certain amount of historical specificity by calling it a national cinema. This means that issues of national cinema revolve around an intertextuality to which one attributes a certain historical weight. »⁵⁴

Ces corpus de films peuvent se constituer sur une base synchronique, mais aussi sur une base diachronique, alors que les générations de cinéastes se succèdent et qu'elles peuvent se situer les unes par rapport aux autres. Ce rapport intergénérationnel peut s'instituer sur un mode critique (par le rejet des devanciers), comme il peut s'inscrire dans une perspective d'appropriation ou de célébration.

Quand on parle d'intertextualité et de cinémas nationaux, on ne doit cependant pas s'arrêter là, puisqu'un corpus de films se situe aussi dans un contexte culturel bien précis, où les échanges et le dialogue entre les productions artistiques sont monnaie courante. Lorsqu'il procède à l'énumération des éléments qui témoignent, en termes de représentation, de la relation entre cinéma et nation, Higson distingue tout particulièrement cet aspect :

« The areas that need to be examined here are, first, the content or subject matter of a particular body of films – that which is represented (and particularly the construction of 'the national character'), the dominant narrative discourses and dramatic themes, and the narrative traditions and other source material on which they draw (and particularly the degree to which they draw on what has been constructed as the national heritage, literary, theatrical or otherwise) – in other words, the ways in which cinema inserts itself alongside other cultural practices, and the ways in which it draws on the existing cultural histories and cultural traditions of the producing nation, reformulating them in cinematic terms, appropriating them to build up its own generic conventions. »⁵⁵

⁵⁴Rosen, Philip. « History, Textuality, Nation. Kracauer, Burch and Some Problems in the Study of National Cinemas », dans Vitali, Valentina et Paul Willemsen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, p. 17.

⁵⁵Higson, p. 43.

Cette interdisciplinarité s'appuie sur une sorte de fonds commun, qui est, en somme, l'héritage culturel à partir duquel la nation définit son identité (même si cette identité n'est jamais définitivement fixée dans le temps). Dans un cadre national, les films réalisés se positionnent donc par rapport à d'autres films, mais également par rapports à l'ensemble des manifestations culturelles qui confèrent à la nation sa coloration particulière.

L'importance de la représentation en regard de l'établissement d'un lien entre cinéma et nation ne doit cependant pas faire oublier d'autres aspects tout aussi essentiels de cette relation. Il en va ainsi des questions liées à la réception des films qui, quoique théoriquement centrale pour toute réflexion sur les rapports entre cinéma et nation, a longtemps été éclipsée par l'intérêt porté à la problématique de la représentation. Pourtant, cet aspect est essentiel, puisqu'un cinéma national ne peut exister sans une communauté de spectateurs qui a, jusque dans une certaine mesure, à la fois les compétences pour décoder les déclinaisons du national à l'écran, et qui est disposée à développer une certaine interaction avec les signes en question. Les cinémas nationaux ne sont donc pas qu'une simple affaire d'énonciation, puisqu'ils ont aussi besoin d'un public pour être reconnus comme tels. C'est d'ailleurs ce que dit Andrew Higson, qui s'est penché sur cette question, et pour qui « [...] the parameters of a national cinema should be drawn at the site of consumption as much as at the site of production of films [...] »⁵⁶.

Or, sur ce terrain, on s'aperçoit que la conception courante de ce qu'est un cinéma national tend à en restreindre la portée aux seules œuvres faisant appel à une démarche d'auteur, comme si ce type de pratique filmique impliquait nécessairement un état de conscience aiguisé. Comme le mentionne Higson :

« [...] there is what may be called a criticism-led approach to national cinema, which tends to reduce national cinema to the terms of a quality art cinema, a culturally worthy cinema steeped in the high-cultural and/or modernist heritage of a particular nation state, rather than one which appeals to the desires and fantasies of the popular audiences. »⁵⁷

Cette approche est sans doute imputable, en grande partie, au fait que l'institutionnalisation des cinémas nationaux, à la faveur des mouvements de décolonisation, a coïncidé avec une transformation majeure au chapitre de la fréquentation des salles dans le monde occidental. En

⁵⁶*Ibid.*, p. 36.

⁵⁷*Ibid.*, p. 37.

effet, vers la fin des années 1950 et au début des années 1960, on assiste à un processus de reconversion du public et de ses habitudes de visionnement. Ces changements auront un impact considérable, ainsi que le souligne René Prédal, dans un ouvrage consacré à l'émergence du cinéma d'auteur. Selon lui :

« Cette mutation se produisant au moment où la télévision commence à détourner des salles le grand public, les spectateurs intellectuels changent la donne esthétique et financière qui bouleverse l'économie du cinéma en même temps que sa nature d'art (dorénavant beaucoup moins populaire) ; son avenir est assuré, mais dans un autre créneau, celui, justement, du cinéma d'auteur. »⁵⁸

Les cinémas nationaux des pays qui accèdent à l'indépendance profiteront de cette transformation pour s'imposer. Ils tireront profit de la nouvelle composition du public des salles, lequel se montrera particulièrement réceptif aux différentes sensibilités artistiques et aux réalités qui sont celles d'autres pays. Ainsi que le souligne Ian Christie, « [...] the 1960s clearly saw a huge diversification in the range of films circulating and the growth of an appetite for films that spoke of national and regional cultures. »⁵⁹

À partir de là, l'acceptation de ce qui est national en termes cinématographiques aura tendance, grosso modo, à se diviser en deux tendances : d'un côté, une appréciation large, populaire, du concept ; de l'autre, une conception plus restrictive, centrée autour d'une production filmique consciente d'elle-même et des sujets qu'elle aborde. C'est évidemment cette vision des cinémas nationaux qui finira par prendre le dessus, ce qui ne va pas sans poser problème, puisqu'on est en droit de s'interroger sur la valeur d'un cinéma prétendument national qui s'adresse en priorité à une petite minorité de gens, à une élite, voire même à un public étranger, comme c'est le cas avec de nombreuses productions étiquetées comme nationales, alors qu'elles sont conçues principalement pour emporter l'adhésion des spectateurs des grands festivals internationaux⁶⁰.

À cela, il n'y a pas nécessairement de réponse simple. En fait, on pourrait dire que le cinéma populaire et le cinéma d'auteur, ou cinéma d'art et essai, peuvent tous deux être considérés

⁵⁸Prédal, René. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?* Paris, Éditions du Cerf, 2001, p. 86.

⁵⁹Christie, Ian. « Where is National Cinema Today (and Do We Still Need It) ? ». *Film History*, Vol. 25, No. 1-2, 2013, p. 22.

⁶⁰Comme le rappelle Alan Williams : « [...] on the film festival and the art house/independent cable channel circuit, a visible national origin is *de rigueur*, almost as important as a visible author/director. » (Williams, p. 18)

comme nationaux, chacun à leur manière. S'il est vrai que le cinéma populaire a souvent tendance, comme on l'a vu, à s'inscrire dans le cadre national sur un mode plus implicite, cela ne le rend pas moins national qu'un cinéma qui aborde cette question ouvertement, et même souvent de manière critique. Une comédie locale, qui n'a aucun potentiel ni aucun intérêt à être exportée à l'étranger, ne fait pas moins appel à la complicité du public auquel elle s'adresse qu'un film d'auteur prétendument plus exigeant. L'affirmation ou le questionnement, implicite ou explicite, du paradigme national se retrouve donc, bien qu'à des degrés divers, dans ces différentes tendances, qui reflètent la complexité du phénomène national.

Ce que ce débat autour des cinémas nationaux et de leur public fait ressortir, c'est la dimension souvent normative et restrictive qui accompagne la définition de ce concept, de sorte qu'on traite davantage de ce qui devrait être, plutôt que ce qui est en réalité. Comme le soutient Higson : «[...] very often the concept of national cinema is used prescriptively rather than descriptively, citing what ought to be the national cinema, rather than describing the actual cinematic experience of popular audiences. »⁶¹ Le cinéma est alors envisagé dans une perspective exclusiviste, qui ne tient pas compte de la pluralité des pratiques de réception et, par conséquent, de la pluralité des audiences⁶².

En adoptant ce point de vue, on risque cependant de restreindre les potentialités représentatives des cinémas nationaux, puisqu'on privilégie une vision très limitée du rapport qui unit cinéma et nation. Or, comme on va le voir, cette approche restrictive entache souvent la manière avec laquelle on est à même d'apprécier les manifestations du sujet national à l'écran.

1.1.4 Sujet national et cinémas nationaux

Ce sujet national, qu'on envisage comme une projection de la nation à l'écran, se caractériserait soi-disant par sa représentativité. Celle-ci répondrait à un besoin présumé des spectateurs d'être exposés à une image d'eux-mêmes en tant que membre d'une collectivité, à un besoin de retrouver dans les films qu'on leur propose des signes de familiarité susceptibles de leur

⁶¹Higson, p. 37.

⁶²« [...] the national audiences is, in fact, a series of audiences which are often addressed in different and diverse ways. » (Hill, p. 108)

permettre de s'identifier aux personnages. Cette représentativité peut cependant s'avérer discutable : d'une part, parce que de nombreuses communautés nationales ont souvent été privées de toute forme de représentation à l'écran ; d'autre part, parce que le sujet national qui se retrouve à l'écran fait souvent oublier, à la manière de l'arbre qui cache la forêt, la pluralité du fait national. On se retrouve ainsi souvent face à une situation qui s'apparente à un déficit de représentation.

Dans le premier cas, la nation souffre d'une absence quasi-totale de visibilité à l'écran. Cette situation est souvent imputable à un contexte d'infériorisation politique ou économique, qui limite l'accès des communautés nationales aux moyens de production susceptibles de leur permettre d'apparaître à l'écran. Ce déni de visibilité, qui peut s'apparenter à un déni d'existence sur le plan symbolique, a longtemps été caractéristique du colonialisme, alors que les populations soumises à ce type d'oppression se devaient de composer exclusivement avec des images venues de l'étranger. Cette problématique de la représentation est symptomatique de l'état d'aliénation qui affecte le sujet colonisé. C'est tout particulièrement vrai en Amérique latine, du moins pour la période du muet. Mais c'est aussi vrai en Afrique, surtout pour la portion subsaharienne du continent, alors qu'il faut attendre 1966 et *La Noire de...*, d'Ousmane Sembène, pour qu'apparaisse un premier long métrage de fiction.

Dans certains cas, les luttes de libération ont permis de mettre un terme à cet état de fait, puisque de nombreuses cinématographies nationales ont vu le jour dans la foulée des mouvements d'émancipation, comme ce fut le cas à Cuba ou en Algérie. Dans ce contexte, se doter d'un cinéma national apparaîtra comme une façon privilégiée de reprendre le contrôle sur son identité collective et d'affirmer sa spécificité par le biais du médium cinématographique. Les cinémas associés à la décolonisation non seulement serviront à légitimer l'existence des nouvelles communautés nationales, mais ils s'engageront également dans une ambitieuse entreprise de désaliénation du sujet colonial, laquelle prendra parfois l'allure d'un véritable exorcisme. Le célèbre manifeste *Vers un troisième cinéma* (1969) de Fernando Solanas et Octavio Getino résume bien ce projet de reconquête d'une identité bafouée. Le sujet national, dans cette perspective, s'envisagera comme un être désaliéné, ou en voie de désaliénation.

En terme de déficit de représentation, toutefois, le cas qui se présente le plus fréquemment n'est pas celui d'une nation qui refuse à une autre le droit d'apparaître à l'écran, mais plutôt celui qui correspond à l'oblitération, partielle ou totale, des réalités qui sont celles des minorités nationales. C'est ce qui se produit souvent dans le cas des minorités ethniques ou des communautés d'immigrants, qui ont de la difficulté à accéder à un semblant de visibilité à l'écran. Encore une fois, des considérations de nature économique expliquent en grande partie ce phénomène, dans la mesure où ces collectivités manquent souvent de moyens pour mettre sur pied des structures de production susceptibles de leur permettre de réaliser leurs propres films, et donc de se mettre en scène.

Occasionnellement, ce déficit de représentation peut être compensé par le biais d'initiatives communautaires, comme la création de collectifs de réalisation ou l'institution de réseaux de diffusion alternatifs, en marge des circuits conventionnels. C'est ce que propose parfois le cinéma des diasporas⁶³. Le Wapikoni Mobile, qui se définit comme « lieu de rassemblement, d'intervention et de création audiovisuelle et musicale pour les jeunes des Premières Nations »⁶⁴, en constitue aussi un bon exemple. Des mesures gouvernementales peuvent également, lorsqu'elles sont fondées sur un principe de discrimination positive, offrir des incitatifs pour pallier l'absence de moyens de production au sein de ces communautés. Cependant, règle générale, toutes ces pistes de solution offrent, au mieux, la possibilité pour les membres de ces communautés de reprendre un certain contrôle sur leur image, mais tout cela se passe habituellement en circuit fermé, parce que les films produits sont rarement vus hors des limites desdites communautés, ce qui, en somme, ne permet pas nécessairement de résoudre le problème de visibilité de ces communautés au sein du grand ensemble national.

Néanmoins, lorsque cette absence de visibilité finit par être remarquée (si l'on peut dire), elle est susceptible d'entraîner une remise en question du sujet national, qui risque alors d'apparaître un peu moins représentatif. Cette prise de conscience peut entraîner une remise en cause de la vision communément admise de la nation, alors que sont pointées du doigt les tendances

⁶³C'est ce que démontre l'admirable ouvrage d'Hamid Naficy, *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001.

⁶⁴<http://www.wapikoni.ca/a-propos/quest-ce-que-le-wapikoni/historique>, consulté le 18 avril 2014.

homogénéisatrices qui accompagnent cette dernière et le penchant à écarter tout ce qui ne correspond pas à la définition proposée du sujet national.

Par la suite, des démarches peuvent être entreprises pour élargir le cadre de cette définition, ce qui peut se traduire, à l'écran, par l'apparition de sujets nationaux atypiques, ou par la représentation d'un sujet national conventionnel qui semble soudainement avoir perdu tous ses repères. D'autres facteurs, comme l'affaiblissement de la souveraineté de l'État-nation dans le cadre de la mondialisation, peuvent aussi contribuer à plonger le sujet national dans un état de crise, ce qui finit souvent par avoir des répercussions à l'écran. C'est ce que l'analyse de l'œuvre de Morin permettra de confirmer.

Après ce tour d'horizon du phénomène national et du rapport entre cinéma et nation, on va maintenant se pencher sur un cas précis qui permettra d'illustrer les différents aspects théoriques qui viennent tout juste d'être abordés. On va ainsi s'attarder à détailler la manière avec laquelle une conception renouvelée de la nation accompagne le passage du Québec à la modernité. Par la suite, on verra comment le sujet national qui émerge à la faveur des transformations survenues durant la Révolution tranquille passe par un profond processus de remise en question, et ce, tout spécialement à partir des années 1990 et 2000. On évoquera finalement les formes que prennent ces changements lorsqu'ils trouvent un certain écho dans les productions cinématographiques.

1.2 Constitution d'un sujet national « moderne » au Québec

Comme on a pu le voir jusqu'ici, l'essor de l'État-nation dans le cadre de la modernité amène la répétition de certaines situations et de certains modèles. En fait, comme le souligne Benedict Anderson, l'apparition et l'établissement des premiers États-nations fournissent aux générations subséquentes des modèles susceptibles d'être imités ou repris. Ce potentiel de « piratage »⁶⁵, pour reprendre le terme d'Anderson, ne doit cependant pas faire oublier que le phénomène national se décline également en tenant compte des particularités géographiques, culturelles ou autres, qui

⁶⁵« It is perhaps too easy to forget that this pair [(revolution and nationalism)], like capitalism and Marxism, are *inventions*, on which patents are impossible to preserve. They are there, so to speak, for the pirating. » (Anderson, p. 156)

sont caractéristiques de ses zones d'implantation. C'est, en somme, ce que rappelle Raphaël Canet, lorsqu'il mentionne que « [l]a synthèse opérée sera spécifique à chaque société [...] ». ⁶⁶ Le Québec, pour sa part, ne s'écarte pas, à la base, des schémas classiques, alors que l'affirmation de la modernité s'accompagne conjointement d'un renouveau du nationalisme. Les déclinaisons de celui-ci prennent cependant une couleur particulière, puisque le discours qu'il génère s'inspire, en partie, des mouvements de décolonisation qui ont alors cours dans l'hémisphère Sud. L'affirmation du nationalisme québécois se situe donc dans un large réseau d'influences, locales et internationales, auxquelles puisent les nationalistes pour définir ces nouveaux sujets nationaux que sont les Québécois. Le cinéma, qui se constitue également dans une perspective nationale, aura, pour sa part, un rôle à jouer dans ce profond processus de transformation.

1.2.1 La Révolution tranquille, aux origines du Québec moderne

À l'instar de ce qui s'est produit ailleurs dans le monde, l'affirmation du nationalisme, au Québec, se manifeste à la faveur des changements qui accompagnent l'établissement de la modernité. En fait, il serait plus juste de parler d'un renouveau du nationalisme, puisqu'un certain nationalisme animait les Canadiens français depuis quelques décennies déjà. Il s'agissait toutefois d'un nationalisme de survivance, plutôt réfractaire à la modernité et fondé sur la préservation du statu quo. Avec la Révolution tranquille, une transformation de la société canadienne française s'opère, qui mènera à la redéfinition du sujet national et à la constitution d'un sujet résolument moderne.

Même si on a trop souvent tendance à envisager la Révolution tranquille exclusivement comme un phénomène de rupture ⁶⁷, force est de reconnaître, néanmoins, que ce moment historique est à marquer d'une pierre blanche, parce que s'amorcent alors de nombreuses transformations qui contribueront à faire entrer le Québec dans la modernité. Du nombre, on compte notamment

⁶⁶Canet, Raphaël. « De la conception allemande à la conception française de la nation : réflexion sur le déterminisme historico-social de la pensée », dans Canet, Raphaël et Jules Duchastel, éd. *La nation en débat. Entre modernité et postmodernité*. Montréal, Athéna Éditions, 2003, p. 146.

⁶⁷On mesure encore difficilement l'aspect conflictuel de cet événement, qui se traduit, entre autres, par la difficile intégration de nombreuses réformes dans certaines couches de la population. Cette résistance témoigne du caractère parfois un peu abrupt de la transition qui conduit le Québec vers la modernité.

l'affirmation du rôle de l'État, la légitimation de la modernité, ainsi que l'apparition d'un néonationalisme qui contribuera grandement à redéfinir le concept d'identité sur le plan collectif.

En ce qui concerne le rôle de l'État, celui-ci devient, incontestablement, le levier sur lequel les Canadiens français pourront s'appuyer pour s'affirmer en tant que collectivité. Le Québec, sous le régime de Maurice Duplessis (1936-1939, 1944-1959), s'était refusé à prendre le virage qui avait mené d'autres pays occidentaux, et notamment le Canada, à adopter le nouveau modèle de l'État-Providence. Avec l'arrivée au pouvoir des Libéraux en juin 1960, le gouvernement devient le moteur des changements qui permettront de combler ce retard. À cette occasion, l'institution gouvernementale fait peau neuve et reprend le contrôle de secteurs d'activités dont la responsabilité était, jusqu'alors, du ressort de l'Église, comme la santé ou l'éducation. Le nouvel État québécois jouera donc un rôle essentiel dans la modernisation de la province.

La Révolution tranquille marque également le moment où l'on assiste à la production et à la popularisation d'un discours qui légitime la modernisation du Québec et la modernité en soi. Dans les faits, la modernisation s'était déjà amorcée, bon gré, mal gré, depuis déjà quelques décennies. Le Québec, qui formait jusque-là une communauté rurale assez repliée sur elle-même, commençait, petit à petit, à donner des signes d'une transformation prochaine. C'est d'ailleurs ce que dénotait l'anthropologue américain Horace Miner dans l'ouvrage qu'il a consacré à la petite localité de Saint-Denis-de-Kamouraska, dans le Bas-du-Fleuve, où il a effectué une étude de terrain dans les années 1930. « La vie, disait-il, aujourd'hui, ressemble moins 'à une roue qui tourne', ainsi qu'un vieil habitant l'avait décrite, car le cycle répétitif de la vie ne revient plus au même point à chaque nouvelle génération. En outre, les forces de l'urbanisation transforment la vie des adultes eux-mêmes. »⁶⁸ Cette urbanisation, elle prenait de plus en plus d'ampleur, au point où, dès 1921, plus de la moitié des habitants du Québec résidaient en ville⁶⁹.

Cependant, ces changements ont mis du temps avant d'être validés, et les discours ont tardé à s'ajuster aux nouvelles réalités. Il faudra donc attendre jusqu'au début des années 1960 pour que

⁶⁸Miner, Horace. *Saint-Denis : un village québécois*. Montréal, Hurtubise HMH, 1985, p. 328.

⁶⁹« C'est le recensement de 1921 qui permet de constater que le Québec est devenu un territoire majoritairement urbain. Selon l'historien William Ryan, le passage du cap des 50% se fait vers 1915. » (Durocher, René, Paul-André Linteau et Jean-Claude Robert. *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal, Boréal, 2009, p. 469)

les mentalités emboîtent le pas à tous ces bouleversements. C'est d'ailleurs ce que confirme Léon Dion, dans l'ouvrage qu'il consacre à cette période :

« Ce n'est toutefois que durant cette dernière décennie que les Canadiens français prennent pleinement conscience qu'ils n'ont plus de vocation rurale : éclatement de l'esprit paroissial traditionnel, régression saisissante de la pratique religieuse, premiers signes de la dislocation de la famille. »⁷⁰

Ce phénomène de remise en question, qui s'accompagne d'une modernisation accélérée, entraîne la production d'un discours destiné à la fois à reconnaître un processus déjà bien entamé et à préparer le terrain pour d'autres changements encore plus prononcés. Dans cette optique, la Révolution tranquille se conçoit comme une étape qui sert à valider symboliquement la modernité. Pour Michèle Garneau :

« Ce qui caractérise la Révolution tranquille de la période précédente, c'est qu'il est devenu indispensable de légitimer le progrès. C'est pourquoi il faudra une nouvelle idéologie – l'idéologie de 'rattrapage' – pour effacer des consciences l'ancienne idéologie intériorisée depuis des décennies dans la tête du colon. »⁷¹

Enfin, la Révolution tranquille se caractérise par l'affirmation d'un néonationalisme, qui tranche assez nettement avec le modèle préconisé par les nationalistes des générations passées. Avec la légitimation de la modernité, on assiste à une transformation du rapport établi entre la communauté francophone du Québec et le monde dans lequel elle vit, mais aussi à une transformation du discours formulé autour de ce rapport. Ce changement de mentalités se traduit par un procès en bonne et due forme des valeurs-refuge qui avaient jusque-là constitué l'arrière-plan de l'évolution historique au Québec, du moins après l'échec des rébellions de 1837-1838. La défaite des Patriotes⁷² avait justement mené à un mouvement de repli, qui donna naissance à un

⁷⁰Dion, Léon. *La Révolution dérouterie, 1960-1976*. Montréal, Boréal, 1998, p. 57.

⁷¹Garneau, Michèle. *Pour une esthétique du cinéma québécois*. Montréal, Université de Montréal, 1997, p. 27.

⁷²Comme l'a bien démontré l'historien Marcel Bellavance, le Québec, qui constituait alors le Bas-Canada, a fait montre d'une remarquable modernité à cette occasion, puisqu'il a tenté de répondre à la question nationale avant que celle-ci ne se pose, de manière concrète, pour de nombreuses communautés européennes :

« La question nationale au Canada, dit-il, s'imposa donc assez tôt à la conscience collective comparativement à l'Europe en général, bien avant que la Grèce et la Belgique n'accèdent à l'indépendance et bien avant le réveil véritable des nationalités à la suite des révolutions de 1848. Les Canadiens abandonnèrent cependant tout aussi précocement l'objectif nationalitaire pour leur nation dès qu'un premier obstacle sérieux – la répression de la Rébellion de 1837-1838 – vint en interrompre la poursuite. Tout se passa comme si le défi était trop grand pour cette nation encore trop jeune. Canadienne-française puis québécoise, minoritaire désormais, la nation se réfugia alors pour plus d'un siècle dans la défense de ses droits au sein de la fédération canadienne établie en 1867. » (Bellavance, p. 10)

nationalisme de survivance. Celui-ci se caractérisa, notamment, par une attitude de retrait par rapport à l'Histoire, par une volonté d'échapper au temps historique et, tout particulièrement, d'échapper à la modernité. L'essayiste Pierre Vadeboncœur parlera même du Québec comme d'une « [...] société qui avait cru jouir d'une sorte d'immunité historique. »⁷³ Avec la Révolution tranquille, et le désir nettement exprimé d'aligner le Québec sur les standards de développement qui étaient alors ceux du monde occidental, cette dynamique est cependant appelée à être modifiée. La modernisation à marches forcées entraîne ainsi une réévaluation radicale des prémisses idéologiques qui avaient servi à encadrer l'existence des Canadiens français pendant plus d'un siècle. Selon Pierre Vallières :

« [...] il était devenu impossible pour le Québec d'après-guerre d'adopter lucidement les structures sociales de la société post-industrielle, issue des nouvelles technologies de communications, tout en gardant les mythes, les valeurs, les idées et les mœurs d'une société cléricalo-agriculturiste refermée sur elle-même. »⁷⁴

Aux valeurs-refuge d'antan, comme la terre et la religion, succéderont d'autres repères, plus en phase avec la modernité. Seule la langue trouvera grâce aux yeux des nouveaux idéologues, qui en feront la pierre de touche du discours identitaire autour duquel se structurera le néonationalisme. Cette prééminence de la langue contribuera notamment à l'abandon de l'ethnie en tant que valeur communautaire, et ce, au profit de l'appartenance à une culture commune. C'est ce que fait remarquer Catherine Bouchard, dans l'ouvrage qu'elle consacre à l'évolution du discours nationaliste au Québec entre les années 1960 et les années 1990 :

« Se dissociant du nationalisme traditionnel, le nouvel État québécois, qui promeut désormais la culture québécoise – non la survivance ethnique, les traditions et les héritages comme ce fut le cas sous Duplessis -, est le point tournant de ce passage de la communauté de sang à la communauté de culture, d'une conception primordialiste à une conception moderniste de la nation québécoise. »⁷⁵

Cette interprétation correspond en tous points au constat formulé par Hubert Aquin, dans son célèbre texte « La fatigue culturelle des Canadiens français ». Aquin invitait alors à rejeter l'illusion qui consiste à vouloir fonder une nation à partir d'un groupe ethniquement homogène,

⁷³Vadeboncœur, Pierre. *La dernière heure et la première*. Montréal, L'Hexagone, 1975, p. 14.

⁷⁴Vallières, Pierre. *Les Héritiers de Papineau. Itinéraire politique d'un 'nègre blanc' (1960-1985)*. Montréal, Québec/Amérique, 1986, p. 53.

⁷⁵Bouchard, p. 65.

alors que les faits tendent à dénier l'existence d'une telle réalité, et ce, même dans une société aussi repliée sur elle-même que le Québec d'avant la Révolution tranquille. Aussi disait-il :

« [...] le noyau de colons immigrés qui a fait la survivance se trouve mêlé désormais sur le plan ethnique, à tous les apports que l'immigration ou les hasards de l'amour ont donnés à notre pureté ethnique nationale. De fait, il n'y a plus de nation canadienne-française, mais un groupe culturel-linguistique homogène par la langue. Il en ira ainsi des Wolof, des Sérères et des Peuls du Sénégal qui, si rien ne vient interrompre le processus de scolarisation dont le résultat lointain sera d'enfanter un groupe culturel-linguistique d'origine ethnique multiple, deviendront un jour des Sénégalais. »⁷⁶

Cette transition de l'ethnique au culturel s'accompagne également d'un virage à gauche du nationalisme, qui délaisse le conservatisme des générations antérieures au profit d'une vision beaucoup plus libérale de la société québécoise. À la faveur de la consolidation rapide de l'État-providence, la social-démocratie devient d'ailleurs le modèle politique dominant. Nombreux sont ceux qui croient cependant que ces changements ne vont pas assez loin, et qui voient dans le nationalisme l'allié naturel du socialisme au Québec, l'autodétermination politique n'étant dès lors que le prélude à une transformation radicale de la société dans son ensemble. Par conséquent, « [i]l était désormais parfaitement compatible d'être de gauche et nationaliste, synthèse à laquelle la plupart des mouvements de libération nationale du tiers-monde s'étaient précisément attelés. »⁷⁷ Cette association entre la gauche et le nationalisme sera d'ailleurs l'un des traits distinctifs de ce néonationalisme qui s'affirme au Québec, lequel prend des airs de rupture, après plus d'un siècle marqué par la valorisation et la préservation des traditions canadiennes françaises.

Cette apparente rupture se signalera, symboliquement parlant, par un changement de dénomination remarqué, alors que les Canadiens français finiront progressivement par se considérer comme des Québécois. Cette nouvelle appellation se voudra le reflet des grands bouleversements identitaires qui affectent le Québec dans la foulée des transformations qui s'opèrent durant la Révolution tranquille. Pour certains, ce mouvement d'affirmation se situe cependant dans une perspective beaucoup plus large, qui lie les Québécois aux multiples mouvements de libération qui ont cours, en simultané, dans des pays jusque-là soumis à une forme ou une autre de domination coloniale.

⁷⁶Aquin, Hubert. « La fatigue culturelle du Canada français », dans *Blocs erratiques*. Montréal, Les Quinze, éditeur, 1982, p. 82.

⁷⁷Dieckhoff, p. 60.

1.2.2 Le Québec et la décolonisation

La question de savoir si les Canadiens français ont été, ou non, des colonisés semble faire l'objet d'un certain tabou au niveau des études québécoises, alors que peu de travaux abordent cette problématique, et ce, malgré son importance au regard de l'inflexion du discours nationaliste dans les années 1960. Quand la question n'est pas simplement ignorée, elle fait souvent l'objet d'une réfutation en règle, ce qui n'est pas étonnant, considérant les implications politiques que peut entraîner la reconnaissance positive d'une telle problématique. Dans le meilleur des cas, on reconnaît que la victoire anglaise aux Plaines d'Abraham (1759) instaure bel et bien un régime de type colonial⁷⁸. On peut également admettre que la répression imposée à la suite des Rébellions, ainsi que les commentaires de Lord Durham, à l'effet que les Canadiens français sont un peuple sans histoire et sans littérature, témoignent d'une réalité d'ordre coloniale. Mais, par la suite, passée la période associée aux troubles de 1837-1838 (et, éventuellement, l'attribution du système de gouvernement responsable en 1848), c'est un peu comme si le colonialisme s'était évanoui.

À cet effet, l'apparente absence de coercition semble abuser plusieurs observateurs. C'est pourtant faire abstraction de certains épisodes de l'histoire québécoise, où le bras armé du colonisateur fait sentir sa présence, comme lors de la répression des émeutes contre la conscription du printemps 1918 ou, de manière encore plus évidente, lors de la crise d'octobre 1970. Cette insistance à vouloir limiter la conception du phénomène colonial à des situations d'occupation territoriale ou de domination militaire explique sans doute la fréquente omission d'un colonialisme que le poète Gaston Miron qualifie d'*institutionnel*. Pour Miron :

« Le phénomène colonial, c'est essentiellement un phénomène collectif qui fait sentir sa présence dans deux phases principales. D'abord, il s'agit d'un colonialisme armé qui met en

⁷⁸L'analyse proposée par Mary Jean Green du rapport entre cinéma et nation dans le Québec des années 1960 envisage le paradigme colonial dans une perspective beaucoup plus large, mais elle s'amorce néanmoins par la reconnaissance d'une situation de type coloniale avec la Conquête anglaise de 1759-1760. « But if colonization is oppression, dit-elle, the British victory on the Plains of Abraham turned French Canadians into a 'colonized' people, oppressed by foreign rule, their territory invaded by foreign settlers. » (Green, Mary Jean. « Toward Defining A Postcolonial Quebec Cinema : The Films of Claude Jutra ». *Québec Studies*, vol. 35, printemps-été 2003, p. 90)

place l'occupation directe et brutale d'un territoire. Puis s'installe un colonialisme institutionnel. Le colonialisme de concert avec la classe-écran, celle des collaborateurs, va mettre sur pied des institutions qui joueront le même rôle de régulation de la situation coloniale qu'une occupation directe et armée »⁷⁹

Le colonialisme, selon Miron, peut donc se manifester d'une manière beaucoup plus implicite et plus sournoise. C'est d'ailleurs ce que certains analystes tenteront de démontrer tout au long des années 1960, alors qu'on essaiera de prouver que le Québec est bel et bien aux prises avec une réalité de nature coloniale. Certaines nuances seront toutefois apportées, notamment pour faire ressortir le caractère spécifique du rapport de domination auquel sont soumis les Québécois.

Albert Memmi, le célèbre théoricien de la décolonisation, qui se penchera particulièrement sur le cas du Québec, servira notamment une mise en garde contre la tentation d'écarter l'hypothèse coloniale pour des considérations de nature économique. Pour Memmi, la prospérité économique n'est pas un argument suffisant pour nier l'existence du fait colonial au Québec⁸⁰. En fait, ce type d'argument témoignerait plutôt d'une vision très restrictive du colonialisme. Memmi dira d'ailleurs :

« Certes, le niveau de vie des Canadiens français est dans l'ensemble, et comparativement, plus élevé qu'en Europe. Il est plus près de celui des Américains, ce qui est le comble aujourd'hui pour un Français. Et il est exact que le terme de colonisation suggère la misère matérielle et culturelle. Mais c'est que nous avons dans l'esprit les colonisations de type africain ou asiatique. »⁸¹

Memmi affirmera que le Québec est un cas particulier du point de vue colonial, dans la mesure où toute domination est *relative et spécifique*⁸². Il rappellera également que le colonialisme, au Québec, a des conséquences concrètes, que ce soit au chapitre du contrôle de l'économie, ou au niveau de l'instauration d'une hiérarchie linguistique à l'intérieur de laquelle le français passe au second plan. Le sociologue français, Jacques Berque, qui s'intéresse aussi au cas du Québec, parlera des Québécois comme une «[é]trange sorte de colonisés»⁸³.

⁷⁹Miron, Gaston. *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*. Montréal, L'Hexagone, 2010, p. 127.

⁸⁰D'autant que cette prospérité est alors un fait récent, qui est attribuable au boom économique engendré par la production de guerre des années 1940.

⁸¹Memmi, Albert. *Portrait du colonisé*, précédé du *Portrait du colonisateur* et d'une préface de Jean-Paul Sartre, suivi de *Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?* Montréal, L'Étincelle, 1972, p. 138.

⁸²*Ibid.*, p. 138-139.

⁸³Hennebelle, Guy. *Les cinémas nationaux contre Hollywood*. Paris, Éditions du Cerf-Corlet, 2004, p. 177.

Plus près de nous, ces observations, toutes en nuances, seront reprises maintes et maintes fois par le cinéaste Pierre Falardeau, qui n'aura de cesse, à travers son œuvre, d'explorer la dynamique coloniale dans le contexte québécois. Selon lui, « [u]n peuple minorisé peut être plus ou moins bien annexé, plus ou moins bien exploité, plus ou moins bien opprimé, plus ou moins bien entretenu. Ce plus ou ce moins ne change rien à la réalité de l'oppression, de l'exploitation et de la soumission. »⁸⁴ Cette opinion est également partagée par Vincent Desroches, qui signe le texte d'introduction d'un numéro de la revue *Quebec Studies* consacré aux manifestations du phénomène colonial dans le Québec de la Révolution tranquille :

« Il ne fait aucun doute que les Canadiens français, puis les Québécois ont subi une oppression coloniale, explicite par exemple dans le rapport Durham, dans lequel l'assimilation de l'élément francophone est jugé nécessaire à la stabilité de la colonie. Cette oppression coloniale s'est aussi manifestée par des inégalités économiques ou par le déni de droits linguistiques dans les institutions gouvernementales et éducatives. »⁸⁵

Cependant, au-delà du fait que le Québec ait été soumis, ou non, à une domination de type coloniale, il importe de retenir que cette idée a été reçue comme vraie par une partie de la population, et notamment par de nombreux intellectuels. C'est ce qui a mené à la production d'un discours de la décolonisation qui a été très présent durant les années 1960, et notamment parmi les artisans du cinéma. Cette importance du colonialisme sur le plan discursif n'échappera pas à la comparatiste Amaryll Chanady. La domination coloniale, selon elle, peut prendre une dimension concrète, que ce soit à travers les faits qui lui sont associés, ou à travers les discours qu'il génère (qu'ils soient ou non le reflet d'une réalité tangible). Pour elle : « If we include within the definition of 'postcolonial' the 'resistance to colonialism' (or, in other words, anticolonialism), as many critics do, Québécois critical discourse has very explicitly depicted the francophone province in this way. »⁸⁶

On peut donc dire que le colonialisme, au Québec, s'affirme minimalement comme une réalité discursive. Cette réalité discursive s'inspire abondamment de ce qui se fait et de ce qui se dit sur

⁸⁴Falardeau, Pierre. *Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance*. Montréal, VLB éditeur, 2009, p. 12.

⁸⁵Desroches, Vincent. « En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale ? » *Quebec Studies*, vol. 35, printemps-été 2003, p. 3-4.

⁸⁶Chanady, Amaryll. « Rereading Québécois Literature in a Postcolonial Context ». *Quebec Studies*, vol. 35, printemps-été 2003, p. 31.

la scène internationale, alors que différentes communautés dans les pays du Tiers-Monde s'insurgent contre les puissances coloniales pour réclamer leur indépendance.

Au Québec, c'est surtout la situation algérienne qui retient l'attention. D'après Magali Deleuze, auteure de *L'une et l'autre indépendance 1954-1964 : Les médias au Québec et la guerre d'Algérie*, la révolte des Algériens contre la France a un tel écho au Québec, qu'on finit par assister à une identification progressive, chez bon nombre de Québécois, à la cause et aux revendications qui sont celles des colonisés arabes. Éventuellement, ce rapprochement mènera à l'établissement de comparaisons entre les deux situations, ce qui contribuera à jeter les bases d'un discours de la décolonisation au Québec. Pour Deleuze : « Peu à peu, de spectateurs désengagés qu'ils étaient, une catégorie de Québécois va s'impliquer dans l'analyse du conflit franco-algérien jusqu'à en faire, à partir de 1958, une source d'inspiration pour la compréhension de leur propre condition politique. »⁸⁷ Ce parallèle tracé entre le cas algérien et le Québec suscitera de nombreux débats, notamment entre les représentants fédéralistes de la revue *Cité libre*, et les nationalistes de différentes mouvances, comme ceux de la revue *Parti pris*⁸⁸.

Outre le conflit algérien, la production d'un discours en lien avec la décolonisation s'inspirera également des théories développées par des auteurs associés à ce courant, comme Albert Memmi, Jacques Berque et Frantz Fanon. Ces écrivains auront un impact majeur sur les nationalistes québécois, qui s'affaireront à témoigner des réalités qui attestent d'une situation de type colonial au Québec, et des mesures à prendre pour y remédier.

L'un des leitmotifs du discours associé à la décolonisation tournera autour de la dénonciation du phénomène d'aliénation culturelle qui caractérise la condition du colonisé. Dans cette optique,

⁸⁷Deleuze, Magali. *L'une et l'autre indépendance 1954-1964 : Les médias au Québec et la guerre d'Algérie*. Montréal : Point de fuite, 2001, p. 78.

⁸⁸Pour les opposants à toute forme d'association entre le Québec et les mouvements de libération ayant cours ailleurs dans le monde, l'idée générale sera de limiter les prétentions à la décolonisation au seul Tiers-Monde, mais également d'associer toute forme de nationalisme à la xénophobie et à l'obscurantisme. En fait, les défenseurs du fédéralisme canadien, Pierre Elliot Trudeau en tête, omettront toujours, à tort ou à dessein, de faire la différence entre le nationalisme de survivance et le néonationalisme qui s'affirme, au Québec, au début des années 1960. Cette attitude amènera notamment Gaston Miron à soutenir que le nationalisme, au Québec, s'inscrit désormais dans une perspective universaliste, contrairement à ce que prétendent ses détracteurs. Cependant, pour Miron, cette universalité doit s'appuyer sur l'affirmation d'une spécificité, qui serait à la base de l'identité québécoise. « L'axe de notre universalité, dit-il, doit traverser notre incarnation particulière. Faire en sorte que l'on devienne tellement Canadien qu'on en devienne universel. » (Miron, p. 27)

c'est la question de la langue qui va surtout retenir l'attention, et tout particulièrement le joul, perçu comme le symbole même de la condition coloniale des Canadiens français. L'écart qui existe entre la pratique du français et les réalités de la vie courante invite en effet à prendre conscience de la situation de la langue comme le reflet d'une situation d'exploitation et d'aliénation généralisées. Comme le mentionne Diane Lamoureux, pour les discours qui situent le Québec dans une perspective coloniale : « Le point de cristallisation de l'oppression, c'est la langue. Celle-ci agit à la fois comme marqueur identitaire et indice de l'oppression. »⁸⁹ Memmi, pour sa part, croit que le Québec se retrouve dans une situation de bilinguisme colonial, ce qui implique que la langue du colonisé est dévalorisée par rapport à celle qui domine dans les sphères de la politique et de l'économie, lesquelles sont sous le contrôle des élites coloniales. Comme il le dit lui-même :

« J'ai retrouvé au Canada une version d'un phénomène à peu près constant dans la plupart des situations coloniales, et que j'ai appelé : le *bilinguisme colonial*. Une langue officielle, efficace, qui est celle du dominant, et une langue maternelle, qui n'a aucune prise ou presque sur la conduite des affaires de la cité. Que les gens parlent deux langues ne serait pas grave, si la langue la plus importante pour eux n'était pas ainsi écrasée et infériorisée. Ce qui différencie le bilinguisme colonial du bilinguisme tout court. »⁹⁰

Pour répondre aux nécessités imposées par une modernisation qui va en s'accroissant, la langue parlée par de nombreux Canadiens français, tout spécialement dans les centres urbains, a fini par subir l'influence de l'anglais, qui dominait outrageusement dans les milieux de travail. Dans le contexte québécois, le français s'avérait en quelque sorte inapte à intégrer harmonieusement les nouvelles réalités du monde industriel. Le résultat net a été la création d'une variante du français, le joul, lequel témoignait, tant au plan du vocabulaire que de la syntaxe, de la prépondérance de la langue de ceux par qui le changement arrivait, c'est-à-dire les élites anglophones, qui détenaient le contrôle de l'industrie et du commerce. Cette vision des choses sera notamment celle de Gérard Godin, qui évoque la situation de la langue au Québec dans les termes suivants :

« Le joul, en fait, est une langue déculturée, c'est-à-dire coupée de ses sources, et un composite de la langue française du XVII^e siècle, c'est-à-dire du français de l'époque où nous, on est arrivés ici. À ce moment-là, les ponts ont été coupés entre la France et nous, nous sommes restés sur ce français qui n'avait pas encore accédé à l'ère industrielle, et l'accession à l'ère industrielle s'est faite, pour nous, en anglais. Le joul est devenu non plus

⁸⁹Lamoureux, Diane. *L'amère patrie. Féminisme et nationalisme dans le Québec contemporain*. Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2001, p. 115.

⁹⁰Memmi, p. 140.

un patois, non plus la langue française classique du XVII^e siècle, mais s'est jumelé à un vocabulaire anglais qui recouvrait à peu près l'intégralité du monde technique et industriel.»⁹¹

L'absence de contrôle des Canadiens français sur des réalités qui les dépassent les amènera, par conséquent, à une pratique passablement schizophrénique de la langue, à cheval entre deux mondes, entre deux univers référentiels. Pour André D'Allemagne, qui consacrera un ouvrage à la problématique du colonialisme au Québec :

« [...] le français est donc devenu presque une langue morte, en ce sens qu'il est dissocié des réalités dynamiques et réservé à la communication populaire. C'est en vain qu'on cherche à lui faire traduire des réalités étrangères à la culture dont il est l'expression. Il cède donc inévitablement la place à une langue mieux adaptée à ce rôle. »⁹²

Dans ces circonstances, la langue apparaîtra comme le signe même de l'infériorisation des Canadiens français face aux anglophones du Québec et des autres provinces. Alors que certains, tels Pierre Vallières, n'hésitent pas à faire un rapprochement entre la situation québécoise et le concept de négritude, la langue devient, comme le suggère la poétesse Michèle Lalonde, « [...] l'équivalent de la couleur pour le Noir américain. »⁹³ Le français sera donc le fer de lance des discours invitant les Canadiens français à s'émanciper de l'influence coloniale. L'objectif consistera dès lors à rééquilibrer le rapport de force entre l'anglais et le français, en permettant à celui-ci de recouvrer une dimension fonctionnelle, qui s'était estompée avec la modernisation progressive de la province, une modernisation dont on faisait l'expérience essentiellement à travers l'anglais. Le but poursuivi sera de redonner aux Canadiens français, puis aux Québécois, la possibilité de vivre et de travailler en français. C'est d'ailleurs ce que dit, en substance, Lise Gauvin, dans son ouvrage sur l'évolution du rapport entre l'écriture et la langue dans le contexte québécois. Pour elle :

« [...] le mouvement des années 60 est à comprendre comme une réponse à la difficulté de faire du français dans la situation québécoise de l'époque, une langue moderne, urbaine, une langue de société et d'État. [...] le véritable enjeu n'était pas entre des variétés du français, ou dans un désir exacerbé de distinction par rapport au modèle français, mais dans la volonté de donner au français un statut de langue véhiculaire. Le débat se situait moins entre le vernaculaire québécois et le français châtié ou académique (référentiaire) qu'entre le français et l'anglais, alors utilisé comme langue véhiculaire, du moins dans les grands centres urbains

⁹¹Miron, p. 69.

⁹²D'Allemagne, André. *Le colonialisme au Québec*. Montréal, Éditions R-B, 1966, p. 81.

⁹³Gauvin, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000, p. 54.

comme Montréal. D'où le militantisme. D'où le joual comme dénonciation d'un no man's langue ou d'une contamination involontaire. »⁹⁴

Pour ce faire, l'État deviendra l'allié incontournable des nationalistes, puisque c'est seulement à travers lui qu'il sera possible d'entamer des réformes et d'adopter des lois pour redéfinir la place du français dans l'espace public. Cette nécessité de recourir à l'État s'explique, pour l'essentiel, en vertu de la situation des Canadiens français au sein du Canada. Minorisés au sein de ce vaste ensemble, ceux-ci en viendront à la conclusion qu'il n'y a qu'au Québec qu'il leur est possible de rétablir un rapport de force, puisque les francophones sont majoritaires dans cette province. On assistera donc à une identification de plus en plus exclusive entre les Canadiens français vivant au Québec et le territoire québécois. Ce repli stratégique n'est sans doute pas étranger au changement de dénomination dont il a été question précédemment, et qui a vu les Canadiens français s'envisager progressivement comme des Québécois. Il aura aussi pour conséquence de distendre les liens qui unissaient jusque-là la communauté francophone du Québec et les minorités francophones disséminées dans les autres provinces canadiennes. Comme le souligne Alain Dieckhoff : « Cette rupture avec la logique ethnique chère au nationalisme traditionnel s'est accompagnée de l'affirmation concomitante d'un nationalisme territorialisé. »⁹⁵

L'idée, pour les Québécois, sera désormais d'être « Maîtres chez eux », conformément au slogan des Libéraux lors des élections de 1962. Ce désir d'affirmation s'accompagnera d'une volonté de se soustraire à la condition de minoritaires qui était celle des Canadiens français jusque-là. Pour Diane Lamoureux :

« Le discours de l'oppression nationale fonctionne sur plusieurs registres symboliques qui se ramènent tous à une dynamique de minorisation. Pour que les Canadiens français du Québec perdent leur statut de minoritaires et leurs comportements de 'colonisés', il importe de devenir 'maîtres chez nous' et de disposer de l'ensemble des outils qui permettent d'exister comme nation, y compris un État. »⁹⁶

Les frustrations ressenties par les Canadiens français relativement à une situation d'exploitation qu'ils perçoivent comme étant la leur, qu'elle soit qualifiée de coloniale ou non, alimenteront le néonationalisme qui apparaît au début des années 1960. Un sentiment d'aliénation, et tout

⁹⁴*Ibid.*, p. 212.

⁹⁵Dieckhoff, p. 136.

⁹⁶Lamoureux, Diane. « Le mythe de l'État-nation dans le discours nationaliste québécois depuis la Révolution tranquille », dans Canet, Raphaël et Jules Duchastel, éd. *La nation en débat. Entre modernité et postmodernité*. Montréal : Athéna Éditions, 2003, p. 85.

spécialement un sentiment d'aliénation culturelle, présidera donc au renouveau du nationalisme au Québec.

Ce dont il faut prendre conscience, c'est que l'une des premières formes de domination ressentie est justement celle qui implique l'aliénation culturelle du sujet colonial, dans la mesure où c'est une forme de domination qui se vit au quotidien. Le colonisé, à l'instar de milliers d'autres comme lui, se trouve ainsi attaqué (en fait, chaque fois qu'il ouvre la bouche pour parler) dans une facette de sa personnalité qui le rattache à la communauté dont il est membre. Un sentiment de solidarité et d'identité collective finit ainsi par prendre forme, qui mènera progressivement à la formation d'un nationalisme d'existence. La problématique de l'aliénation culturelle ne permet donc pas de faire l'économie de la dimension nationale, qui finira d'ailleurs par devenir le fer de lance des mouvements de libération qui enflammeront progressivement l'hémisphère Sud. Les communautés opprimées se reconnaîtront donc, d'abord et avant tout, à travers leurs appartenances culturelles, et, par extension, à travers leurs appartenances nationales. C'est sans doute ce qui explique pourquoi Frantz Fanon considérait, dans le cadre des luttes de décolonisation, que la nation était une « exigence minimale »⁹⁷.

C'est d'ailleurs, dans cette optique, que s'affirmera la nécessité de voir émerger une littérature nationale, et par le fait même, une cinématographie nationale.

1.2.3 Naissance du cinéma québécois

Ainsi donc, l'aliénation culturelle constitue l'une des formes d'aliénation les plus durement ressenties, et elle contribue grandement à nourrir le discours d'émancipation des nationalistes. Ceux-ci mettront donc de l'avant, au Québec et ailleurs, la nécessité pour la communauté de se désaliéner, de se décoloniser. Pour ce faire, il apparaîtra nécessaire de se doter des outils indispensables à une reprise en mains de la culture nationale. Cette position est défendue, entre autres, par le poète Gaston Miron, qui s'est beaucoup penché sur la problématique de l'aliénation. « Comme ensemble, disait-il, nous risquons de devenir étrangers à notre propre culture. Si cette

⁹⁷Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2009, p. 67.

dernière ne peut nous tirer de notre aliénation, nous sommes perdus. C'est donc notre culture qui nous récupérera, qui nous repossédera globalement. »⁹⁸

Les Canadiens français, en passe de devenir des Québécois, seront appelés à prendre conscience des menaces que font planer sur eux la culture de la majorité anglophone qui les entoure, et à s'en affranchir autant que faire se peut. Comme le dit André D'Allemagne : « Le Québécois vit dans un monde culturel qui lui est étranger car ce monde est l'œuvre et la propriété du colonisateur dont la puissance s'affiche partout. »⁹⁹ Prendre ses distances par rapport à une culture que l'on juge étrangère passera ainsi par la nécessité de redécouvrir les fondements de la collectivité. Ce travail d'introspection communautaire se traduira également par une volonté de se réapproprier symboliquement le pays, qu'on nomme ou qu'on représente sous tous ses angles.

Par conséquent, une littérature nationale ou un cinéma national se voient assigner la tâche de rendre compte des processus de transformation qui accompagnent la métamorphose de la société québécoise. En un sens, cette conception rapproche encore davantage le Québec de certains penseurs de la décolonisation, qui voient dans les mouvements de libération l'occasion de créer un homme « nouveau »¹⁰⁰. Le Québécois, en passe de s'extraire de cette chrysalide dans laquelle s'est réfugié le Canada français, est la version locale de ce mythe qui sera partie prenante de l'imaginaire postcolonial. Les pratiques artistiques sont donc appelées à participer à la métamorphose du sujet québécois, ainsi qu'en témoigne cet extrait tiré d'un numéro de la revue *Parti pris* intitulé « Pour une littérature québécoise » :

« [...] nous pensons que la 'littérature canadienne d'expression française' (le nom est aussi bâtard que la chose) est morte, si jamais elle a été vivante, et que la littérature québécoise est en train de naître. De nombreux jeunes écrivains témoignent dans leurs œuvres de la

⁹⁸Miron, p. 128.

⁹⁹D'Allemagne, p. 87.

¹⁰⁰Pour Fanon, l'émergence de l'homme nouveau est un trait distinctif des luttes de libération qui contribuent à la désaliénation du sujet colonial :

« La décolonisation ne passe jamais inaperçue car elle porte sur l'être, elle modifie fondamentalement l'être, elle transforme des spectateurs écrasés d'inessentialité en acteurs privilégiés, saisis de façon quasi grandiose par le faisceau de l'Histoire. Elle introduit dans l'être un rythme propre, apporté par les nouveaux hommes, un nouveau langage, une nouvelle humanité. La décolonisation est véritablement création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne reçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la 'chose' colonisée devient homme dans le processus même par lequel elle se libère. » (Fanon, p. 40)

naissance de l'homme québécois, qu'ils inventent autant qu'il les inspire, qu'ils deviennent eux-mêmes et nous aident à devenir dans la mesure même où ils le nomment. »¹⁰¹

Dans le processus qui mène à l'émergence de cet homme nouveau, les lettres québécoises se distinguent par leur insistance à plonger leurs personnages dans des situations marquées par l'exacerbation de la condition coloniale. Cette intériorisation de l'aliénation, poussée jusqu'à son extrême limite, prend une valeur initiatique, puisque le sujet finit par être transformé par son expérience. En fait, à travers l'individu, c'est la collectivité toute entière qui en ressort transformée, tant il est vrai que le personnage solitaire est souvent perçu comme le représentant de sa communauté. Pour Pierre Maheu :

« Dans chaque cas, la démarche est la même : le personnage doit assumer totalement son aliénation, l'épreuve qui lui est imposée est de se reconnaître colonisé, diminué dans son être, et de s'autodétruire, de tuer en lui le colonisé. Et toujours, comme le phœnix, il renaît de ses cendres, émerge de l'épreuve comme d'un baptême qui le rend à lui-même, pleinement homme à nouveau ; ses caractéristiques spécifiques, assumées, changent de signe, deviennent positives et on voit dans les œuvres les plus récentes, le jöual lui-même, assumé comme un opprobre, se mettre à chanter, déboucher sur le lyrisme. »¹⁰²

Dans cette perspective, toute production artistique ne peut donc s'envisager en dehors du cadre national. Même si l'on reconnaît l'existence de pratiques culturelles, notamment littéraires, dans la période qui précède la Révolution tranquille, certains¹⁰³ prétendent que c'est néanmoins à partir de ce moment précis, marqué par un mouvement d'affirmation nationale, qu'on peut parler d'une culture spécifiquement québécoise. C'est donc à travers l'émergence d'un nouveau sujet national, le sujet québécois, que prennent forme les nouveaux concepts de littérature nationale et de cinéma national.

Tout comme de nombreuses cinématographies nées à la faveur des mouvements de décolonisation, le cinéma québécois apparaît dans la foulée d'un processus d'affirmation du nationalisme. Comme le dit Michèle Garneau : « Le cinéma québécois est né, pour ainsi dire, de

¹⁰¹Maheu, Pierre. « Le poète et le permanent ». *Parti pris*, Vol. 2, No. 5, janvier 1965, p. 2.

¹⁰²*Ibid.*, p. 4.

¹⁰³Pour Laurent Girouard, créateur et premier responsable des éditions Parti pris, la littérature sera nationale ou ne sera pas. C'est ce qui l'amène à affirmer ce qui suit :

« l'acte d'écriture n'est sain que si l'écrivain a conscience de la farce canadienne-française, que s'il considère le Canada comme un pays étranger, que s'il accepte que le français peut être québécois (et non le Québec, français), que s'il croit (désespérément ou non) à une vie collective possible, que s'il endosse l'évolution politique actuelle qui tend vers un socialisme d'état. » (Girouard, Laurent. « Considérations contradictoires ». *Parti pris*, Vol. 2, No. 5, janvier 1965, p. 11)

deux révolutions : l'une sociale, et c'est la Révolution tranquille, l'autre cinématographique, et c'est la révolution par le cinéma 'direct'. »¹⁰⁴ La Révolution tranquille marque donc, à toutes fins pratiques, la naissance du cinéma québécois. Certes, il y avait eu cette expérience de production qui avait eu cours à la fin des années 1940 et au tout début des années 1950, expérience dont Christiane Tremblay-Daviault a bien rendu compte dans son ouvrage *Un cinéma orphelin*¹⁰⁵ (1981). Les films réalisés alors sont porteurs d'un certain malaise, qui remet implicitement en cause les valeurs-refuge, à travers la représentation de situations qui font tout sauf refléter une image idyllique de la société traditionnelle. Ce cinéma ne parvient cependant pas à tenir le rythme très longtemps, dans la mesure où ses assises institutionnelles sont trop fragiles. Il faudra donc attendre encore quelques années pour assister à l'émergence d'une véritable cinématographie nationale.

En raison des circonstances qui accompagnent son éveil, le cinéma québécois témoigne assez ouvertement du questionnement identitaire qui a cours durant la Révolution tranquille. À sa façon, il participe à l'affirmation du caractère mythique de la nation, puisqu'il contribue à générer un « [...] récit socialement partagé qui, s'appuyant sur des événements (authentiques ou pas, perçus comme authentiques ou pas par ceux qui en font un mythe), permet une explication – totale ou partielle – du monde à la collectivité qui s'y réfère [...] ». ¹⁰⁶ La nation devient, dès lors, un référent incontournable pour la production et l'analyse du cinéma produit au Québec.

C'est le cinéma direct qui fera, principalement, office de cinéma national, puisque c'est à travers les films associés à ce courant que se dessine le portrait d'une société en devenir. Pour parvenir à définir ce que c'est que d'être Québécois, le direct procède à une sorte de grand inventaire, dans le but de répondre à la question : qui est *nous* ? Cette démarche, qui prend l'aspect d'une quête, vise à la fois à déterminer d'où viennent les Québécois, mais également où ils sont et, potentiellement, où ils vont. Caméras et microphones s'invitent ainsi dans la société québécoise, tout particulièrement dans les milieux populaires, pour tracer les contours d'une sorte de portrait de famille, susceptible de générer un certain sentiment de familiarité chez le spectateur. Cette

¹⁰⁴Garneau, p. 1.

¹⁰⁵Tremblay-Daviault, Christiane. *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*. Montréal, Québec/Amérique, 1981.

¹⁰⁶Frodon, p. 37.

approche a l'avantage de permettre à des gens du commun, qui n'avaient jusqu'alors jamais eu l'opportunité de s'exprimer, de dire ce qu'ils ont à dire¹⁰⁷. Cette prise de parole est d'ailleurs caractéristique du cinéma de l'époque, qui s'est, en quelque sorte, donné « [...] pour but de nous faire entendre la parole 'familiale' et son accent. »¹⁰⁸

On peut donc dire que le cinéma qui voit le jour avec la Révolution tranquille participe au renforcement du questionnement identitaire qui anime alors les Québécois. Ce penchant à s'inscrire dans un cadre communautaire n'est sans doute pas étranger à la dimension collective du médium cinématographique qui, plus que d'autres formes d'expression artistique, possède la capacité de s'adresser à un large auditoire (par la projection en salles ou via la télévision). Comme le souligne Michèle Garneau :

« Si le cinéma québécois, par rapport à sa communauté fragile, a produit un désir de communauté et une solidarité active, c'est parce qu'il pouvait remplir les conditions d'une énonciation collective qui manquaient à ce moment-là partout dans la société québécoise.»¹⁰⁹

On remarque d'ailleurs, dans la démarche des cinéastes, cette volonté de redéfinir les bases de la socialité qui pourraient, potentiellement, être celles de la nouvelle collectivité. C'est ce dont témoignent les travaux de Marion Froger sur l'esthétique des documentaires produits à l'ONF durant cette période. Selon elle, le travail de plusieurs cinéastes fait alors écho aux efforts déployés par nombre d'organisations communautaires (comme les comités de citoyens) pour redéfinir le lien social et le concept même de citoyenneté. L'objectif est, fondamentalement, d'élargir le cadre du politique, pour favoriser une approche de la démocratie plus axée sur la participation que sur la représentation. Une partie de la production audiovisuelle, notamment par l'entremise de la vidéo, appuyait ce projet, ce qui se traduit par une certaine inflexion du rapport à l'image entre regardant et regardé. Ainsi donc :

« Dans les années 1960 et 1970, au Québec, le documentaire servait des tactiques d'élargissement de liens qui se construisaient réellement dans des collectifs de créateurs ou des projets de redistribution du pouvoir par l'usage des médias. Il fallait produire de

¹⁰⁷Selon le sociologue Marcel Rioux :

« La Révolution tranquille, c'est aussi la 'prise de la parole' par des couches entières de la population qui jusque-là, n'avaient jamais parlé et dont l'élite – le clergé et les professions libérales – s'était fait le porte-parole. » (Rioux, p. 112)

¹⁰⁸Lacasse, Germain. « L'accent aigu du cinéma oral », dans Boulais, Stéphane-Albert, éd. *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*. Montréal, Fides, 2006, p. 53.

¹⁰⁹Garneau, p. 32.

nouvelles communautés à partir de modèles de sociabilité de proximité. La pratique documentaire tentait de faire un pont entre l'interpersonnel et le social, en misant sur le long terme, le suivi, le feed-back, le relais, l'intrication de plus en plus complexe du média dans l'expérience relationnelle. »¹¹⁰

Les travaux de Froger font donc prendre conscience d'un fait d'une importance capitale, à savoir que l'aspect le plus fondamental de la modernisation du Québec, dans le cadre de la Révolution tranquille, ne se situe peut-être pas du côté de l'infrastructural, mais bien davantage du côté du relationnel. C'est d'ailleurs ce que semble croire Yves Lever, qui a réalisé une étude de grande envergure sur le cinéma de cette période. « Pour les cinéastes, dit-il, [...] la modernité ne se construit pas dans l'érection de gratte-ciel ou d'échangeur [...], mais dans une transformation des valeurs. »¹¹¹ La modernité est donc ailleurs, et cet ailleurs se trouve du côté de la redéfinition de la socialité et du sentiment d'appartenance, lesquels s'inscrivent dans un cadre communautaire qui oscille, essentiellement, entre le familial, le local et le national.

En quelque sorte, le cinéma d'alors s'emploie, pourrait-on dire, à produire une certaine image de la communauté, qui se situe à mi-chemin entre ce qui est et ce qui pourrait être. Cette dimension projective est évidemment inséparable du contexte de l'époque, puisqu'on assiste alors à la réinvention du concept de nation. Celle-ci s'édifie à partir de certaines réalités, mais aussi à travers différentes visions conflictuelles du Québec à venir. À sa manière, le cinéma témoigne de ce processus de définition et d'institution d'une communauté dont l'existence procède à la fois du réel et de l'imaginaire. Comme le dit Michèle Garneau :

« [...] si la notion de pays a un réel – et c'est tout l'effort de [Pierre] Perrault de nous en convaincre – ce réel est si multiple que la définition [en] est devenue impossible. La notion de pays, logiquement *indémontrable*, n'en demeure pas moins cinématographiquement *montrable* et surtout, *montable*. Le pays est ce réel dispersant que les matières de l'expression filmique tenteront de capter et de rendre. »¹¹²

Le sujet national sera le produit de ces efforts visant à tracer les contours de cette nation qui émerge alors que le Québec, finalement et résolument, entre dans la modernité. Cependant, ce nouveau sujet, comme on peut le supposer, reste intimement lié aux conditions conjoncturelles

¹¹⁰Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, p. 140-141.

¹¹¹Lever, Yves. *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*. Montréal, Compte d'auteur, 1991, p. 629.

¹¹²Garneau, p. 7.

qui sont à l'origine de son apparition. Les transformations majeures qui s'opèrent dans la période subséquente, et qui affectent directement le concept de nation, contribueront d'ailleurs à le plonger dans un processus de remise en question dont l'œuvre de Robert Morin porte témoignage.

1.3 La remise en cause du sujet national

Le dernier quart du 20^e siècle se caractérise par des transformations de grande ampleur dont les effets se font sentir aux quatre coins de la planète. Durant cette période, la mondialisation des échanges s'intensifie, tout particulièrement sous les pressions engendrées par la déréglementation et la globalisation de l'économie. Au Sud, ces changements entraînent d'importantes perturbations, qui ont notamment pour effet d'accroître les flux migratoires en direction des pays riches, tandis qu'au Nord, les institutions sociopolitiques et les styles de vie qui se sont imposés dans le cadre de la modernité subissent des modifications en profondeur. L'État-nation n'y échappe pas, alors que le principe de souveraineté territoriale est tout bonnement remis en question, et que la pluralité et la complexité du tissu social va s'accroissant, ce qui entraîne une réévaluation de la nation en tant que concept. Les cinémas nationaux sont englobés dans ce processus critique, eux qui font face à d'énormes pressions dans le cadre de la mondialisation. Au Québec, l'impact de ces transformations se fait sentir progressivement, même s'il faut attendre la défaite référendaire de 1995 avant d'assister à l'effritement du néonationalisme hérité de la Révolution tranquille. Dans les années subséquentes, on assiste à une reconnaissance et à une prise en compte de la pluralité des sujets nationaux, ce qui ne va pas nécessairement sans heurts. Malgré tout, alors que s'amorce le 21^e siècle, la nation et les cinémas nationaux subsistent, quoique parfois difficilement, parvenant même à s'inscrire dans un processus de résistance à la globalisation néolibérale.

1.3.1 L'État-nation en question

Selon Diane Lamoureux, les transformations qui s'opèrent dans la foulée de la mondialisation s'inscrivent dans une perspective paradigmatique. Comme elle le dit : « Depuis les années 1960,

nous n'avons pas seulement changé de siècle, mais également de période historique [...], à tout le moins en ce qui concerne la nature et la structure des conflits politiques de même que les modes de structuration politique. »¹¹³ L'un des phénomènes à l'origine de ce changement de cap, c'est l'autonomisation progressive de l'économie par rapport aux autres composantes de l'ordre social. Cette autonomisation est au fondement même du néolibéralisme, qui s'affirme au début des années 1970 et qui succède au keynésianisme, dominant depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Alors que dans les décennies précédentes, on soumettait l'économie au contrôle de l'État, le mot d'ordre est désormais d'abolir toute forme de contrainte en ce qui a trait à l'activité économique. D'après le juriste Alain Supiot, cette inversion correspond à un « grand retournement », qui rappelle implicitement cette « grande transformation » dont parlait l'économiste Karl Polanyi en référence à l'implantation du concept de marché autorégulateur dans l'Europe de la deuxième moitié du 19^e siècle. « Au lieu d'indexer l'économie sur les besoins des hommes, et la finance sur les besoins de l'économie, nous dit Supiot, on indexe l'économie sur les exigences de la finance et on traite les hommes comme du 'capital humain' au service de l'économie. »¹¹⁴ Cette transformation radicale de l'échelle de valeurs a un impact majeur sur les institutions qui régulent l'existence des collectivités, d'autant que le néolibéralisme profite de la mondialisation pour se répandre aux quatre coins de la planète, et ce, en l'espace de quelques décennies.

Bien que la mondialisation se caractérise par sa dimension globale, force est d'admettre qu'il s'agit d'un phénomène qui s'affirme prioritairement par son aspect économique. Le néolibéralisme et la mondialisation s'imposent en effet conjointement, au point où ces deux réalités finissent par apparaître indissociables l'une de l'autre. En regard de l'État-nation, et le néolibéralisme et la mondialisation contribuent à la remise en cause généralisée de ce modèle d'organisation qui s'est imposé comme la forme politique par excellence de la modernité.

Tel qu'on l'a vu précédemment, des liens étroits se sont développés entre les États-nations et les grandes bourgeoisies nationales, tout particulièrement au 19^e siècle. L'État-nation constituait

¹¹³Lamoureux (2003), p. 79.

¹¹⁴Supiot, Alain. *L'esprit de Philadelphie. La justice sociale face au marché total*. Paris, Seuil, 2010, p. 25.

alors une structure propice au développement du capitalisme à l'ère de l'industrialisation, puisqu'il permettait notamment d'assurer le contrôle des différents marchés intérieurs. Avec le néolibéralisme, les choses changent passablement, d'autant que cette philosophie économique se montre réfractaire à toutes formes d'encadrement. L'État-nation devient ainsi une entrave à l'évolution d'un capitalisme qui, avec la mondialisation, passe à une autre étape. Pour le géographe David Harvey : « In principle, neoliberal theory does not look with favour on the nation even as it supports the idea of a strong state. The umbilical cord that tied together state and nation under embedded liberalism had to be cut if neoliberalism was to flourish. »¹¹⁵ C'est d'ailleurs ce qui tend à se produire, ainsi que l'ont remarqué Michael Hardt et Antonio Negri, qui se sont penchés sur ce phénomène de remise en cause de la souveraineté nationale et sur la « nouvelle forme d'ordre global »¹¹⁶ qui émerge dans la foulée.

Pour Hardt et Negri, un nouveau modèle d'organisation se met en place dans le dernier quart du 20^e siècle, lequel a pour but, essentiellement, d'assurer la circulation économique. Évidemment, les modèles de gestion qui prévalaient jusqu'alors sont appelés à être remplacés ou, dans le meilleur des cas, à être marginalisés. C'est ce qui fait dire aux deux auteurs que « [l]a nouvelle forme de souveraineté qui s'affirme aujourd'hui se présente au contraire comme un 'pouvoir en réseau', dont les éléments premiers ou les points nodaux sont les États-nations dominants, les institutions supranationales, ou encore les grandes entreprises capitalistes. »¹¹⁷ L'effet direct de cette mise en réseau, c'est, bien sûr, la relativisation du rôle de l'État-nation, dont la souveraineté, jusqu'alors indiscutable, est remise en cause par le processus de mondialisation. Dans le nouvel ordre mondial, le pouvoir se décentralise, se délocalise. Les multinationales sortent grandes gagnantes de ce processus de restructuration, puisque ce sont elles qui sont appelées à modeler le monde en fonction de leurs besoins. Comme le souligne Eric Hobsbawm :

« Depuis la Seconde Guerre mondiale, mais surtout depuis les années 1960, le rôle des 'économies nationales' a été miné ou même remis en question par de grandes transformations dans la division internationale du travail, dont les unités de base sont des entreprises transnationales ou multinationales de toutes tailles, et par le développement correspondant de centres et de réseaux de transactions économiques internationaux qui, pour des raisons pratiques, échappent au contrôle des gouvernements. »¹¹⁸

¹¹⁵Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York, Oxford University Press, 2007, p. 84.

¹¹⁶Hardt, Michael et Antonio Negri. *Multitude*. Paris, 10/18, 2006, p. 6.

¹¹⁷*Ibid.*, p. 6.

¹¹⁸Hobsbawm, p. 333.

Ce qu'il faut retenir, cependant, c'est que cette marginalisation de l'État-nation n'est pas imputable uniquement à la mondialisation ou au néolibéralisme. En fait, ces deux phénomènes interviennent alors que la nation et le nationalisme, en tant que vecteurs d'identité¹¹⁹, sont déjà sur la sellette (en Occident du moins). Le concept de nation tend en effet à être perçu d'une manière très négative, surtout depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, alors que les nationalismes déchaînés ont donné la mesure du potentiel de perversion qui accompagne l'idéal national. Le nationalisme finit ainsi par être regardé comme quelque chose d'arrière, de dépassé. Selon Annie Loomba :

« European nationalism was discredited over the course of the twentieth century by its association with fascism and colonialism. At the same time, its third world variant was legitimised through its connection with anti-colonialism. In contemporary mainstream European or American discourse, nationalism is usually regarded as an exclusively 'Third World problem' (and for that reason almost always implies atavistic religious fundamentalism and bigotry). »¹²⁰

Cette dévaluation du concept de nation reste cependant à situer dans un cadre beaucoup plus large, soit celui de la remise en cause des grands récits de la modernité. Ce phénomène critique affecte la plupart des constituants du projet moderne, mais ses deux principales « victimes » demeurent les philosophies politiques inspirées du marxisme, ainsi que l'État-nation. On peut d'ailleurs dire que la prétendue mort des grands récits profite au capitalisme néolibéral, puisqu'elle nuit radicalement à tout ce qui était susceptible, jusque-là, d'entraver son essor.

Du point de vue du sujet national, la remise en cause de l'État-nation et de sa légitimité provoque également une crise de la représentation. Ainsi qu'on a pu le voir un peu plus tôt, l'introduction du concept de démocratie représentative a grandement contribué au développement du phénomène national à partir de la fin du 18^e siècle. Parce qu'il était représenté, le sujet national pouvait en effet développer un sentiment d'appartenance légitime à l'État-nation dont il était membre. Or, en remettant en question l'idée même de souveraineté nationale, on contribue à

¹¹⁹« Il est important de distinguer soigneusement, d'une part, le sentiment d'identité nationale, l'attachement à une culture nationale, la conscience d'appartenir à une communauté nationale avec son propre passé historique et, d'autre part, le nationalisme. Le nationalisme en tant qu'idéologie comprend tous ces éléments mais aussi quelque chose de plus, qui est l'ingrédient décisif : le choix de la nation comme valeur primordiale du point de vue social et politique, valeur à laquelle toutes les autres doivent être en quelque sorte subordonnées. » (Löwy, Michael. *Patries ou planète? Nationalismes et internationalismes, de Marx à nos jours*. Lausanne, Éditions Page deux, 1997, p. 72)

¹²⁰Loomba, p. 170.

saper les bases de cette identification, dans la mesure où la représentativité des élus apparaît de moins en moins fondée. Puisque les décisions peuvent désormais être prises ailleurs que dans le cadre national (notamment au sein de grands organismes comme le Fonds monétaire international ou l'Organisation mondiale du commerce), ce lien entre le sujet national et ses représentants tend à se distendre et à s'étioler. C'est sans doute là que se situe l'une des raisons susceptibles d'expliquer l'importance du taux d'absentéisme lors des scrutins électoraux dans de nombreux pays occidentaux. Cette crise de la représentation, qui frappe le sujet national dans sa dimension politique, contribue également à l'effacement de la figure du citoyen devant celle du consommateur, laquelle apparaît plus en phase avec les exigences qui sont celles du néolibéralisme mondialisé¹²¹.

Enfin, au Québec, la remise en cause du concept de nation prend une tournure encore plus concrète, par le rejet successif de l'option indépendantiste à la suite des deux consultations référendaires de 1980 et 1995. À quinze ans de distance, une majorité de Québécois se refusent à franchir le pas qui permettrait d'institutionnaliser l'entrée du Québec dans le grand concert des nations. Plusieurs raisons peuvent expliquer ce choix, mais il apparaît que, pour certains, le fait d'accéder à la souveraineté pleine et entière par l'entremise de l'indépendance n'est plus une nécessité, puisque le Québec a su, au fil des ans, édifier un État relativement fort à l'intérieur du cadre fédéral. L'élection d'un gouvernement péquiste en 1976 a grandement contribué à véhiculer cette impression, dans la mesure où l'accession au pouvoir d'un parti souverainiste a permis la mise en place d'un cadre législatif susceptible de consolider le fait français au Québec, que ce soit au niveau de la langue (loi 101) ou de l'immigration (entente Cullen-Couture). Selon Diane Lamoureux :

«La nation québécoise existait, elle avait fait preuve de sa maturité en élisant le parti éponyme au gouvernement provincial qu'on ne renonçait pas à transformer éventuellement en État-nation. Il s'agissait donc pour le Québec et pour le monde de prendre acte de ce nouvel état de fait, en douceur si possible. »¹²²

On se retrouve donc en face d'une sorte de simulacre, puisque persiste cette idée qu'il est possible de faire *comme si* les Québécois étaient réellement maîtres de leur destin (ou, comme le

¹²¹On aime bien dire, d'ailleurs, que le pouvoir ultime des individus face aux grandes compagnies est de nature économique (le boycott), plutôt que politique (l'intervention de l'État), ce qui ne fait que renforcer cette impression que le consommateur a désormais la préséance sur le citoyen.

¹²²Lamoureux (2003), p. 86.

disait le slogan des années 1960, maîtres chez eux). Lamoureux invite cependant à considérer le fait que « [...] cette affirmation largement mythique diffère du passage à l'acte et risque même de l'oublier purement et simplement. »¹²³ Le caractère facultatif de l'accession au statut d'État-nation est également renforcé en vertu d'un autre facteur d'importance, c'est-à-dire l'écart toujours plus grandissant entre la modernisation du Québec et la nécessité de passer par l'indépendance pour y parvenir. Ainsi, à l'époque de la Révolution tranquille, l'entrée du Québec dans la modernité passe par l'institution d'un État qui s'affirme comme le seul acteur capable d'assurer l'implantation et la coordination des différentes réformes. Or, avec le temps, la modernisation s'institutionnalise, mais le projet national, lui, ne suit pas. L'association entre nationalisme et modernité ne dépasse pas, par conséquent, le stade de l'affirmation nationale, ce qui fait que le Québec a l'apparence d'un État-nation moderne, sans pour autant avoir jamais été à même de pouvoir compter sur l'une de ses composantes essentielles, la souveraineté territoriale.

1.3.2 *Qui est nous ?*¹²⁴

Outre la précarisation de la souveraineté des États-nation à l'échelle mondiale, et le rejet de l'option souverainiste sur le plan local, d'autres facteurs, au Québec, mènent à une remise en perspective du concept de nation. Symboliquement parlant, les déclarations à saveur ethnique de Jacques Parizeau, le soir du 30 octobre 1995, entraînent un questionnement en profondeur quant à la notion de québécoisité. Évidemment, les propos de l'ancien Premier ministre ne justifient pas, à eux seuls, l'amorce d'une redéfinition identitaire, mais ils marquent une sorte de point de non-retour à partir duquel il devient difficile d'ignorer la pluralité du fait national au Québec. Le *nous* de Jacques Parizeau, qui faisait explicitement référence aux francophones du Québec, mais qui désignait implicitement les Québécois d'ascendance canadienne française, devient suspect, parce que conçu sur un principe d'exclusion. Bon gré, mal gré, s'amorce alors un long et pénible processus de réflexion autour de l'identité québécoise, qui peine encore à déboucher sur la désignation de référents minimalement stables.

¹²³Lamoureux (2001), p. 121.

¹²⁴Le titre de cette sous-section est directement inspiré du titre du film de François Parenteau, *Qui est-nous ?* (2002).

Pourtant, on remarque, dès les origines du Québec moderne, la présence d'importantes disparités qui attestent la diversité de la société québécoise. Celle-ci ne parvient cependant pas à éclipser le mythe de l'unité nationale, qui prolonge, jusque dans une certaine mesure, le côté tissé-serré de la collectivité canadienne française. Pour Catherine Bouchard :

« Bien que la composition de la population du Québec se diversifie de plus en plus avec l'immigration, la nation québécoise de la Révolution tranquille est encore perçue comme un groupe culturellement homogène. Exclusive, cette conception de la nation se comprend comme 'le sentiment d'appartenir à une communauté cohérente' [...]. »¹²⁵

Pourtant, une telle communauté n'a jamais vraiment existé, puisque la division demeure un élément important sur la scène sociopolitique, dans les années 1960. Le projet d'édification auquel se rattache le concept de nation québécoise laisse en effet rapidement entrevoir des failles, qui témoignent des troubles d'intégration de la nouvelle collectivité en voie de formation.

D'une part, la Révolution tranquille a des ratés, notamment pour faire accepter certaines réformes auprès de différents groupes sociaux. Le développement à l'échelle régionale, ou le développement dans certains milieux populaires, pose parfois problème. C'est ce qui fait dire à André D'Allemagne que « [l'] industrialisation et l'urbanisation, au Québec, ont été trop rapides et trop artificielles (imposées de l'extérieur) pour que la transformation de la mentalité collective ait pu en suivre le rythme. ¹²⁶ » D'après Marion Froger, ces difficultés à intégrer certains aspects de la modernisation mis de l'avant par les technocrates sont en grande partie imputables à la volonté, de la part de l'État, « d'imposer un nouveau régime communautaire qui privilégie le lien vertical sur la socialité horizontale du rapport de proximité entretenu par les instances religieuses. »¹²⁷

Les disparités sociales qui persistent au Québec, malgré une élévation du niveau de vie chez les francophones, marquent aussi un certain clivage entre les différentes couches de la population. La deuxième portion des années 1960 et le début des années 1970 sont d'ailleurs caractérisés par de nombreux conflits de travail, qui témoignent des frustrations générées chez certains par le ralentissement de la Révolution tranquille. Celle-ci, pleine de promesses, tourne court vers le

¹²⁵Bouchard, p. 51.

¹²⁶D'Allemagne, p. 35.

¹²⁷Froger, p. 24.

milieu de la décennie, alors que le mouvement de réformes amorcé au cours des années précédentes s'arrête en plein élan, ce qui a pour effet de laisser en plan plusieurs personnes qui restent sur leur appétit. Dans certains milieux, on commence à avoir l'impression que la Révolution tranquille n'a pas profité équitablement à l'ensemble de la population. C'est notamment l'opinion de Pierre Vallières, qui dit ce qui suit :

« Même si j'avais de la difficulté à le croire, je constatais que le principal résultat ('tangible') de la Révolution tranquille était l'émergence, la consolidation plutôt d'une nouvelle bourgeoisie, d'une nouvelle classe dirigeante formée principalement de professionnels, de technocrates, d'experts, de gestionnaires et de conseillers en tous genres, dont l'enrichissement reposait essentiellement sur la promotion et la diversification de l'activité gouvernementale. D'où la formulation permanente de 'nouvelles' politiques étatistes conçues comme étant motrices de tout le développement économique et social du Québec ; politiques à propos desquelles, d'ailleurs, libéraux et péquistes s'entendaient parfaitement [...]. »¹²⁸

Cette observation n'a rien de bien étonnant, quand on pense que les mouvements d'affirmation nationale ont souvent contribué à l'élévation de la bourgeoisie locale. En cela, le Québec ne diffère guère d'autres pays qui ont vécu des expériences similaires. L'écart socioéconomique qui divise les différents segments de la population invite, par conséquent, à considérer comme illusoire toute tentative de définir le Québec comme une seule et même entité¹²⁹. Le mouvement de libération de la femme, qui prend son envol à la même époque, va exactement dans le même sens. Ce phénomène d'émancipation fait prendre conscience du fait que la définition d'un sujet national ne peut faire l'économie des différences entre sexes. Dès lors, « [...] l'identité nationale ne peut apparaître, au mieux, que comme une identité se superposant à d'autres identifications [...]. »¹³⁰

La nation n'est donc pas une affaire d'unité, mais bien de pluralité. Ce qui va contribuer à généraliser cette vision des choses, ce sera, essentiellement, l'accroissement de l'immigration, au Québec, à la faveur de l'augmentation des mouvements de population qui se généralisent à la

¹²⁸Vallières, p. 194.

¹²⁹Parmi les cinéastes québécois, Gilles Groulx est l'un de ceux qui semblent partager cette opinion. Il propose en effet un cinéma de questionnement, qui prend toujours ses distances vis-à-vis du mouvement de réformes entrepris dans les années 1960, comme l'atteste le pessimisme affiché dans son classique, *Le chat dans le sac* (1964). Groulx se montre, au contraire, très préoccupé par la problématique de l'aliénation, lui qui s'emploie à en débusquer les moindres manifestations au sein de la société québécoise. Il sera également l'un de ceux qui témoignera le mieux de l'existence d'un phénomène de lutte des classes au Québec, et ce, tout particulièrement dans *24 heures ou plus* (1972).

¹³⁰Lamoureux (2001), p. 112.

grandeur du globe. Dans de nombreux pays occidentaux, cette nouvelle réalité culturelle mène à l'adoption du multiculturalisme, qui se caractérise par l'abandon des catégories d'appartenance universelles (nationale, citoyenne), la relativisation du pouvoir des majorités au profit des minorités, ainsi que par l'effacement, devant un sujet moral, du sujet politique apparu avec l'État-nation. Ce dernier point se signale notamment à travers l'importance prise par les tribunaux dans le processus de reconnaissance des droits des minorités (ce qui contribue encore à diminuer le poids du citoyen, puisqu'une partie des décisions qui définissent le cadre légal de son existence sont prises par des gens qui n'ont pas été élus).

Le multiculturalisme se présente habituellement comme un concept apolitique, alors qu'il est éminemment politique. Son apparition est même étroitement liée à celle du néolibéralisme, comme le démontre Slavoj Žižek¹³¹. Pour le sociologue Jules Duchastel, le terme «multiculturalisme» « [...] renvoie à la reconnaissance d'une multiplicité de cultures. »¹³² Mais c'est aussi une stratégie politique « [...] visant à gérer les différences inhérentes à une société complexe. »¹³³ Le multiculturalisme peut ainsi faire l'objet d'une instrumentalisation à des fins politiques, comme le démontre l'exemple du Canada, qui utilise ce concept pour neutraliser les velléités d'affirmation nationale des Québécois.

À en croire Hubert Aquin, le multiculturalisme n'est pas la première tentative du genre. Avant même la Révolution tranquille, la mise en place d'un cadre institutionnel pour soutenir la production culturelle au Canada tend à jouer un rôle similaire. Selon Aquin :

« La culture, en effet, se trouve cantonnée au strict domaine des arts et des sciences humaines; le mot culture s'est contracté pour ne plus contenir que l'aspect artistique et cognitif d'un groupe, alors que, chez les anthropologistes et de nombreux penseurs étrangers,

¹³¹ À l'instar de l'Empire romain, le capitalisme néolibéral se caractérise par sa propension affichée pour la tolérance culturelle. Selon Žižek :

« [...] la leçon fondamentale de la globalisation est précisément que le capitalisme peut s'accommoder de toutes les civilisations, de la chrétienne à la bouddhiste en passant par l'hindoue. » (Žižek, Slavoj. *Après la tragédie, la farce ! Ou comment l'histoire se répète*. Paris, Flammarion, 2010, p. 44)

Dans cette perspective, il est possible de soutenir que « [...] la tolérance multiculturelle EST l'idéologie hégémonique du capitalisme global. » (Žižek, Slavoj. *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*. Castelnau-le-Lez, Climats, 2004,, p. 14-15)

¹³²Duchastel, Jules. « La citoyenneté multiculturelle comme stratégie politique au Canada ». *Conférences de la Chaire MCD*, Septembre 2005, https://chaire-mcd.uqam.ca/upload/files/Publications/notes_conference/Duchastel-septembre-2005.pdf, consulté le 1er octobre 2015.

¹³³*Ibid.*

il décrit l'ensemble des modes de comportement et des symboles d'un groupe donné et réfère ainsi à une société organique souveraine, ce qui ne veut pas dire fermée. Notre situation politique fédérale-provinciale nous a conduits à dépolitiser le mot culture ou, plus précisément, à lui refuser sans hésitation la signification englobante qu'on lui reconnaît dans la sémantique contemporaine. »¹³⁴

Quant au multiculturalisme, qui se situe chronologiquement quelques années plus tard, c'est, essentiellement, la réponse canadienne au problème soulevé par le mécontentement croissant des Canadiens français, au début des années 1960. Ce mécontentement entraîne la création d'une *Commission royale d'enquête sur le bilinguisme et le biculturalisme* (communément appelée *Commission Laurendeau-Dunton*). Celle-ci s'emploie à diagnostiquer les problèmes de socialité qui minent l'unité canadienne, ce qui conduit ses membres à dresser un constat de crise et à émettre un certain nombre de recommandations. Parmi elles, on retrouve l'idée d'institutionnaliser le bilinguisme au Canada, mais aussi celle de favoriser le concept de multiculturalisme au détriment du biculturalisme, qui mettrait, théoriquement, les cultures respectives des deux soi-disant peuples fondateurs à égalité. Pour Jules Duchastel, ce choix est lourd de conséquences pour les francophones du Québec :

« Le bilinguisme officiel, dit-il, transforme la question nationale des canadiens-français en question purement linguistique. Les Canadiens de langue française acquièrent ou consolident un droit particulier [...] partout au Canada, mais ils perdent le caractère culturel et historique de leur identité nationale canadienne française [...]. »¹³⁵

Le multiculturalisme vise donc, en quelque sorte, à dépolitiser le rapport d'identification que les francophones du Québec entretiennent avec leur culture. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le gouvernement libéral de Pierre Elliot Trudeau, qui s'oppose vigoureusement au mouvement séparatiste, mette de l'avant une politique multiculturelle, et ce, dès 1971. Le rapatriement de la Constitution, en 1982, et l'enchâssement de la Charte des droits et libertés renforcent ce modèle de gestion des différences culturelles. Pour Alain Dieckhoff :

« [...] c'est précisément parce qu'elle est fondée sur la protection des droits individuels que la Charte véhicule, de façon habile, une vision nationale spécifique. En énonçant des normes uniformes, centrées sur les droits fondamentaux des individus, elle fait du seul Canada l'espace politique légitime. »¹³⁶

¹³⁴Aquin, p. 84.

¹³⁵Duchastel.

¹³⁶Dieckhoff, p. 158-159.

Dans le cadre canadien, le multiculturalisme contribue, entre autres, à délégitimer l'État québécois dans sa capacité à soutenir les revendications culturelles des francophones du Québec. Tout cela, évidemment, ne fait qu'ajouter à la complexité du questionnement identitaire qui préoccupe la collectivité québécoise depuis déjà quelques décennies.

Un autre aspect de cette problématique, sur lequel on s'attardera dans le prochain chapitre, c'est celui du rapport entre les Québécois et les autochtones vivant sur le territoire provincial. Ceux-ci, dans la foulée des revendications qui animent le Québec de la Révolution tranquille, commencent progressivement à se rappeler à l'attention de la majorité, ce qui se traduit, parfois, par des affrontements d'une certaine violence entre les membres de certaines communautés et les autorités, comme à Restigouche en 1981, et plus encore à Oka durant l'été 1990. Cette résurgence de la présence autochtone force les Québécois à s'interroger sur leurs rapports, historiques et contemporains, aux Premières Nations. La marginalisation de celles-ci et le mépris constant de leurs droits ancestraux invitent notamment à relativiser le discours victimaire des francophones du Québec, dans la mesure où ceux-ci sont accusés de faire subir à d'autres ce qu'eux-mêmes reprochent qu'on leur fasse subir. La figure du Québécois colonisé côtoie dès lors celle du Québécois colonisateur. On pourrait d'ailleurs émettre l'hypothèse que cette situation d'arroseur arrosé, qui est fondée sur une inversion des rôles, explique en partie les réticences à traiter du Québec dans une perspective coloniale, puisque, ce faisant, on risque d'attirer l'attention sur le passé de colonisateurs des Québécois.

Il s'agit sans doute là d'un symptôme d'un problème lié à l'existence d'une situation coloniale au Québec, et qui n'a peut-être pas trouvé, au fond, de résolution satisfaisante. Comme le souligne Annie Loomba, le colonialisme, lorsqu'il se manifeste sur un territoire donné, ne disparaît pas instantanément, même après la conclusion victorieuse d'une lutte de libération. C'est un phénomène qui laisse des traces et qui s'ancre dans la réalité postcoloniale¹³⁷. Ainsi, si on assume que le colonialisme persiste dans des pays qui ont pourtant obtenu leur indépendance politique, il apparaît légitime de se demander qu'est-ce qu'on peut dire du Québec, dont les habitants ont refusé de souscrire au projet visant à faire de la province un État-nation en bonne et due forme.

¹³⁷Pour Annie Loomba, qui adopte en cela la conception de Stuart Hall, les études postcoloniales servent justement à démontrer « [...] more precisely how this anchoring works [...] » (Loomba, p. 111)

Déjà, dans *Portrait du colonisé*, Albert Memmi n'envisageait que deux voies de sortie pour le sujet colonisé. « Il tente *soit de devenir autre*, dit-il, *soit de reconquérir toutes ses dimensions*, dont l'a amputé la colonisation. »¹³⁸ Dans la mesure où les Québécois n'ont, pour le moment, choisi ni l'une ni l'autre de ces options, on est en droit de se demander s'il n'y a pas des traces parasites du colonialisme qui persistent, encore aujourd'hui. À mon avis, il y a, dans l'œuvre de Robert Morin, des indices susceptibles de répondre à cette question, ainsi qu'à d'autres liées à la situation du sujet national au Québec, en ce début de 21^e siècle.

1.3.3 *Persistence de la nation*

La remise en cause de l'idée de nation, au Québec, à l'instar d'autres situations semblables ailleurs dans le monde, témoigne de l'affaiblissement du potentiel mobilisateur des discours nationalistes. Phénomène moderne, la nation demeure un concept historiquement situé, et donc susceptible d'obsolescence. Pour certains, il apparaît d'ailleurs démodé, voire même nuisible, à une époque où l'on met tellement l'emphase sur l'ouverture des frontières et le décuplement exponentiel des échanges d'un bout à l'autre de la planète.

Or, ce que l'on constate, c'est que, dans la pratique, la nation persiste. Même ses ardents adversaires sont bien obligés de se rendre à l'évidence : diminuée, la nation n'en est pas moins toujours là, le nombre de pays allant même en augmentant, plutôt qu'en diminuant. Pour Hobsbawm : « Nationalisme ou ethnicité [...] sont 'un substitut de facteurs d'intégration dans une société qui se désintègre. Quand la société échoue, la nation paraît être l'ultime garantie' [...]. »¹³⁹ Elle constitue donc, en quelque sorte, un espace de repli et de résistance à la globalisation. C'est même un rempart identitaire pour les communautés, en un temps où d'anciennes solidarités sont évacuées, sans qu'on se soit assuré de les remplacer adéquatement. Par conséquent, la nation demeure encore un élément incontournable pour l'appréciation des transformations qui s'opèrent dans le monde actuel. Comme le dit Annie Loomba :

« Although in many ways the sovereignty of nation-states has diminished in a world of migrant capital and labour, technology and cultural flows, it is premature to dismiss nations as well as nationalist thought as the location of both imperial activity and opposition to its

¹³⁸Memmi (2008), p. 136.

¹³⁹Hobsbawm, p. 319.

power. Instead of counterposing the new global order against nations and nationalist ideologies, it is better to see them as both forming new alliances, and also engaging in new conflicts. »¹⁴⁰

En outre, comme le mentionne David Harvey, le nationalisme n'a pas encore perdu l'entièreté de son potentiel de mobilisation, puisque le néolibéralisme lui-même l'instrumentalise au besoin :

« But, as we have seen, the neoliberal state needs nationalism of a certain sort to survive. Forced to operate as a competitive agent in the world market and seeking to establish the best possible business climate, it mobilizes nationalism in its efforts to succeed. Competition produces ephemeral winners and losers in the global struggle for position, and this in itself can be a source of national pride or of national soul-searching. »¹⁴¹

Les cinémas nationaux, pour leur part, accordent leur destin à celui des États-nations, dont ils sont une émanation. Tout comme eux, ils font l'objet d'une remise en cause dans le cadre du néolibéralisme, apparaissant comme des obstacles à l'évolution du capitalisme sur le plan culturel. Les nombreuses charges lancées contre eux lors des différentes rondes de négociations qui entérinent la libéralisation des marchés en font foi. On peut citer, à titre d'exemple, les affrontements diplomatiques qui ont mené à l'adoption du concept d'exception culturelle, en 1993, lesquels témoignent d'un certain désir de soustraire le cinéma à l'emprise du marché, ce qui veut dire, entre autres, de conserver aux gouvernements la possibilité d'influencer (positivement) la création de films sur leur territoire respectif.

Comme on l'a vu précédemment, dans la grande majorité des cas, les cinémas nationaux se sont affirmés ou ont perduré grâce à la protection de l'État. La globalisation remet en question ce système de protection, ce qui, pour plusieurs, équivaut à signer l'arrêt de mort des cinémas nationaux. La volonté de soumettre la culture aux impératifs de l'économie entraîne donc un mouvement de résistance, auquel participent les défenseurs des modèles de production associés aux cinémas nationaux. La France, tout particulièrement, va se lancer dans une bataille rangée qui permettra, à terme, l'adoption d'un compromis, l'exception culturelle¹⁴², qui sera reconnu lors de la signature, en décembre 1993, d'un nouvel Accord général sur les tarifs douaniers et le commerce (le GATT¹⁴³). Même si cette victoire sera de courte durée, elle aura au moins le mérite

¹⁴⁰Loomba, p. 224.

¹⁴¹Harvey, p. 85.

¹⁴²Pour un exposé rigoureux et complet sur le sujet, il faut se reporter à l'excellent ouvrage de Frédéric Depétris, *L'État et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*. Paris, L'Harmattan, 2008, 297 pages.

¹⁴³Qui deviendra l'Organisation mondiale du commerce en 1995.

d'inscrire les cinémas nationaux dans une logique de résistance, à laquelle participeront également d'autres pratiques filmiques, tel que le cinéma d'auteur, qui sera de plus en plus associé au phénomène des cinémas nationaux.

Comme on a pu le voir, la nation et le nationalisme sont des phénomènes historiques qui émergent avec la modernité. Ils apparaissent à la faveur d'un processus de déliaison, qui voit les réseaux et les modes de socialité de la société traditionnelle être progressivement frappés d'obsolescence. Des modèles de substitution doivent donc prendre le relais, et la nation sera appelée à jouer ce rôle pendant de nombreuses décennies. Or, avec l'essor conjoint de la mondialisation et du néolibéralisme, ainsi qu'avec la réévaluation du projet moderne, la pertinence de la nation et de l'État-nation est remise en question.

Par conséquent, on se retrouve dans une situation qui n'est pas sans rappeler celle qui avait mené à l'émergence des nations. L'époque actuelle en est une, en effet, marquée par de nombreux phénomènes de déliaison qui restent encore sans solution. Comme le disait l'historien Jean Delumeau à la fin des années 1990 :

« Nous sommes arrivés, au moins en Occident, au moment de la 'multiplication des seuls', de la 'pluralité des identités individuelles' [...], de la dissolution des identités de groupes. D'où, en partie, notre difficulté à vivre sans les solidarités et les supports collectifs d'autrefois. Le siècle qui s'achève a été celui de l'exil hors de nos sécurités traditionnelles. »¹⁴⁴

Le sujet national, qui s'est constitué à partir du 18^e siècle en se définissant principalement, sinon essentiellement, à travers son rattachement à la nation, traverse donc une période de crise. Lui qui se caractérisait par sa modernité est désormais emporté par la remise en cause de cette même modernité. Lui qui se voulait souverain et représenté par l'entremise de ses élus se retrouve de plus en plus éloigné des centres de pouvoir. Lui qui se considérait comme partie prenante d'un ensemble relativement homogène doit désormais se définir dans un cadre où la pluralité et la reconnaissance des différences, culturelles et autres, sont de mise. Lui qui s'affirmait à travers un *nous* est maintenant réduit à sa seule condition de sujet individualisé, isolé. Lui qui habitait un monde placé sous le signe de l'union vit dorénavant dans un univers marqué au sceau de la

¹⁴⁴Delumeau, Jean. « Conclusion », dans Carrière, Jean-Claude et al. *Entretiens sur la fin des temps*. Paris, Fayard, 1999, p. 299-300.

désunion et de l'individualisme. Certes, quelques nuances s'imposent en fonction des contextes et des situations, mais force est tout de même d'admettre que le sujet national, aujourd'hui, est un sujet en perte de repères. C'est aussi un sujet soumis au retour de tous les refoulés qui ont permis à la nation de revêtir ce caractère mythique qui l'a rendue si indispensable au temps de la modernité, parfois au prix d'une certaine amnésie collective.

D'une manière qui lui est spécifique, le sujet national qui émerge au Québec à travers la Révolution tranquille n'échappe pas non plus à tout ce processus de déconstruction. Sans faire l'objet d'une condamnation qui le relèguerait inéluctablement au passé, il n'en doit pas moins faire face à de nombreux défis, qui vont de la reconnaissance de la pluralité réellement existante de la collectivité québécoise à la prise en compte de certaines composantes identitaires qui ont, sous une forme ou sous une autre, fait l'objet d'un certain refoulement. À travers l'œuvre de Robert Morin, on va voir, dans les pages qui vont suivre, comment le cinéma, qui avait été témoin de l'émergence du sujet national, se fait maintenant le témoin de sa remise en cause, de sa désorientation et de sa quête de nouvelles appartenances communautaires.

CHAPITRE 2 – LE QUESTIONNEMENT DU SUJET NATIONAL DANS L'ŒUVRE DE ROBERT MORIN

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'identité occupe une place centrale dans l'univers de Morin. En fait, toute son œuvre est parcourue de personnages en quête d'eux-mêmes. Règle générale, ceux-ci échouent toutefois, parce qu'ils sont incapables d'inscrire leur démarche d'actualisation identitaire dans une perspective collective. Le rapport aux autres fait défaut dans le cinéma de Morin, ce qui n'est peut-être pas si étonnant, puisque le cinéaste situe ses intrigues dans le contexte particulier d'un Québec engagé dans un processus de redéfinition global. Comme le souligne Catherine Bouchard :

« La nation québécoise est [...] aux prises, en cette fin de siècle, avec le conservatisme, la déréglementation et la privatisation que supposent les politiques de libre-échange opérant dans un monde sans frontières. Mais elle est aussi forcée de redéfinir sa narration nationale alors qu'elle devient de plus en plus hétérogène et plurielle. [...] Ainsi, la nation québécoise est-elle l'objet d'une reconstruction conceptuelle ; les référents culturels de l'identité québécoise qui furent mis de l'avant pendant la Révolution tranquille sont de plus en plus contestés et de nouvelles conceptions de la nation émergent dans le but d'y intégrer les différentes composantes de la population du Québec. »¹⁴⁵

Les vidéos et les réalisations cinématographiques de Morin font écho à ces transformations, qui entraînent doutes et questionnements chez un sujet habitué de se définir à travers ses appartenances collectives, et tout particulièrement à travers les liens qui l'unissent à la nation dont il est membre. Chez Morin, les personnages que l'on voit défiler à l'écran sont souvent en crise d'identité, une situation qui se décline de différentes manières, et tout particulièrement à travers l'emploi du point de vue subjectif. Comme on va le voir, le recours parfois systématique à ce procédé témoigne à la fois de la prise de conscience de la multiplicité des sujets nationaux, mais également de l'isolement croissant qui les caractérise. Ainsi, l'affirmation d'une subjectivité exacerbée dans l'œuvre de Morin s'affiche comme le symptôme d'une incapacité à conjuguer individualité et collectivité, le tout, évidemment, dans un contexte bien spécifique, qui est celui du Québec contemporain. Il s'agit donc d'un questionnement identitaire très situé, d'autant que de nombreuses manifestations constitutives de la formation d'un sujet national moderne, tel qu'apparu dans les années 1960, se retrouvent, bien que d'une manière souvent critique, dans les

¹⁴⁵Bouchard, p. 7.

films du cinéaste. La victimisation, qui est partie prenante de ce discours identitaire, trouve notamment un certain démenti dans la représentation proposée par Morin du rapport entre les Québécois et les membres des Premières Nations. À travers une analyse qui se penchera tout particulièrement sur les longs métrages *Yes Sir ! Madame...* (1994) et *Windigo* (1994), on sera donc à même de prendre conscience de la manière avec laquelle les films de Morin témoignent de l'angoisse existentielle qui accompagne la remise en cause du sujet national, mais également de la manière avec laquelle Morin apporte lui-même sa contribution à la remise en cause dudit sujet.

2.1 Une subjectivité en déroute

Comme on vient de le dire, le cinéma de Morin prend acte de la réévaluation radicale à laquelle est soumis le concept de nation à partir du dernier quart du 20^e siècle. Cela se traduit, entre autres, à travers la subjectivisation et la multiplication des points de vue. Les personnages qu'on retrouve dans les films du cinéaste se révèlent notamment à travers leur solitude et leur incapacité à établir une relation viable avec ceux et celles qui les entourent. Même s'ils tentent de remédier à cette situation, ils n'y parviennent jamais totalement, ce qui est, en partie, imputable à l'importance démesurée accordée au regard et au médium visuel chez Morin. Les individus qui peuplent son univers essaient, en effet, de redéfinir les rapports sociaux sur la base d'un rapport à l'image, ce qui s'avère être pour le moins infructueux, voire même parfois dangereux. L'incapacité à rétablir le contact avec autrui prend en effet une tournure pour le moins morbide dans les films de Morin, qui s'achèvent, plus souvent qu'autrement, par la mort de l'un des principaux protagonistes.

2.1.1 Multiplicité du sujet national et multiplication des points de vue

Robert Morin se signale à l'attention du public québécois dans les années 1990. Jusque-là confiné à l'espace des musées et des festivals spécialisés, son passage à la pellicule, avec *Requiem pour un beau sans-cœur* (1992), lui permet d'élargir son auditoire. Dès lors, le cinéaste se fait remarquer sur la scène locale par les particularités de son esthétique, fondée sur le brouillage des frontières entre réalité et fiction, ainsi que sur l'emploi souvent systématique du point de vue subjectif. Ces choix de mise en scène accompagnent des récits qui mettent l'emphase sur

l'isolement des personnages et sur leurs difficultés à recréer un espace d'échange susceptible de mener à une redéfinition des rapports sociaux. Le cinéma de Morin prend donc acte d'une certaine fragmentation du lien social dans un Québec qui continue d'être divisé sur la question nationale, alors même que les pressions imposées par la mondialisation s'accroissent et compromettent la souveraineté des États. Les référents qui définissent le sujet national, et tout particulièrement ce penchant à concevoir la nation comme un tout homogène, sont appelés à se fragiliser, voire à être remplacés. On assiste ainsi à un phénomène de déliaison sur le plan social, comparable, dans une certaine mesure, à celui qui avait mené à l'émergence des nations au commencement de la modernité.

Chez Morin, cette fragmentation du tissu social se traduit de différentes manières, dont la principale reste indiscutablement la reconnaissance de la pluralité et de la subjectivité des points de vue. La prise en compte de la multiplicité des sujets de l'énonciation se retrouve notamment dans des films comme le déjà-cité *Requiem pour un beau sans-cœur*, *Quiconque meurt, meurt à douleur* (1997) ou *Le Nèg'* (2002). Dans ces œuvres de fiction, un même événement est raconté selon la perspective d'un certain nombre de témoins (huit dans *Requiem*, cinq dans *Le Nèg'*), ce qui atteste à la fois de la complémentarité, mais aussi de la conflictualité des manières de voir le monde. Tous ces récits témoignent de la difficulté de dégager une vision commune d'un même fait divers, parce que chaque interprétation de l'événement est conditionnée par les préjugés des personnages et par le désir de chacun de se donner le beau rôle dans l'histoire.

Dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, par exemple, film qualifié de « portrait-robot à narrateurs multiples »¹⁴⁶, près d'une dizaine de témoins livrent leur version respective des faits qui ont marqué les derniers jours d'un criminel en cavale, avec, comme enjeu, le dévoilement de l'identité de celui ou de celle qui a livré le protagoniste entre les mains de la justice (Fig. 1 et 2).

¹⁴⁶Charbonneau, Alain. « Un requiem sans musique ». *Le Devoir*, 19 septembre 1992, p. C4.



Fig. 1 et 2 – Un exemple de la pluralité des points de vue dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, qui permet de structurer l'intrigue et de comprendre éventuellement qui a livré le criminel Régis Savoie aux policiers.

La juxtaposition de ces différentes interprétations fait tour à tour apparaître les autres personnages sous un jour favorable ou défavorable, qui contraste parfois avec les récits proposés précédemment. L'appréciation du personnage principal, le criminel Régis Savoie, varie également en fonction du témoin (Fig. 3 et 4).



Fig. 3 et 4 – Un autre exemple de la pluralité des points de vue et des perceptions qui leur sont rattachés : les retrouvailles de Denise et Régis à travers le regard respectif de Cindy (3) et Denise (4).

On retrouve sensiblement le même procédé dans *Le Nèg'*, réalisé une dizaine d'années plus tard, alors que les personnes ayant assisté à la mort d'une vieille dame et à une bavure policière reviennent sur ce qui s'est produit la nuit précédente, pour permettre aux enquêteurs de faire la lumière sur les événements qui ont mené au drame. Ici encore, les versions, tour à tour, se complètent et se contredisent, ce qui est attribuable, en grande partie, au désir des témoins de

passer certains faits sous silence (notamment la séance d'humiliation infligée à un jeune noir qui s'est rendu coupable d'avoir détruit une statuette en plâtre). Enfin, dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, même si le nombre de personnages appelés à s'exprimer est moindre, la pluralité des points de vue, elle, demeure, dans la mesure où l'on assiste à une confrontation radicale entre la vision du monde (soi-disant neutre) proposée par un cameraman, et celle défendue par des junkies, qui sont alors assiégés par les forces de l'ordre. Cette distance en apparence irréconciliable mène d'ailleurs au maintien du mur d'incompréhension séparant les personnages, qui appartiennent à différentes catégories sociales et qui témoignent, par le fait même, de la multiplicité d'un sujet national trouvant son pendant, chez Morin, à travers la multiplication des points de vue.

Cette pluralité entraîne l'incapacité à s'entendre sur une appréciation commune, que ce soit des événements ou des phénomènes sociaux, ce qui, par extension, sous-entend l'impossibilité de dégager une vision homogène de la collectivité. Cette incapacité s'appuie également sur un autre phénomène découlant de cette mutation du corps social, à savoir l'isolement des individus qui sont réduits à la singularité de leurs points de vue respectifs. La solitude imprègne les films de Morin, et ses personnages, comme on va le voir lorsqu'on procédera, au chapitre suivant, à l'analyse du long métrage *Que Dieu bénisse l'Amérique* (2005), tentent désespérément de trouver un moyen de se regrouper. Ils s'engagent donc dans une quête pour rompre cet état de fait, laquelle, dans de nombreuses vidéos et de nombreux films, est rendue par l'utilisation de la caméra subjective, un procédé récurrent dans l'œuvre de Morin.

2.1.2 La caméra subjective comme expression d'un sujet en manque d'attaches

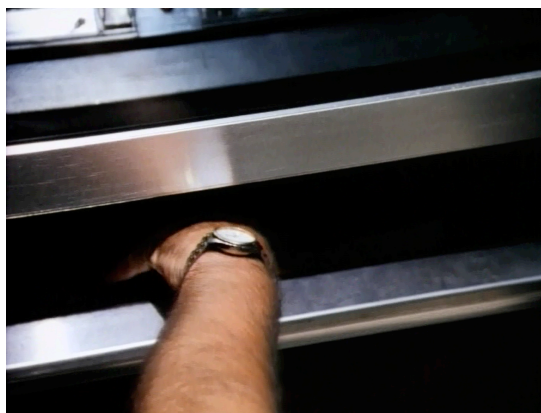
La caméra subjective, on peut la définir comme la « *présence en creux* d'un sujet regardant »¹⁴⁷, ou, plus simplement, comme une configuration visuelle qui se signale à l'écran lorsqu'on a l'impression d'être « [...] à la place de l'œil du personnage [...] »¹⁴⁸. Pour reprendre la terminologie proposée par le théoricien François Jost, c'est une *ocularisation* de type *interne*, qui

¹⁴⁷Côté-Fortin, Israël. *Comment prendre une ville d'assaut*, suivi de *L'insuffisance subjective : exercice et impasse du point de vue dans Yes Sir ! madame... et Being John Malkovich*. Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, p. 92.

¹⁴⁸Jost, François. *L'œil-caméra. Entre film et roman*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1987, p. 19.

peut se décliner sur un mode *primaire* ou *secondaire*. L'*ocularisation interne secondaire* se construit habituellement par le montage et on la retrouve, entre autres, lorsqu'on fait appel au *reaction shot*, un procédé qui correspond au regard réactif qu'un personnage filmé pose sur un autre personnage filmé¹⁴⁹. C'est cependant sur l'*ocularisation interne* de type *primaire* qu'on va s'attarder, puisque c'est elle qu'on retrouve en abondance dans l'œuvre de Robert Morin.

D'après Jost, elle se manifeste « [...] dans le cas où se marque dans le signifiant la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil qui permet immédiatement, sans le recours du contexte, d'identifier un personnage absent de l'image. »¹⁵⁰ Un certain nombre d'indices trahissent sa présence, comme un tremblé de l'objectif ou l'intrusion d'une partie du corps dans le champ de l'appareil (Fig. 5). La position de la caméra peut aussi être très révélatrice, tout spécialement lorsque s'instaure un trop grand rapport de proximité entre le regard du sujet et le monde qui l'entoure (Fig. 6). La présence d'un « coefficient de déformation »¹⁵¹, qui s'apparente à une forme d'altération de la vision (comme un flou), peut également révéler la présence d'un sujet regardant, tout comme les regards à la caméra (Fig. 7), qui établissent un contact visuel entre celui qui regarde et ceux et celles qui se trouvent devant lui. Au-delà de ces considérations esthétiques, ce qu'il faut retenir, cependant, c'est que le plan subjectif survient généralement dans un cadre bien particulier.



¹⁴⁹Paul Warren, qui a consacré tout un ouvrage à ce type de configuration, parle, de son côté, du « [...] regard de réaction des protagonistes de l'écran. » (Warren, Paul. *Le secret du star-system américain. Le dressage de l'œil*. Montréal, L'Hexagone, 2002, p. 12)

¹⁵⁰Jost, p. 23-24.

¹⁵¹Gaudreault, André et François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan, 1990, p. 131.



Fig. 5 à 7 – Différentes manifestations de la caméra subjective dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, révélée respectivement par l'apparition à l'écran d'une partie du corps du sujet regardant (5), par la très grande proximité de la personne qui se trouve en face de lui (6), ainsi que par un regard à la caméra qui lui est destiné.

L'*ocularisation interne primaire*, qu'on désignera par le terme plus commode de caméra subjective, n'apparaît pas, en effet, de manière anodine. Au contraire, il s'agit habituellement du signe annonciateur d'une perturbation dans l'équilibre de la fiction. Ce procédé matérialise l'intuition ou la prise de conscience, par le personnage qui lui est associé, que quelque chose ne va pas. Il n'est pas étonnant, d'ailleurs, que le plan subjectif fasse l'objet d'un emploi fréquent dans le film d'horreur, pour signifier la présence d'un danger imminent. Dans l'économie du récit, cette configuration s'apparente à un mouvement de repli, destiné à permettre au personnage de prendre la mesure des environs et de faire le point, même brièvement, sur sa situation. Ce faisant, on assiste à l'institution d'un rapport particulier à l'espace, puisque ce type de regard donne l'impression de situer l'individu à mi-chemin entre lui-même et ce qui fait l'objet de son attention. Cet espace qu'on peut qualifier de mitoyen correspond à l'acuité d'une vision qui fait l'objet d'une mobilisation totale, alors que le personnage est tout entier dans ce regard qui traduit à la fois une perturbation du sujet et une volonté de sa part de rétablir l'équilibre perdu. C'est une sorte de *no man's land*, où le protagoniste se trouve écartelé entre la familiarité et l'étrangeté d'une situation provisoire qui doit impérativement trouver une résolution. Il s'agit, par conséquent, d'une « zone d'inconfort »¹⁵², où le sujet est appelé à faire l'expérience de sa propre solitude, et des dangers que peut entraîner l'abus inhérent à ce type de configuration. C'est tout

¹⁵²Côté-Fortin (2006), p. 84.

particulièrement le cas des personnages créés par Morin, lesquels font un usage systématique, parfois abusif, de la caméra subjective.

On ne saurait d'ailleurs sous-estimer l'importance du regard à la première personne dans l'œuvre de Robert Morin. En fait, c'est littéralement devenu, au fil des années, la «marque de commerce» de son cinéma. Ce « truc langagier »¹⁵³, comme il l'appelle, occupe une place considérable dans sa filmographie, et ce, depuis *Gus est encore dans l'armée* (1980), sa toute première réalisation solo. Le recours à ce procédé narratif est grandement imputable à la vision du médium qui est celle de Morin, pour qui l'objectivité à l'écran n'est qu'une illusion :

« Le cinéma, dit-il, est toujours subjectif et c'est ce qui me fatigue un peu dans le direct, c'est-à-dire cette façon de se cacher, de nier sa subjectivité. Bien sûr, en analysant ses films, on s'aperçoit bien de la subjectivité de [Pierre] Perrault. Mais au premier abord, son cinéma ressemble à une espèce de réalité qu'une caméra de surveillance quelconque aurait enregistrée. Moi, j'ajoute simplement une étape supplémentaire, ce personnage qui est là et qui parle derrière la caméra. En fait, j'introduis une espèce de petit décalage qui a cependant pour moi toute son importance. »¹⁵⁴

Morin n'oublie donc jamais que, derrière les appareils, il y a des êtres humains, et son œuvre s'emploie à le rappeler de manière constante. Son utilisation de la caméra subjective s'affirme alors comme le reflet de sa propre conception du cinéma. Il n'hésite pas, d'ailleurs, à inclure des caméras dans ses fictions, alors que l'emploi du point de vue à la première personne est justifié, au plan narratif, par la présence d'un appareil de prise de vues derrière lequel se réfugient les principaux personnages. Ainsi, pas moins d'une dizaine de réalisations sont construites à partir de cette prémisse, sans compter les autres films qui, comme *Papa est à la chasse aux lagopèdes* (2009) et *Journal d'un coopérant* (2010), se structurent également autour d'une caméra, même si, dans ces cas-là, le protagoniste apparaît devant l'objectif, plutôt que derrière. Par conséquent, on peut dire que l'affirmation de la subjectivité est une constante dans l'univers de Morin, et c'est tout particulièrement vrai quand on pense à *Yes Sir ! madame...* (1994), son œuvre la plus emblématique à ce chapitre.

¹⁵³Boyer, Jean-Pierre et al. *Moments donnés. Robert Morin : entrevues*. Montréal, Vidéographes Éditions, 2002, p. 84.

¹⁵⁴Gajan, Philippe. «Entretien avec Robert Morin», Montréal, *24 images*, No. 91, printemps 1998, p. 28.

Ce long métrage se décline à travers les dix-neuf bobines de film tournées et sonorisées avant la disparition du député conservateur de Côte-Saint-Paul, Earl Tremblay. Ces documents, rendus disponibles¹⁵⁵ trois ans après les événements, témoignent du cheminement du personnage, lors des derniers mois de son existence, alors qu'on le voit quitter les Îles-de-la-Madeleine après la mort de ses parents pour partir à la découverte de lui-même. Son parcours, qui le mène d'Est en Ouest (jusqu'à Ottawa), est ainsi relaté à travers les images qu'il enregistre tout au long de son périple, durant lequel il est tour à tour vendeur de voitures usagées, mendiant, animateur dans un bar de danseuses, commentateur de courses de chevaux, cameraman professionnel et, finalement, politicien. Cette progression du personnage, placée sous le signe de l'ascension sociale, laisse cependant transparaître un certain malaise, alors que s'accumulent d'étranges images qui témoignent du trouble qui assaille Tremblay, jusqu'à ce que celui-ci perde littéralement la tête, à l'occasion du tournage de la dix-huitième et avant-dernière bobine du film. Cette perte de conscience secoue le personnage, qui tente alors de comprendre ce qui lui est arrivé. Il fait donc développer son film, avant de le projeter et de le commenter lors d'une séance de visionnement très intense, qui se décline alternativement en français et en anglais (le personnage étant condamné au bilinguisme, du fait qu'il est le fils d'un père francophone et d'une mère anglophone). Cette expérience vire à la catastrophe, puisque Tremblay s'avère incapable de supporter les images qui défilent devant lui, ce qui l'amène à prendre la fuite et à disparaître dans le parc de La Vérendrye.

Sur le plan narratif, *Yes Sir ! madame...* a la particularité notable d'être une œuvre qui se structure en deux temps, alors que le contenu visuel, dans une large mesure, a été tourné au préalable, tandis que le contenu sonore, qui prend l'allure d'un commentaire en voix *off*, est ajouté dans un deuxième temps. Cette organisation *a posteriori* du matériel filmé par l'entremise de la sonorisation a pour but avoué de permettre au personnage principal de résoudre le mystère de la dix-huitième bobine, qui correspond à sa perte de conscience. Mais, plus fondamentalement, elle a pour but de seconder Tremblay dans sa tentative pour rompre avec la solitude qui l'affecte. Ainsi, tout le film se déploie comme une quête existentielle au cours de laquelle le personnage, isolé, essaie d'établir une relation satisfaisante avec ses semblables, mais en vain. Le fait d'effectuer un retour sur les images tournées dans un premier temps vise à compenser l'échec

¹⁵⁵Par la Coop vidéo de Montréal !

d'une première tentative de socialisation infructueuse, dans le but de comprendre ce qui n'a pas fonctionné. Le film est donc doublement construit afin de rendre avec encore plus d'acuité les efforts d'un personnage cherchant désespérément à établir un contact avec ses semblables.

L'espace, dans ce cas précis, occupe une place de première importance, car c'est à travers la relation qui s'instaure entre Tremblay et son environnement immédiat qu'on est à même d'apprécier les hauts et les bas de son parcours, et de prendre la mesure de sa solitude. Déjà, au départ, l'isolement du personnage trouve un écho dans sa situation géographique, puisque Tremblay est un insulaire qui réside aux Îles-de-la-Madeleine. Sa vie, jusque-là, semble morne et sans but. Elle prend cependant un nouveau tournant avec le décès de sa mère, qui lui lègue sa caméra et dix-neuf bobines de film, en l'enjoignant de se servir de cet appareil pour apprendre à mieux se connaître.

D'abord un peu surpris, puisqu'il n'a jusqu'alors jamais vraiment ressenti le besoin de savoir qui il est réellement¹⁵⁶, Tremblay prend tout de même rapidement conscience de la vacuité de son existence. Se retrouver derrière l'objectif l'amène ainsi à voir le monde d'un œil différent, en plus de lui faire réaliser l'écart qui le sépare de ses concitoyens. La disparition de son père renforce cette impression, qui n'est en rien atténuée par le fait qu'il aille résider chez son oncle et sa tante. La bobine qui correspond à ce passage du film est d'ailleurs présentée dans les termes suivants : « *It's about being alone in this world. C'est comment que j'ai découvert que j'étais seul au monde.* » Par les images qu'il filme, Tremblay montre alors des signes qui témoignent du malaise que lui inspire le milieu environnant. Dès lors, son insularité lui pèse lourdement, ce qui l'amène à envisager un changement de décor. La caméra qu'il traîne désormais avec lui en permanence contribue également à le marginaliser davantage auprès des Madelinots, de telle sorte qu'il se sent mis à l'écart. Il s'achète donc un billet d'avion et amorce son voyage initiatique en prenant la direction de Montréal. L'isolement du personnage et l'injonction de sa mère sont ainsi de puissants moteurs qui l'incitent à abandonner sa situation pour s'ouvrir sur le monde et apprendre à découvrir qui il est.

¹⁵⁶C'est d'ailleurs ce qui l'amène à dire :

« Je comprenais pas à ce moment-là. Me retrouver, je veux dire, je m'étais jamais senti perdu. »

L'arrivée dans la métropole québécoise laisse d'ailleurs présager de bonnes choses pour Tremblay, qui fonde beaucoup d'espoir sur ce nouveau départ. Une image témoigne assez admirablement de cette espérance, tandis que le regard du personnage s'attarde sur un panneau placé en bordure de l'autoroute 40, et sur lequel il est écrit : « Adieu anonymat »¹⁵⁷ (Fig. 8).



Fig. 8 - Une image subjective qui trahit le désir du personnage.

Ce plan se détache tout particulièrement de ceux qui le précèdent, en raison du temps qui lui est consacré, soit environ une dizaine de secondes. En comparaison, les images tournées avant se succèdent à un rythme effréné, ce qui renforce d'autant l'impression que ce panneau revêt une signification particulière pour le personnage. Le regard traînant de Tremblay suggère en effet que ce plan explicite son souhait d'arriver à s'extraire de la masse anonyme pour devenir partie intégrante de la société. Cet exemple, comme bien d'autres, illustre la manière avec laquelle le protagoniste exprime son état d'esprit à même les images qu'il prélève dans la réalité. Ces plans, dont la dimension spatiale est indéniable, contribuent ainsi à dévoiler les changements d'humeur du personnage, qui, consciemment ou non, se définit à travers la relation qui s'instaure entre son regard et l'univers qui l'entoure.

La progression physique dans l'espace reflète donc la progression psychique du personnage. En quelque sorte, *où suis-je* permet de dire *qui suis-je*. La systématisme de la caméra subjective témoigne d'ailleurs de l'intentionnalité des images captées, celles-ci étant le fruit d'un désir d'explorer les lieux pour parvenir à savoir qui l'on est et quelle place on occupe dans le monde.

¹⁵⁷Cette image commence à 21:42 du début du film.

L'espace devient dès lors un mode de caractérisation privilégié, parce que le sujet se révèle à travers ce qu'il voit, à travers ce qui retient son attention. Se déplacer, lorsqu'on se situe dans une posture fondée exclusivement sur la subjectivité, c'est donc, en quelque sorte, une façon de décliner son identité. Dans cette optique, le rapport à l'espace est susceptible de fournir un certain nombre d'indices témoignant de la manière avec laquelle progresse la quête amorcée par le personnage pour en finir avec la solitude et apprendre à mieux se connaître.

D'emblée, la caméra subjective est déjà un bon indicateur de l'écart qui sépare Tremblay, non seulement des gens qu'il rencontre, mais également du monde dans lequel il évolue. Comme on l'a vu plus tôt, l'*ocularisation interne primaire* peut donner l'impression d'offrir un mode d'approche privilégié pour sonder l'inconnu. Après tout, le personnage n'est-il pas totalement concentré sur ce regard qui résume, l'espace d'un moment, l'entièreté de son existence ? Cela peut paraître d'autant plus vrai dans le cas d'Earl Tremblay, dont l'œil est constamment rivé au viseur de sa caméra. Toutefois, cette apparente proximité au monde laisse paradoxalement entrevoir une irréductible distance entre ce qui est placé devant la caméra et celui qui se trouve derrière elle. En quelque sorte, le personnage demeure confiné dans les limites de ce regard, comme s'il regardait le monde extérieur de derrière une fenêtre. La limitation du point de vue à cette seule perspective peut donc finir par lui jouer des tours, en l'éloignant davantage de ce qu'il voit, alors même qu'il pense s'en rapprocher. Pour un personnage qui se sent seul et qui multiplie les tentatives d'interaction, on réalise à quel point le fait de se réfugier derrière un appareil de prise de vues peut s'avérer trompeur.

Dans *Yes Sir ! madame...*, la caméra apparaît par conséquent sous un jour pour le moins ambigu. Il est vrai qu'elle stimule le personnage au début du film en lui donnant l'impulsion pour effectuer un nécessaire changement d'environnement. Comme il le dit lui-même, en introduction à la bobine quatre : « *It's how, even if the camera didn't help my social life, it, at least, got me to move my ass. C'est comment, même si à m'aidait pas pantoute à m'faire des amis, la caméra m'a quand même aidé à m'botter le cul.* » Cependant, cet aspect incitatif est neutralisé par la distance qu'impose l'appareil de prise de vues, qui entrave les tentatives de socialisation de Tremblay. Au fur et à mesure que le film progresse, on sent d'ailleurs que le versant positif du médium cède le pas devant ses aspects négatifs. La sélection visuelle effectuée par le personnage tend alors à

laisser transparaître l'angoisse qui l'anime, de telle sorte qu'on assiste au déploiement, sur l'écran, d'une imagerie éminemment malsaine, qui se décline à différents niveaux.

En fait, dès les toutes premières minutes, la relation trouble que le personnage entretient avec le monde extérieur se signale, et ce, tout spécialement à travers les images qu'on retrouve dans la bobine numéro deux. Tremblay, qui est seul, chez lui, procède alors à l'inventaire des objets associés au souvenir de ses parents, lesdits objets semblant exercer sur lui une certaine forme de fascination, on pourrait même dire d'envoûtement. Tout cela se traduit par un rendu visuel qui s'affirme de manière obsessionnelle, alors que se succèdent très rapidement gros plans et très gros plans raccordés en *jump-cuts*. Ces images brèves (près de quatre-vingt) sont, en outre, intercalées entre des visuels qui laissent voir la tempête qui fait rage au dehors, de sorte qu'on a vraiment l'impression que l'initiation du personnage à la caméra se déroule d'une manière inquiétante. Cette succession de plans brefs se reproduit d'ailleurs à d'autres moments du film, très souvent lorsque le personnage passe par une phase de transition, comme c'est le cas lors de son départ pour Montréal (à la bobine quatre), quand il se retrouve sans foyer et qu'il dort dans sa voiture (à la bobine six¹⁵⁸), ou lorsqu'il s'initie au monde de la politique (à partir de la bobine treize), et ce, plus particulièrement après son déménagement à Ottawa (à la bobine quinze).

Cette imagerie malsaine ne se limite pas au rythme de l'image, ou à la manière de filmer les choses de la vie courante. Elle se retrouve également dans l'enregistrement d'images à caractère sexuel qui ponctuent le film par moments. On peut penser notamment à la bobine trois, où l'on voit Tremblay qui laisse traîner son regard sur un groupe de chiens qui copulent, ces plans se joignant à d'autres tous aussi déstabilisants qui témoignent du trouble qui anime le personnage à ce moment-là. À d'autres moments, on voit également des effeuilleuses (à la bobine neuf), Tremblay qui se masturbe (à la bobine quatorze), ainsi qu'une femme légèrement vêtue qui semble inconsciente (mais qui est peut-être morte) (Fig. 9) après qu'une succession confuse de plans aient suggéré l'imminence d'un rapport sexuel pour le moins insolite (Fig. 10). Ces images tendent à suggérer, à travers la représentation d'une sexualité non-conventionnelle, l'incapacité du personnage à s'inscrire dans le cadre normé des rapports entre hommes et femmes.

¹⁵⁸Celle-ci compte près de deux cents vingt-cinq plans d'autos et de maisons, plans qui se succèdent en moins de 20 secondes.



Fig. 9 et 10 – Une sexualité pour le moins insolite, reflet de la marginalisation d’Earl Tremblay ?

Il y a aussi l’étroitesse des lieux, qui est fréquemment rendue par la caméra. Il faut dire que la limitation du point de vue à la subjectivité de Tremblay contribue à générer un sentiment de confinement, puisque la perspective développée par le film demeure celle, en dernière analyse, des quatre lignes du cadre. Plus le récit progresse, et plus on sent le personnage à l’étroit dans les limites du plan. Vers la fin, n’en pouvant plus, il finira d’ailleurs par abandonner sa caméra, pour finalement disparaître à jamais. Ces signes d’angoisse sont présents tout au long du film, mais ils vont s’accroissant au fur et à mesure que le personnage s’enfonce dans le délire et les contradictions. Tremblay apparaît donc de plus en plus comme un personnage désorienté, en quête de nouveaux repères.

Ce sentiment de dérive, il tente de le conjurer en multipliant ses apparitions à l’écran. Par sa présence physique, le personnage donne alors l’impression de chercher à s’ancrer dans l’espace, puisque son regard s’avère inapte à remplir ce rôle. Que ce soit en faisant apparaître une partie de son corps dans les limites du cadre, en se regardant dans le miroir, ou en tournant l’objectif vers lui, Tremblay fait tout son possible pour s’inscrire dans l’image. Ces intrusions tendent à survenir principalement lorsque le personnage subit une perte de repères momentanée (comme après la mort de ses parents, à la bobine deux) (Fig. 11) ou prolongée (quand Tremblay se retrouve dans une situation économique précaire, à la bobine sept). Mais elles s’accroissent au moment où cette désorientation prend une allure irréversible, alors que l’état schizophrénique de Tremblay s’aggrave, soit à partir de la bobine douze (Fig. 12).



Fig. 11 et 12 – S’inscrire ponctuellement dans l’écran, pour ne pas se perdre dans l’abîme de son propre regard : quelques apparitions d’Earl Tremblay à l’écran dans des moments critiques de *Yes Sir ! madame...*

Ces manifestations apparaissent ultimement inefficaces, ce qui force le personnage à se rabattre sur la seule option qui lui reste, à savoir la sonorisation du contenu visuel¹⁵⁹. Il s’agit alors, pourrait-on dire, d’une « stratégie d’occupation de la dernière chance »¹⁶⁰. Encore là, c’est un échec, puisque la perte de contrôle initialement vécue à l’étape du tournage est expérimentée une seconde fois au moment du visionnement. Ainsi, ni le commentaire explicatif dans les deux langues officielles ni les noirs « habités », qui servent de transition et d’introduction entre les bobines, ne peuvent permettre à Tremblay de reprendre la maîtrise de son film. Même s’il exploite le médium dans toutes ses potentialités, il ne parvient jamais à plier le contenu visuel et sonore aux exigences qui sont celles de sa quête identitaire. Autrement dit, non seulement le personnage n’arrive pas par lui-même à accomplir ce pourquoi il a quitté son village, mais en plus les appareils de communication mis à sa disposition ne lui permettent pas davantage d’y parvenir.

Quand on examine attentivement l’importance démesurée que prennent les appareils de prises de vues dans les films de Morin, cette considération est de taille. Elle tend ainsi à suggérer que les médiums ne peuvent compenser pour nos propres insuffisances à définir un cadre de socialité qui soit globalement viable. Chez Morin, le mythe de la mise en réseau des individus par l’entremise

¹⁵⁹Fait à noter : *Yes Sir ! madame...* constitue un rare exemple d’appropriation du contenu sonore d’un film par un personnage de la diégèse.

¹⁶⁰Côté-Fortin (2006), p. 114.

des instruments de communication de masse est durement éprouvé, comme l'illustre le destin de ses nombreux personnages, qui sont incapables de rétablir le lien qui les unit à leurs semblables. En fait, on s'aperçoit que les médiums contribuent plutôt à amplifier le problème, ce qui n'est peut-être pas si étonnant quand on considère l'importance du phénomène du spectacle dans l'œuvre de Morin.

2.1.3 Spectacle et insuffisances du médium dans l'œuvre de Morin

C'est en effet une composante importante de l'œuvre du cinéaste que cette omniprésence du spectacle, même si celle-ci constitue souvent davantage un courant de fond qu'une force apparente. Bien qu'il ne soit pas question ici de s'attarder sur l'entière du concept de spectacle tel que défini par son principal théoricien, Guy Debord, il sera tout de même question de l'impact de ce phénomène sur le plan social, et de la manière avec laquelle le spectacle, dans les films de Morin, complexifie l'effort du sujet national pour redéfinir un nouvel espace de socialité.

Le spectacle, pour Debord, est quelque chose de global, qui impacte la vie des collectivités dans tous ses aspects. C'est d'ailleurs ce qu'il affirme dans le tout premier aphorisme qui introduit son grand classique, *La société du spectacle* (1967). « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production, dit-il, s'annonce comme une immense accumulation de spectacles. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »¹⁶¹ La médiation et les médiums sont donc au cœur des modes de socialisation qui prévalent dans la modernité avancée. C'est d'ailleurs ce que soutient Debord, qui définit le spectacle comme étant, non « [...] pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes médiatisé par des images. »¹⁶² Pour le théoricien, toute la réalité sociale passe donc désormais par une forme ou une autre de médiation.

Chez Morin, le spectacle se manifeste de différentes manières, que ce soit à travers le brouillage des frontières entre le réel et l'imaginaire, ou à travers la mise à jour du penchant à la mise en scène dans les sociétés contemporaines. Tout comme l'emploi de la caméra subjective,

¹⁶¹Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1996, p. 15.

¹⁶²*Ibid.*, p. 16.

l'interpénétration du documentaire et de la fiction est un élément caractéristique de l'œuvre du réalisateur de *Yes Sir ! madame...* Une part importante de sa démarche consiste d'ailleurs à soumettre le réel à un questionnement constant. À une époque marquée par l'effritement des repères qui avaient contribué à édifier les contours des sociétés modernes, il n'y a sans doute rien d'étonnant à cela. Puisque « [n]otre société ne connaît pas de préséance, de codifications définitives, de centre, rien que des stimulations et des options équivalentes en chaîne [...] »¹⁶³, il faut parfois être bien malin pour pouvoir départager l'imaginaire du réel. De son côté, Morin reconnaît ce phénomène, ce qui le conduit à mélanger allègrement documentaire et fiction.

Au-delà du simple constat, ce choix est, d'une part, le fruit d'une volonté consciente de jouer avec le spectateur pour l'amener à s'interroger sur ce qui est vrai et ce qui est faux. Ainsi qu'on le verra éventuellement, Morin est un cinéaste qui aime que le spectateur n'ait pas « tout cuit dans le bec »¹⁶⁴. Il aime l'impliquer pour que celui-ci en vienne à proposer sa propre lecture du film qu'il a sous les yeux. Jouer sur les niveaux de réalité est donc un élément indispensable dans la démarche filmique de Morin. D'ailleurs, sa propre conception du réel n'en est pas une fondée sur une distinction tranchée entre ce qui relève du documentaire et ce qui relève de la fiction. Comme il le dit lui-même :

« La frontière entre les deux ne m'a jamais semblé très claire. J'emploie ces termes-là parce que ce sont les seuls qui existent, mais, au fond, je ne vois pas vraiment de différence entre les deux. Même dans un documentaire classique, les gens jouent leur propre fiction. Et même les fictions les plus triviales documentent un aspect de la réalité. Le but de ce que je fais, c'est d'ailleurs, souvent de distiller le doute dans l'esprit du spectateur, doute sur la forme, doute sur le fond. »¹⁶⁵

À cela, il faut ajouter que l'interpénétration du réel et de la fiction n'est pas étrangère non plus, à l'état d'esprit qui est celui de plusieurs personnages qu'on retrouve dans son cinéma. C'est ce qu'illustre Earl Tremblay, qui peine, à mesure que le film progresse, à effectuer des distinctions entre les strates du réel. Le fait que le film soit commenté en anglais et en français ajoute à cette confusion, puisque cette double narration, de complémentaire qu'elle était au départ, devient petit à petit concurrentielle, voire même conflictuelle. Tremblay est alors déchiré entre deux visions contraires de la réalité, ce qui le conduit inéluctablement vers la folie et la mort. Il n'est

¹⁶³Boisvert, Yves. *Le Postmodernisme*. Montréal, Boréal, 1995, p. 57.

¹⁶⁴Boyer et al, p. 88.

¹⁶⁵Privet, Georges. « Entretien ». *24 images*, No. 102, été 2000, p. 8.

cependant pas le seul, dans l'univers de Morin, à souffrir de ce genre de perturbation. De nombreux autres personnages ont également beaucoup de difficultés à faire la part des choses entre leurs fantasmes et la réalité du monde dans lequel ils évoluent.

C'est le cas notamment des junkies de *Quiconque meurt, meurt à douleur*, qui, de leur propre aveu, consomment pour atteindre un autre niveau de conscience, distinct de la plate quotidienneté qu'ils essaient de fuir. Le personnage d'Eddy Laroche, dans *Windigo*, est également victime de ce genre de confusion, si l'on peut dire, lui qui tente de remonter le temps pour redonner à son peuple sa fierté (en lui donnant un territoire). Laroche avoue lui-même, juste avant de mourir, qu'il est conscient d'avoir vécu dans les limites d'un songe, sans pour autant éprouver le moindre remords, si ce n'est celui d'avoir échoué. « J'ai vécu un fantasme, dit-il, qui a été plus fort que moi. J'ai rêvé de pouvoir changer notre histoire. » Quoique d'une manière un peu moins grandiloquente, le narrateur du court-métrage *Le voleur vit en enfer* (1984), dont on reparlera au chapitre suivant, a aussi beaucoup de difficulté à séparer le vrai du faux, lui dont l'isolement l'amène progressivement à perdre la raison, avant qu'il ne soit, momentanément, admis dans une institution psychiatrique. Tous ces personnages, et de nombreux autres comme eux, vivent donc dans un état d'esprit où l'imaginaire et le réel se côtoient, parfois jusqu'au délire, parfois jusque dans la mort.

Il y a cependant d'autres cas où ce brouillage prend une tournure beaucoup plus quotidienne, et c'est dans les vidéos réalisées par Morin, principalement celles datant de la première moitié des années 1980. Ces bandes documentaires ont été conçues, comme le dit Morin, « [...] avec l'idée de faire des petites vues courtes sur des gens ordinaires qui, pour tromper la vie ordinaire justement font des choses hors de l'ordinaire. »¹⁶⁶ Ils mettent en scène toute une galerie d'individus qui ont en commun un irrépressible besoin de se mettre en scène.

Acteurs ou performateurs, toutes ces personnes se distinguent par leur revendication d'un droit à la performance. C'est le cas, par exemple, de Mario, qui est en vedette dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* (1980). Rembourseur de métier, Mario est également un aspirant cascadeur. Sa passion dans la vie est de se projeter un peu partout, pour attirer l'attention du public. C'est

¹⁶⁶Boyer et al, p. 44.

d'ailleurs ce qu'il fait dans la vidéo de Morin, alors qu'on le voit interférer avec la prestation d'une danseuse nue dans un bar de province. À cette occasion, Mario se lance à droite et à gauche, renversant chaises et tables au passage, alors qu'il transgresse à maintes reprises la frontière qui sépare la scène de la zone réservée au public (Fig. 13 et 14).



Fig. 13 et 14 - Mario, dans *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*, passe facilement et à répétition de la salle à la scène, entraînant la confusion entre ces deux espaces.

Cette porosité entre l'aire du « réel » et celle du spectacle se signale non seulement à travers les multiples passages effectués par Mario de l'une à l'autre, mais aussi à travers la relative absence de marqueurs de différenciation entre le *stage* et l'espace où se tiennent les spectateurs (Fig. 15).



Fig. 15 – La discrétion des marqueurs de séparation entre la salle et la scène permet à Mario d'aller et venir de l'un à l'autre et ainsi de brouiller les frontières entre le spectacle et la réalité.

Cette facilité à confondre la salle et la scène, on la retrouve de façon récurrente dans les vidéos de Morin, surtout lorsqu'on considère le fréquent brouillage des frontières entre l'espace privé et

celui de la performance. Dans *Le mystérieux Paul* (1983), l'avaleur de couteaux retraité, surveillé par sa femme parce que privé du droit de pratiquer son métier pour raisons de santé, se réfugie dans l'intimité pour s'adonner à sa passion (le tout, évidemment, au vu et au su de la caméra). Ici, la sphère privée est confondue avec l'aire de la performance, Paul se satisfaisant de l'une en l'absence de l'autre. Le même phénomène se produit également dans *Ma richesse a causé mes privations* (1983), qui explore l'univers du culturisme, mais dans une perspective intimiste. Dans ce court métrage, André Guilbaut, propriétaire d'un centre de conditionnement physique, retourne à la compétition pour recruter de nouveaux membres. Par rapport à ce qui vient d'être dit, ce qui est frappant dans ce film, c'est la manière avec laquelle Guilbaut multiplie les poses plastiques, non seulement au gymnase et sur scène, mais aussi à domicile (Fig. 16 et 17). Encore une fois, on a là un exemple de cette intrusion du spectacle dans un cadre qui n'est pas, à proprement parler, défini comme étant celui de la mise en scène.



Fig. 16 et 17 – Quand l'espace domestique devient un lieu de performance : la spectacularisation de la sphère privée dans *Ma richesse a causé mes privations*.

Ces nombreux chassés-croisés participent évidemment de la même dynamique d'interpénétration du réel et de la fiction, si caractéristique de l'œuvre de Morin. Ils témoignent également du fait que ce penchant à se donner en spectacle non seulement engendre la revendication d'un droit, mais aussi d'un devoir de performance, lequel procède d'une nécessité quasi-vitale de se mettre en scène. En d'autres termes, cette « [...] volonté de paraître avant que d'être, ou d'être par le paraître, devient symptomatique d'un irrépressible désir de fiction. »¹⁶⁷ Ce besoin, on le retrouve

¹⁶⁷Côté-Fortin, Israël. « Robert Morin, vidéaste du spectacle ». *Revue canadienne d'études cinématographiques*, Vol. 17, No. 2, automne 2008, p. 50.

tout au long des années 1980, à travers les vidéos que Morin réalise au tout début de sa carrière, mais il s'affirme également dans les œuvres ultérieures, et tout spécialement dans les fictions qui se déclinent à la première personne.

Au regard de la théorie du spectacle, l'emploi systématique de la caméra subjective chez Morin a de quoi retenir l'attention, car la vue, selon Debord, est une composante essentielle du phénomène qu'il s'efforce de décrire. Ainsi dit-il :

« Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autres époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle. »¹⁶⁸

L'emphase sur la vision, dans *Yes Sir ! madame...*, illustre bien les dangers auxquels on s'expose quand on accorde une importance exclusive au seul regard. C'est également ce que confirme le théoricien Francesco Casetti, qui s'est longuement penché sur les différentes sortes de configurations visuelles qu'on retrouve au cinéma. Pour lui, toute « [...] utilisation abusive de la configuration subjective peut provoquer la perte du pouvoir de l'acte sur lequel pourtant on insiste. »¹⁶⁹ Le fait de s'entêter à conserver ce type de posture équivaut donc à augmenter le risque de perdre le contrôle en cours de route, ce qui finit évidemment par être le lot d'Earl Tremblay. Par conséquent, il apparaît juste de dire que « [...] les caméras subjectives ne peuvent être que provisoires. »¹⁷⁰

L'incapacité des personnages de Morin à se départir de leurs caméras, ou à relativiser l'importance du regard, les condamne donc tôt ou tard à l'échec. Leur insistance à se projeter dans l'espace par l'entremise du regard, mais, ce faisant, en restant physiquement en retrait, les empêche ultimement, d'instituer une zone d'interaction propre à redéfinir leurs rapports avec leurs semblables. Il n'y a alors pas lieu de s'étonner de voir les protagonistes, à la fin du film, être encore plus solitaires, plus isolés qu'ils ne l'étaient au commencement. La vue et les médiums qui la décuplent, qui l'exacerbent au lieu de réunir, contribuent plutôt à accentuer l'effet de

¹⁶⁸ Debord, p. 23.

¹⁶⁹ Casetti, Francesco. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, p. 121-122.

¹⁷⁰ Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000, p. 215.

séparation entre les individus. D'ailleurs, pour Debord, le spectacle confirme et renforce tout à la fois l'éclatement du tissu social. Comme il l'affirme :

« L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte [...]. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit en tant que séparé. »¹⁷¹

Ce qu'il est important de retenir ici, c'est que, pour Debord, le phénomène du spectacle est le résultat des insuffisances de la modernité, qui a été inapte à remplir ses promesses. Debord va même jusqu'à affirmer qu'il est « [...] l'héritier de toute la faiblesse du projet philosophique occidental. »¹⁷² Or, comme on le sait, la nation est l'une des manifestations par excellence de la modernité. Sa remise en cause, dans le contexte québécois, est donc propice à l'émergence du spectacle. C'est du moins ce que suggère l'œuvre de Morin, qui n'a de cesse de mettre en scène, dans un cadre documentaire ou fictif, des individus qui sont sevrés d'attaches et qui s'isolent toujours davantage. Le monde qu'il donne à voir se caractérise ainsi par la multiplication de cette « multitude de petits récits »¹⁷³ qui concurrencent et affaiblissent conséquemment le grand récit national, qui prévalait jusqu'alors et qui assurait, symboliquement du moins, un lien entre les membres d'une même communauté.

Ainsi qu'on va le voir sous peu, cette déliaison s'opère dans un contexte qui est clairement celui du Québec contemporain, Morin multipliant les signes identifiant les sujets de ses films comme étant des sujets nationaux. Leur échec est donc en grande partie celui du projet national au Québec, mais aussi celui d'une incapacité à proposer un autre modèle de collectivité qui puisse être vu comme une alternative probante. Les personnages de Morin font, c'est le moins qu'on puisse dire, du territoire québécois un territoire de l'échec.

2.1.4 En territoire de l'échec

De façon générale, l'œuvre de Robert Morin distille une vision du monde pour le moins pessimiste. Ses personnages, quelle que soit la tâche qu'ils entreprennent, échouent presque

¹⁷¹Debord, p. 30.

¹⁷²*Ibid.*, p. 23.

¹⁷³Boisvert, p. 43.

systématiquement. En fait, à l'exception de quelques œuvres réalisées depuis la deuxième moitié des années 2000¹⁷⁴, force est d'admettre que l'univers du réalisateur présente bien peu d'histoires qui se terminent bien. Les fins dramatiques sont de mise, et le destin des principaux personnages se résume à être interné ou à mourir.

Cela étant dit, ce qu'il y a de fascinant quand on considère les réalisations du cinéaste dans leur ensemble, c'est cette pulsion de mort qui anime les grandes figures de son imaginaire. Nombreux sont ceux qui se donnent la mort, ou qui génèrent les conditions pour accélérer leur fin, pour provoquer leur propre mort. D'ailleurs, Morin lui-même ne s'en cache pas ; il éprouve une fascination pour les personnes qui organisent leur vie en fonction de leur mort. « [...] les gens qui m'intéressent, dit-il, sont ceux qui vivent dans la conscience de leur anéantissement. »¹⁷⁵

Earl Tremblay, pour sa part, correspond parfaitement à cette description. La mort plane tout au long de *Yes Sir ! madame...*, et ce, même si, par moments, on peut avoir l'impression que le personnage parvient à tirer profit de cette caméra dont il use pour apprendre à mieux se connaître. La finale du film, bien évidemment, inscrit Tremblay dans la filiation d'autres figures qui l'ont précédé, comme Régis Savoie¹⁷⁶, ou comme le cameraman de *La Réception* (1989), qui se pend à la fin de l'histoire¹⁷⁷. Même si *Yes Sir ! madame...* s'achève par la disparition du personnage, les trois années écoulées depuis le tournage des dernières images et le moment de leur diffusion laissent présager qu'il a bel et bien sombré corps et âme. Cette interprétation est d'ailleurs corroborée par Morin lui-même, qui, lors d'une entrevue liminaire précédant l'une des rares projections télévisuelles du film sur les ondes de Radio-Canada, sous-entend que Tremblay est probablement mort, alors que la déraison le pousse à suivre sous l'eau un groupe de nudistes qu'il prend pour des amphibiens.

¹⁷⁴Comme *Petit Pow ! Pow ! Noël* (2005), *Que Dieu bénisse l'Amérique* ou *3 histoires d'Indiens* (2014).

¹⁷⁵Gajan, p. 33.

¹⁷⁶Dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, Savoie appelle lui-même les policiers pour leur dire où il se cache. Arrivé au bout du rouleau, le personnage participe à la mise en scène de sa propre mort, choisissant ainsi une fin spectaculaire qui corresponde, somme toute, à l'image de *tough* qu'il a essayée de projeter tout au long de sa vie. Incapable, de son propre aveu, de continuer à jouer son rôle adéquatement, le personnage, pour qu'on conserve de lui son « image de marque », n'a donc d'autre choix que de mourir, et ce, d'une manière susceptible de lui valoir la une du *Photo-Police*. Ici encore, le spectacle pointe le bout de son nez, puisque la mort de Savoie ne peut être pleine et entière que si elle s'accompagne de sa médiatisation.

¹⁷⁷Fidèle en cela à la dernière victime du roman d'Agatha Christie, *Ten Little Niggers* (1939), dont le film est une adaptation.

Cette lecture du film peut aussi s'appuyer sur d'autres exemples de signes ou de commentaires qui inscrivent cette réalisation dans une perspective morbide. On n'a qu'à penser, à titre d'exemple, aux commentaires prémonitoires d'Earl Tremblay, qui laisse entendre à quelques reprises, alors qu'il visionne le film, que son expérience de tournage (qui est, incidemment, son expérience de vie) risque de le conduire à sa perte. C'est le cas notamment lors des premières minutes, tandis que Tremblay enregistre son texte de présentation. Il dit alors : « Ce que je suis en train de faire là pourrait être comme mon épitaphe. » Ce pressentiment se renforce au fur et à mesure que l'expérience de l'image révèle son côté sombre. À maintes reprises, le personnage se retrouve au bord du gouffre, prêt à sombrer, comme à la bobine sept, qui s'intitule : « *How I almost disappear. C'est comment j'suis presque devenu invisible.* ». Enfin, alors qu'il commence de plus en plus à perdre le contrôle, Tremblay ajoute, dans le commentaire qui se situe entre la bobine douze et la bobine treize : « C'est le film qui va nous finir comme c'est parti là. » Difficile, par conséquent, de nier que le personnage vit dans la conscience de sa fin prochaine. Et, comme si ce n'était pas assez, il faut rappeler que le film s'ouvre également sous le signe de la restriction, puisque la quête du personnage est d'emblée limitée par le fait qu'il ne dispose que de dix-neuf bobines de film pour raconter son histoire, ce qui peut potentiellement contribuer à donner l'impression que la fin est à la fois proche et certaine. Le tournage et le visionnement des images tournées se déclinent donc comme une sorte de compte-à-rebours qui risque inévitablement d'atteindre son terme avec la mort du personnage. Cette conscience morbide, qui est, par moments, motivée par une pulsion de mort, explique sans doute pourquoi l'imagerie du film est si anxieuse (Fig. 18).

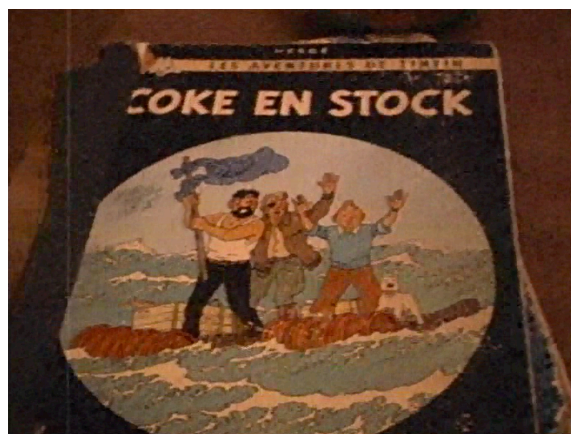


Fig. 18 - Une image fugitive, pourtant très significative de l'état d'esprit d'Earl Tremblay.

L'aliénation du personnage, son sentiment d'être à la dérive, cette impression de lâcher prise, tout cela concourt à l'amener à laisser son regard s'attarder sur des choses ou des situations qui renforcent sa paranoïa. Il faut cependant se demander pourquoi les morts s'accumulent dans le cinéma de Morin, pourquoi, à l'instar d'Earl Tremblay, les protagonistes périssent à l'occasion d'une quête qui tourne court. L'important, en effet, c'est de découvrir ce qui est suffisamment insupportable pour pousser les personnages jusqu'au franchissement d'un point de non-retour.

Ici, les figures d'Earl Tremblay et d'Eddy Laroche peuvent apporter certaines pistes de réponse, et ce, en grande partie parce que ces deux individus, qui sont à la fois caricaturaux (dans le cas de Tremblay) et plus grands que nature (dans le cas de Laroche), contextualisent leur mort respective, lui donne un sens qui est moins implicite que celui qui entoure la disparition d'autres personnages dans l'univers de Morin. En fait, tant *Yes Sir ! madame...* que *Windigo* situent le destin de leur protagoniste dans un cadre national. Il est d'ailleurs intéressant de noter que ces deux réalisations prennent l'affiche dans un contexte particulièrement propice aux questionnements identitaires, soit tout juste un an avant la tenue d'un second référendum sur l'avenir du Québec. Le malaise qui les affecte prend donc une coloration bien particulière, d'autant que chacun de ces personnages pousse l'expérience nationale, pourrait-on dire, jusqu'à son seuil de tolérance.

Tremblay, pour sa part, expérimente le bilinguisme jusqu'à la lie, et finit, ultimement, par s'effondrer sous le poids de ses contradictions. On peut dire qu'il est le reflet d'une impasse, qui est tout à la fois celle du bilinguisme institutionnalisé, qui correspond au projet d'édification nationale proposé par les autorités canadiennes, mais également celle d'un Québec inapte à transcender le *statu quo*, inapte à s'assumer dans toute sa maturité, et qui finit inévitablement par succomber, après un effort de résistance désespéré. On pourrait ainsi émettre l'hypothèse que Tremblay, par son acceptation du beau risque¹⁷⁸, du modèle canadien (à l'édification duquel il

¹⁷⁸Le beau risque est un épisode de la politique québécoise durant lequel René Lévesque, dans la période qui suit l'échec référendaire de 1980 et le rapatriement de la Constitution canadienne en 1982, accepte de donner une chance à un fédéralisme renouvelé. L'option du beau risque, qui passe par une alliance avec les conservateurs de Brian

participe en tant que député fédéral), se condamne lui-même à une désintégration éventuelle, ce qui n'est pas sans rappeler, bien évidemment, ces sempiternelles menaces d'assimilation qui assombrissent l'avenir des francophones du Québec.

Eddy Laroche, lui, rejette le modèle de société auquel le confinent les groupes dominants que sont les Canadiens et les Québécois. Incapable de se résoudre à accepter un compromis, qui équivaldrait à reconnaître une part de légitimité au système établi, le personnage décide de prendre les choses en mains et de déclarer, avec quelques fidèles, l'indépendance d'une portion de territoire dans le nord-ouest abitibien. Le défi ainsi posé à l'autorité finit cependant par donner le vertige, de sorte que le projet d'indépendance caressé par Laroche et ses hommes prend petit à petit une tournure beaucoup moins positive. C'est d'ailleurs l'impression donnée par le camp de base des indépendantistes, tel qu'on peut le voir à l'arrivée de la délégation formée de représentants officiels et de membres des médias. Un parfum de mort semble en effet flotter sur les lieux, une impression corroborée par l'état de délabrement physique et mental de Laroche, victime d'une grave pneumonie quelques mois plus tôt. Même s'il faut reconnaître la détermination des autochtones pour préserver leur rêve d'un État bien à eux, force est de présumer que leurs chances de succès apparaissent bien minces, surtout après la mort de leur leader. Celui-ci succombe, dans une certaine mesure, sous le poids de la tâche qu'il s'était donné de mener les siens jusqu'à la terre promise.

Le destin tragique de ces deux personnages rappelle donc que le nationalisme et la mort finissent souvent par se croiser. Ce point n'a d'ailleurs pas échappé à l'attention de plusieurs spécialistes des questions nationales, dont Benedict Anderson, qui, dans son ouvrage *Imagined Communities*, fait remarquer combien le concept de sacrifice, bien illustré par la figure du Soldat inconnu, fait partie intégrante des narrations développées par les États-nations, et ce, depuis leurs origines¹⁷⁹. Cette conception n'est pas étrangère aux personnages de Morin, du moins à Eddy Laroche, qui explicite cette idée dans des termes assez clairs. « On peut pas vivre sans penser à la mort, soutient-il. Sans jouer avec elle. Sans la provoquer aussi. C'est ça la force des peuples qui se

Mulroney (qui prennent le pouvoir en 1984), sème la discorde dans les rangs péquistes et entraîne la démission de nombreux députés et ministres (dont Jacques Parizeau) à la fin de 1984.

¹⁷⁹« [...] for most ordinary people of whatever class the whole point of the nation is that it is interestless. Just for that reason, it can ask for sacrifices. » (Anderson, p. 144)

tiennent debout. » Sa mort authentifie d'ailleurs cette conviction, puisqu'il n'hésite pas à donner sa vie pour la cause qu'il a embrassée. Il rejoint en cela l'idée de Morin selon laquelle «[l]es rêves collectifs, ça peut mener à la mort [...]»¹⁸⁰ Pour Earl Tremblay, même si l'association entre mort et nation demeure assez évidente, l'idée de sacrifice, elle, est peut-être moins évidente. Néanmoins, on pourrait émettre l'hypothèse que le personnage est dans une certaine mesure victime de son entêtement à poursuivre l'expérience du bilinguisme, et qu'il est donc immolé sur l'autel de l'unité canadienne (que ce soit pour avoir voulu se conformer au fantomatique concept d'identité canadienne ou pour avoir refusé de s'assumer dans sa spécificité québécoise).

Dans les deux cas, la participation, passive ou active, à l'édification d'un projet national conduit à l'échec et à une fin tragique. Dans les deux cas, les personnages sont incapables de redéfinir un espace d'interaction propre à leur communauté respective, ce dont témoigne leur dérive solitaire jusqu'à la mort, qui apparaît alors comme la solitude dernière. Au final, Tremblay et Laroche abandonnent la communauté des hommes, alors même qu'ils tentaient tous deux, paradoxalement, de s'en rapprocher, chacun à leur manière. Ce faisant, ils témoignent du phénomène d'érosion du sujet national dans le cadre d'un processus de déliaison et de remise en cause généralisée des appartenances collectives. Chez Morin, on assiste à la compromission, non seulement de l'unité du groupe auquel appartient le sujet national, mais aussi à celle du sujet même. Celui-ci se divise ou se dissout, tandis qu'il se dirige vers sa disparition inéluctable.

Comme on va maintenant le voir, le parcours du sujet, dans le cinéma de Morin, se déroule dans un cadre éminemment national, où abondent les signes qui attestent de l'existence d'une communauté compromise.

2.2 L'état de siège et autres figures du malaise identitaire

Chez Morin, la difficulté à rejoindre l'autre, qui se signale par l'affirmation d'une subjectivité exacerbée et par l'accentuation de l'isolement de départ, ne donne pas toujours l'impression, du moins en surface, de se situer dans une perspective nationale. C'est notamment ce que pourrait

¹⁸⁰Tremblay, Odile. « *Windigo* : Dans la tourmente du doute ». *Le Devoir*, 26 novembre 1994, p. C1.

laisser sous-entendre *Gus est encore dans l'armée*, alors que c'est l'incommunicabilité de l'homosexualité qui s'affirme, en apparence, comme le nœud du problème. Cependant, comme on vient de le voir, de nombreux autres films contextualisent, explicitement ou non, le cheminement des personnages en les inscrivant dans une trame nationale. C'est tout particulièrement vrai des œuvres tournées durant les années 1990, œuvres qui invitent à reconsidérer les réalisations de l'époque précédente à l'aune des pistes de lecture qu'elles suggèrent. À l'analyse, on s'aperçoit d'ailleurs que toutes les occurrences de la caméra subjective surviennent alors que le rapport à l'autre est radicalement entravé, ce qui, par la force des choses, tend à inscrire les films de Morin dans le cadre d'un questionnement plus général sur le rapport entre individualité et collectivité.

En outre, de nombreux marqueurs identitaires contribuent à territorialiser le contenu des films du cinéaste, de sorte qu'il est possible de soutenir que cette subjectivité en crise s'affirme dans un cadre très contextuel, qui n'est autre que celui du Québec contemporain. On va ainsi être à même de voir que certains motifs, tels que la mentalité d'assiégés ou l'appropriation de certains symboles, qui ont contribué à définir les contours du sujet national émergent avec la Révolution tranquille, reviennent de manière récurrente dans l'œuvre de Morin.

2.2.1 *Le sujet national en situation d'encerclement*

Même si l'univers de Morin manifeste sa québécoisité de diverses façons¹⁸¹, il est tout de même un motif qui revient de manière obsessionnelle, et c'est celui de l'état de siège, à travers les

¹⁸¹Dans son mémoire de maîtrise, *Les rapports d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin*, Éric Bourassa aborde cette question, mais dans une perspective qui diffère sensiblement de celle privilégiée dans la présente étude. Se basant (peut-être trop exclusivement) sur les travaux d'Heinz Weinmann, il envisage les rapports entre l'identité et la québécoisité en amont plutôt qu'en aval, c'est-à-dire en considérant le malaise qui afflige les personnages du cinéaste comme étant indissociable de leur condition québécoise, laquelle se présente sous un aspect essentialiste, plutôt qu'évolutif. Autrement dit, Bourassa présente cette situation comme étant imputable au passé, le malaise identitaire étant exclusivement le fruit des frustrations en tous genres subies par les francophones du Québec tout au long de leur histoire, plutôt que comme un phénomène qui se complexifie avec le temps, et ce, tout particulièrement dans la foulée de la remise en cause du sujet collectif et de l'un de ses principaux avatars, le sujet national. Bref, son mémoire peine à situer le phénomène de questionnement identitaire qui caractérise les Québécois dans une perspective qui soit à même de prendre la mesure des transformations qui affecte le sujet national dans la période couverte par les films de Morin, soit dans les dernières décennies du 20^e siècle et au début du 21^e siècle. Cela étant dit, son travail d'analyse s'emploie à identifier avec assez de justesse diverses manifestations de la québécoisité dans le cinéma de Morin, ce qui tend, en définitive, à témoigner de l'importance du national dans l'œuvre du cinéaste et vidéaste montréalais.

différentes déclinaisons de la communauté cernée ou de l'individu pris au piège. Encore là, c'est une figure narrative qui s'affirme assez tôt dans l'œuvre du réalisateur, et ce, tout particulièrement dans le court métrage *Le voleur vit en enfer*, avant de culminer, on pourrait même dire d'être omniprésente, dans les films tournés tout au long des années 1990.

D'une manière générale, le siège renvoie à l'image classique de l'encerclement d'une ville, habituellement fortifiée, par une armée qui tente de l'investir. Ce motif, bien évidemment, peut être extrapolé à des ensembles géographiques plus vastes, comme les nations par exemple. Dans tous les cas, une dimension territoriale entre en jeu, laquelle se manifeste sur un plan à la fois physique et subjectif. L'état de siège implique en effet non seulement des espaces, mais aussi des personnes, qui vivent ce phénomène d'encerclement comme un acte d'agression allant souvent bien au-delà d'un simple désir de possession matérielle. Ainsi :

« Fondamentalement, c'est non seulement au territoire, mais à la territorialité que le siège nous ramène : en défendant une parcelle de territoire, le groupe assiégé défend aussi sa manière distincte de vivre ce lieu, que ce soit par la langue, les pratiques spirituelles ou les modes de production. »¹⁸²

Pour une communauté donnée, le fait d'être assiégé peut donc être perçu comme une violation de son lieu d'existence, mais également comme une remise en cause de ses façons de faire, de ses façons d'être. Devant pareille menace, il y a alors nécessité de résister, si l'on veut préserver cette part d'identité qui reste inséparable du territoire qui la façonne. Par conséquent, le siège revêt une dimension physique certaine, tout autant qu'une dimension psychologique, puisque l'assiégé, dans sa totalité, est susceptible de se sentir menacé. Cette portée considérable du sentiment d'encerclement peut, dès lors, suggérer une forme possible d'intériorisation de l'état de siège par les sujets qui en font les frais.

Autrement dit, on observe un transfert des collectivités qui sont directement visées, aux individus qui sont impliqués en vertu de leur appartenance au groupe assiégé. C'est dans ce va-et-vient entre l'ensemble et ses membres qu'émerge une psychologie particulière aux individus qui vivent ce type de situation. Comme le soulignent Simon Harel et Isabelle St-Amand, certaines

¹⁸²Desbiens, Caroline. « Du wampun aux barricades : géographies du siège et espaces de réconciliation au Québec », dans Harel, Simon et Isabelle St-Amand, éd. *Les figures du siège au Québec. Concertation et conflits en contexte minoritaire*. Québec : Presses de l'Université Laval, 2011, p. 71-72.

communautés sont plus susceptibles que d'autres de développer ce genre d'attitude. « Dans leur acharnement à poser leur existence dans un espace, à énoncer leur différence et à clarifier les rapports de force, disent-ils, beaucoup de communautés et de nations dominées ou minorisées finissent par se caractériser par ce que François Paré appelle une 'mentalité d'assiégés [...]'. »¹⁸³ Cette disposition d'esprit a grandement contribué à façonner le sujet national tel qu'il s'est développé, au Québec, à partir des années 1960.

En fait, cette impression d'être cerné est partie intégrante de l'horizon conceptuel de la communauté francophone du Québec, et ce, depuis au moins l'échec des Rébellions de 1837-1838. Cette tentative de soulèvement avortée a en effet résulté en un mouvement de repli conservateur des Canadiens français vers les campagnes, où ils étaient, en règle générale, majoritaires. C'est dans les limites de ces zones rurales que s'est consolidé le nationalisme de survivance, autour duquel se cristallisera, jusqu'à l'avènement de la Révolution tranquille, le nationalisme à l'échelle locale. Ce repli stratégique des vaincus leur permettra de s'organiser, culturellement et socialement, d'une manière relativement homogène. Ce faisant, toute forme d'altérité, toute manifestation intrusive dans les limites de la communauté prendra les traits d'une exceptionnalité certaine, qui trouvera sa transcription en littérature sous les traits de ces figures d'étrangers qui arrivent sans crier gare et qui, tel le Survenant de Germaine Guèvremont, viennent perturber la stabilité de l'ordre établi.

Cet équilibre relatif, qui profite d'une certaine indifférence des anglophones à l'endroit des prétentions des Canadiens français à préserver leur langue, leur foi et leurs coutumes, ne peut cependant s'appliquer à l'ensemble des membres de la collectivité, puisque ceux-ci peinent de plus en plus à assurer leur subsistance dans les limites territoriales que la communauté s'est arrogée pour se soustraire à l'influence étrangère. Les fermes familiales en viennent en effet, petit à petit, à ne plus pouvoir subvenir aux besoins des générations nouvelles, de sorte qu'on assiste à un phénomène d'exode rural, qui mène à l'accroissement marqué des francophones dans les villes du Québec. L'état de siège, qui se caractérisait jusqu'alors par le faible niveau d'interaction entre les deux communautés, prend dès lors un visage plus viscéral, alors que les contacts se

¹⁸³Harel, Simon et Isabelle St-Amand. « Identités multiples, identités assiégées : un point de vue critique sur la contingence », dans Harel, Simon et Isabelle St-Amand, éd. *Les figures du siège au Québec. Concertation et conflits en contexte minoritaire*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, p. 1.

multiplient. Avec les frictions que ces rencontres ne manquent pas d'engendrer, la fracture entre anglophones et francophones s'inscrit littéralement dans le paysage urbain.

Cette spatialisation de l'antagonisme s'affirme tout particulièrement à Montréal, où les zones de peuplement sont, plus souvent qu'autrement, clairement associées à telle ou telle communauté culturelle. La ligne de séparation instituée autour du boulevard Saint-Laurent illustre bien cette réalité, alors que les Canadiens français se regroupent principalement dans l'est de la ville, tandis que les anglophones habitent majoritairement dans l'ouest. Ici aussi, la littérature se fera l'écho de ces divisions, qui recouvrent d'évidents rapports de force entre les membres des différentes collectivités. Janet Paterson, dans son ouvrage portant sur les représentations de l'altérité dans le roman québécois, a d'ailleurs bien fait ressortir l'importance de cette dimension spatiale en tant que signe différentiel. Au Québec, comme elle le souligne, « [i]l est en fait difficile de penser à un personnage Autre qui n'est pas associé à une spatialité distincte de celle du groupe de référence. »¹⁸⁴ Cette situation est celle qui prévaut jusqu'au début des années 1960, période qui se distingue par le passage, au plan conceptuel, d'un nationalisme de survivance à un néonationalisme d'affirmation.

Comme on l'a vu, le renouvellement du discours identitaire, dans la foulée de la Révolution tranquille, passe par l'exacerbation du statut minoritaire des Canadiens français, non seulement au Canada, mais également dans l'ensemble du continent nord-américain. L'accélération de la modernisation du Québec, notamment parce qu'elle s'opère en grande partie en anglais, fait sentir l'urgence d'une action concertée, ce qui mène à la consolidation de l'État québécois, qui s'affirme par l'entremise d'un vaste mouvement de réformes. L'État devient le centre autour duquel s'organise l'effort de résistance pour contrer l'assimilation. Cette identification à l'État et au territoire sur lequel s'exerce sa souveraineté entraîne une redéfinition du rapport à l'espace et, par conséquent, une redéfinition des paramètres de l'état de siège. On assiste notamment à une sorte de retranchement du néonationalisme québécois, qui se désintéresse des francophones disséminés dans le reste du Canada, pour se consacrer en priorité aux francophones établis dans les limites qui sont celles de la province de Québec. Cette dernière s'affirme donc comme une

¹⁸⁴Paterson, Janet. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Montréal, Éditions Nota Bene, 2004, p. 29.

enclave susceptible d'assurer la préservation de la langue et de la culture, passées, présentes et en devenir, des Québécoises et des Québécois.

Depuis les années 1960, cette mentalité d'assiégés a connu des fortunes diverses. Chez certains, elle est maintenant frappée d'obsolescence, parce que, pensent-ils, l'État a assuré aux Québécois une sécurité suffisante sur le plan culturel, tandis que pour d'autres, la menace d'assimilation demeure une réalité, d'autant que la population a refusé à deux reprises de franchir l'étape qui lui aurait permis d'assumer sa souveraineté pleine et entière. Rien n'empêche, l'état de siège, comme métaphore de la situation québécoise, persiste encore aujourd'hui, ainsi qu'en témoigne le parallèle récurrent entre le Québec et le village gaulois d'Astérix, qui résiste encore et toujours à l'envahisseur romain. Cette conscience de la précarité de la collectivité québécoise en terre d'Amérique semble donc encore d'actualité, bien qu'elle se manifeste à des degrés divers au sein de la population. Pour sa part, Robert Morin fait écho à ces préoccupations, ainsi qu'en témoignent les fréquentes situations d'encerclement que l'on retrouve dans ses films.

En fait, l'état de siège est un motif récurrent dans l'univers de Morin. Sa manifestation la plus patente reste, évidemment, celle qui donne à voir le siège de manière littérale. On fait face à ce type de situation dans les cas de figure où une communauté se retrouve littéralement cernée de toutes parts. *Quiconque meurt, meurt à douleur* en constitue un bon exemple, alors qu'on assiste à l'encerclement d'une piquerie à la suite d'une descente de police qui a mal tourné. *Les junkies*, qui tiennent deux policiers et un cameraman en otage, sont retranchés dans l'appartement qui leur sert de refuge, gardant les forces de l'ordre en respect dans l'attente de l'assaut final (Fig. 19 et 20). Même si ce film ne se situe pas à proprement parler dans une perspective nationale, les dynamiques qu'il engendre ne peuvent faire autrement que de tracer des parallèles avec d'autres fictions, qui, elles, s'inscrivent plus ouvertement dans un cadre national.



Fig. 19 - Une manifestation littérale de l'état de siège dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*.



Fig. 20 - Se sentir subjectivement cerné de toutes parts : un sentiment familier dans l'œuvre de Robert Morin.

On peut penser, notamment, à la manière avec laquelle, lorsqu'attaquée, une communauté donnée résiste pour préserver son mode de vie. Dans *Quiconque meurt, meurt à douleur*, le lieu n'est qu'un prétexte, puisque c'est la manière de vivre ce lieu qui est en jeu. En effet, les assiégés manifestent assez ouvertement leur rejet d'un modèle de société dominé par l'argent et la surconsommation. Yellow, l'intellectuel du groupe, profite même de l'occasion que lui fournit la présence de la caméra, pour y aller d'un exercice de relativisation, alors qu'il livre ses réflexions sur le monde des *junkies*, dont la dépendance à la drogue n'a d'égal que la soif de biens matériels qui anime la grande majorité de la population. Les tentatives de Yellow pour convaincre Sylvain, le cameraman pris en otage, semblent cependant vouées à l'échec, puisque Sylvain répète constamment qu'il ne saisit pas ce que son vis-à-vis cherche à lui faire comprendre. On a ici l'illustration d'une des composantes de l'état de siège, c'est-à-dire sa capacité à mettre en contact l'assiégeant et l'assiégé, même si cette rencontre n'est pas pour autant un gage de succès. Selon Caroline Desbiens :

« [...] le siège peut se décliner dans un autre état : celui d'un espace mitoyen qui, même s'il donne à voir la frontière, permet en même temps la rencontre. En changeant les trajectoires du quotidien, les barricades chamboulent la géographie sociale et, par ce fait, peuvent mener à des formes de concertation. »¹⁸⁵

Ici, l'échange reste en apparence infructueux, mais son enregistrement donne tout de même l'espoir d'une diffusion éventuelle, avec ce que cela suppose en termes de sensibilisation. En

¹⁸⁵Desbiens, p. 84.

attendant que cela survienne, le siège suit son cours, jusqu'à l'éradication de ces marginaux qui s'affichent trop ouvertement comme la mauvaise conscience de la société contemporaine¹⁸⁶. Encore une fois, la différence pose problème, parce qu'elle questionne des façons de faire, et son élimination apparaît dès lors comme la solution la plus appropriée pour rétablir l'ordre.

Cette remise en cause du corps social, on la retrouve également dans *Windigo*, alors qu'un groupe d'autochtones décide de faire sécession en se retranchant dans la partie nord-ouest du territoire abitibien. On va revenir plus en détails sur ce film sous peu, mais il importe de souligner, dans le cadre de ce survol des manifestations du siège dans l'œuvre de Morin, qu'il s'agit clairement d'une mise en scène de l'encerclement, qui est tout à la fois celui des autochtones par les non-autochtones et celui des francophones du Québec par l'ensemble des anglophones du continent. Le long métrage est d'ailleurs conçu comme « une métaphore de nos velléités d'indépendance à travers celles d'une nation autochtone non identifiée. »¹⁸⁷

Ce qui fait toute la particularité de *Windigo*, c'est qu'on a là l'exemple le plus abouti, chez Morin, d'une tentative de rupture avec les conditions qu'impose l'état de siège. D'ailleurs, le film est construit autour d'une série de renversements, alors qu'on assiste tour à tour à une levée, puis à une reprise de l'encerclement initial. Ainsi, la situation de départ, qui met en scène une communauté autochtone campée dans les limites de sa réserve, fait place à une révolte de la part de certains membres de la collectivité qui prennent la décision de s'enfoncer plus avant au cœur du territoire pour se tailler un coin de pays bien à eux¹⁸⁸. Ce geste de défi est immédiatement suivi par une riposte des autorités, qui menacent d'intervenir si les indépendantistes vont de l'avant avec leur projet. Avant d'en venir là, on envoie tout de même une délégation pour tenter de raisonner les insurgés, ce qui permet d'avoir un aperçu de ce qui se passe du côté des assiégés. Le spectacle qui s'offre alors aux représentants de la presse et aux membres du gouvernement permet d'apprécier la détermination des autochtones à soutenir leurs revendications, mais aussi

¹⁸⁶Le personnage du dealer, Bicyque, hurle d'ailleurs aux policiers : « On va rester votre échec. On va rester votre péché. Pour l'éternité. »

¹⁸⁷Tremblay, Odile. « Détournement d'Apocalypse ». *Le Devoir*, 26 novembre 1994, p. C3.

¹⁸⁸En réalité, ce geste de rupture est précédé par le blocage d'une route forestière, première tentative pour entamer, symboliquement, l'état d'encerclement de la réserve. Les autochtones cherchent, à cette occasion, à briser le mur d'indifférence qui les confine à leur situation présente. Cet acte de provocation n'est pas sans rappeler, évidemment, les événements survenus lors de l'été 1990, alors que les Mohawks d'Oka ont soutenu le siège conjoint de l'armée et de la police provinciale, tandis que leurs compatriotes de Kanehsatake ont empêché la circulation sur le pont Mercier, et ce, pendant plusieurs semaines.

de prendre la mesure du lourd tribut qu'exige le fait de soutenir un siège au nom de ses convictions. Les conditions de vie dans les limites du camp retranché semblent difficiles, ce qui conduit d'ailleurs certains membres de la communauté à revenir sur leurs pas, avant que l'inévitable ne survienne.

Même si *Windigo* pose le geste de rupture le plus poussé et le plus spectaculaire dans l'œuvre de Morin, cette tentative donne l'impression d'être promise à l'échec, ce qui suggère une possible restauration de l'état de siège qui prévalait en entrée de rideau. Chez Morin, cette incapacité à rompre l'encerclement est monnaie courante, d'autres personnages tentant aussi leur chance, comme Régis Savoie, qui s'évade de prison pour finalement être cerné par les policiers, avant de mourir sous les balles de ses assaillants. La perpétuation de l'état de siège est également au cœur de sa manifestation la plus individualisée dans le cinéma de Morin, soit dans le cadre de l'utilisation de la caméra subjective. Celle-ci offre en effet un bel exemple pour témoigner de l'intériorisation de la mentalité d'assiégés, tout particulièrement dans *Le voleur vit en enfer* et *Yes Sir ! madame...*

Le premier de ces deux films présente l'histoire de Jean-Marc, un homme qui n'ose pas sortir de chez lui, par méfiance à l'endroit de ses voisins. Armé d'une caméra, il s'emploie donc à documenter sa vie au quotidien, ce qui se traduit par une suite d'images qui correspondent aux regards qu'il jette au dehors (pour prendre la mesure des environs), ainsi qu'à des vues qui témoignent du fait qu'il perd peu à peu contact avec la réalité. À l'instar de ce que l'on retrouvera une dizaine d'années plus tard dans *Yes Sir ! madame...*, le personnage prend conscience de sa dérive, ce qui l'amène à contacter Pauline, une téléphoniste du réseau (fictif) « Déprimés anonymes ». Se noue alors un dialogue entre les deux individus, au terme duquel Jean-Marc, visiblement en crise, finit par aboutir dans une institution psychiatrique. À sa sortie, le personnage recontacte Pauline, sans qu'on soit vraiment certain s'il a bel et bien retrouvé son équilibre mental.

Ce court métrage se caractérise par une situation d'état de siège, dans la mesure où Jean-Marc, qui semble atteint d'une certaine forme de paranoïa, vit reclus dans son appartement. Le sentiment d'encerclement est bien rendu par les prises de vues, qui, à la manière d'un long

panoramique, témoignent de ce qui se passe tout autour du domicile du personnage. Même si la condition d'assiégé de Jean-Marc est d'abord et avant tout imputable à sa condition mentale, force est de constater qu'elle se traduit néanmoins au plan spatial, du moins suffisamment pour lui donner l'impression d'être cerné de toutes parts. La dimension psychologique du siège apparaît donc ici éloquemment, ce qui concorde avec l'emploi abusif de la caméra subjective, laquelle, comme on l'a vu, est fréquemment associée à une mise en péril du personnage.

Yes Sir ! madame..., pour sa part, élève cette intériorisation du siège à un tout autre niveau, puisque ce film situe explicitement son intrigue sur un plan national. Le rôle de la langue, dans cette œuvre, est considérable, puisque c'est le tiraillement linguistique du personnage, son écartèlement entre le français et l'anglais, qui est à l'origine de ses dérapages. C'est également à l'intérieur de cette dualité que se dessine une dynamique d'enfermement, dont le personnage peine à s'extraire. Le film de Morin se place, par conséquent, au fondement même de ce qui institue l'état de siège, au Québec, puisque « [l']expression la plus tangible de cet encerclement pour les Québécois de langue française est bien sûr le statut toujours menacé de la langue. »¹⁸⁹

En fait, le bilinguisme, qui devrait enrichir le personnage, qui serait supposé lui permettre de démultiplier sa capacité d'échanger avec autrui, l'amène plutôt à se replier sur lui-même, à se renfermer, dans une posture qui finit rapidement par être intenable. L'incapacité à concilier les deux langues officielles, qui reflète la difficile cohabitation du français et de l'anglais au Canada, exacerbe l'état schizophrénique d'Earl Tremblay¹⁹⁰, ce qui conduit, éventuellement, à l'abandon du commentaire bilingue qui accompagne chacune des bobines de film, au profit de bandes unilingues. Ce dédoublement du sujet est admirablement rendu par la séquence qui clôt la quatorzième bobine, alors qu'on voit Tremblay, caméra à la main, s'observer dans un miroir, qui lui renvoie une image plurielle de lui-même (Fig. 21). Cette scène est investie d'une tension certaine, comme le signale le commentaire, qui ne fait pas de mystère à ce sujet. L'heure est à la confrontation, selon Tremblay, avec « *[a]ll the peasoupers on one side, pis toute les têtes carrées*

¹⁸⁹Desbiens, p. 68.

¹⁹⁰Morin parle ouvertement d'un cas de « split personality poussé à l'extrême », lors d'une entrevue liminaire accordée à Radio-Canada avant la présentation du film sur les ondes de la société d'État.

de l'autre bord. » Pour dénouer le conflit, les deux entités s'entendent alors pour une séparation à l'amiable¹⁹¹, qui fera cependant long feu.



Fig. 21 – La démultiplication du même ou l'éclatement du sujet national : Earl Tremblay partagé entre ses multiples identités dans *Yes Sir ! madame...*

Ce constant état de tension procède directement de la pression qu'exerce la trop grande proximité de l'anglais et du français sur le territoire québécois. Le rapport de force qui s'instaure entre les francophones et les anglophones, à la faveur de ces derniers, beaucoup plus nombreux sur le sol américain, crée un sentiment de menace qui se reflète directement dans la psychologie trouble du protagoniste de *Yes Sir ! madame...* L'établissement d'un équilibre entre les deux langues officielles apparaît dès lors comme une vue de l'esprit, puisque celles-ci ne peuvent cohabiter sur une base paritaire. La complémentarité des commentaires de Tremblay ne dure ainsi qu'un temps, puisque la conflictualité devient rapidement la norme. Cette conflictualité fait d'ailleurs écho à l'attitude respective des deux entités linguistiques, qui ne partagent manifestement pas la même appréciation des événements vécus par le personnage. De manière assez caricaturale, Morin oppose les deux locuteurs sur des sujets tels que la politique, le niveau de vie, la corruption ou le carriérisme. L'anglophone s'affirme alors comme un opportuniste, que le francophone, cynique, ne cesse de tourner en ridicule. La dérision devient dès lors un moyen d'exorciser l'angoisse de celui-ci, dont le malaise témoigne du fait qu'il est celui qui a le plus à perdre dans ce voisinage entre l'anglais et le français.

¹⁹¹ « *The only reasonable solution was to split. Fais qu'on a décidé de se séparer. For good. Pour de bon.* »

Cette dualité linguistique trouve, comme on l'a vu précédemment, une traduction à l'écran à travers la dérive visuelle qui caractérise le personnage. Elle donne également un sens à toute cette imagerie anxiogène, qui atteste de la fragilisation progressive de Tremblay. En fait, la restriction du point de vue à la seule subjectivité du personnage témoigne du processus d'intériorisation de l'état de siège qui s'opère en lui. La menace devient ainsi tellement viscérale qu'elle finit par se transposer, en raccourci, dans son esprit. À maintes reprises, Tremblay avoue qu'il se sent coincé, pris au piège par son environnement. Ce sentiment est d'ailleurs palpable dès les premières minutes du film (à la bobine deux, pour être plus précis), lorsque le personnage est enfermé dans la maison familiale (« Tic, tac, dit-il, *I feel trapped*. »). On le retrouve également à travers le constat d'impasse dressé par Tremblay quant à ses perspectives d'avenir aux Îles-de-la-Madeleine. Comme il le souligne : « La vie est pas trop facile dans un petit village quand tu fais pas comme les autres. » Pour éviter d'étouffer, il se doit donc de rompre avec ses attaches géographiques, ce qui l'amène à précipiter son départ vers Montréal. Ici, l'abandon de la position retranchée offerte par l'insularité laisse croire que le fait de soutenir un siège reste quelque chose d'excessivement taxant au plan individuel. Pour échapper à cette situation d'enfermement, Tremblay essaie de s'ouvrir aux autres, d'instaurer un espace de communication qui se situerait à mi-chemin entre sa caméra et ce qui fait l'objet de son attention. Il essaie également de s'inscrire dans l'espace, par l'entremise de ce regard qui fouille les lieux, visités ou habités. Mais l'échec répété de ses tentatives de socialisation conduit rapidement le personnage à envisager ce qui l'entoure, non plus comme une opportunité d'échange, de contact, mais plutôt comme une menace potentielle (à laquelle il serait directement exposé, puisqu'il n'y a rien pour s'interposer entre lui et le monde extérieur). Il se retrouve ainsi prisonnier du cadre, dans lequel il se réfugie, jusqu'à l'implosion finale.

La multiplication des situations d'état de siège dans le cinéma de Morin témoigne donc du fait que l'isolement des individus qui peuplent son univers se doit d'être replacé dans un cadre très situé. La solitude qui affecte les personnages semble, par conséquent, attribuable, en grande partie, au phénomène de déliaison qui accompagne la remise en cause du sujet national dans le Québec du dernier quart du 20^e siècle. Comme on va le voir maintenant, d'autres éléments contribuent également à affirmer la québécoïté de l'œuvre de Morin, qui n'a de cesse de rattacher ses personnages à un territoire bien précis.

2.2.2 Autres déclinaisons du national dans l'œuvre de Morin

Robert Morin n'a eu de cesse, depuis le début de sa carrière, d'inscrire sa démarche filmique dans une perspective éminemment locale. La réalité qu'il documente, les fictions qu'il propose se déroulent, règle générale¹⁹², dans un cadre qui est celui du Québec contemporain. Son cinéma est donc truffé de signes qui trahissent l'appartenance culturelle de ses personnages, fictifs ou réels.

D'une part, les lieux occupent une place pour le moins significative dans les films du réalisateur. Comme on l'a vu avec la problématique de l'état de siège, l'espace physique détermine parfois l'état psychologique des personnages, parfois le reflète. Le rapport au territoire est d'ailleurs partie prenante de nombreuses tentatives infructueuses de redéfinition identitaire. Le voyage initiatique d'est en ouest dans *Yes Sir ! madame...* ou la sécession territoriale des autochtones de *Windigo* en fournissent des exemples probants. Chez Morin, le territoire peut être appelé à jouer un rôle régénérateur. C'est même l'une des caractéristiques des situations de siège, que de permettre aux assiégés de profiter de l'occasion pour se ressourcer. Ainsi :

« Pour que des acteurs puissent prétendre appartenir à un groupe culturel et se construire une identité, ils doivent en percevoir les limites. Le siège, même s'il est menaçant et volatile, permet en quelque sorte de jauger les identités, les critères d'appartenance et les territoires/territorialités auxquels ils renvoient. »¹⁹³

Cette particularité n'est pas sans rappeler ce que dit Benedict Anderson à propos des nations, qui se définissent notamment par leurs délimitations territoriales, puisqu'aucune entité nationale n'est consubstantielle à l'humanité entière. Ces limites jouent un rôle primordial pour la désignation d'un *nous* tout à la fois inclusif et exclusif. Or, dans les films de Morin, cette tentative d'identification au territoire, ou à la communauté qui lui est rattachée, échoue. Le cinéma de Morin apparaît même comme un cinéma où s'épuisent les potentialités de renouvellement du lien collectif. D'espace de ressourcement, le territoire apparaît alors comme une zone d'enfermement, de réclusion, caractérisée par la sclérose et le malaise identitaire. C'est le cas notamment du court

¹⁹²On compte bien quelques exceptions comme *Gus est encore dans l'armée* (qui prend pour cadre Petawawa), *A postcard from Victoria* (1983), ou *Journal d'un coopérant* (2009), qui se déroule en Afrique. Encore là, le personnage principal est généralement un Québécois, qui aurait bien du mal, même s'il le voulait, à dissimuler son appartenance nationale.

¹⁹³Desbiens, p. 77.

métrage *Mauvais mal* (1984), où les conditions de vie difficiles en région éloignée sont à l'origine d'une épidémie de lycanthropie chez les jeunes du coin. La petite communauté semble aller à la dérive, ses perspectives d'avenir apparaissant plutôt limitées, vu le peu d'emplois disponibles sur place. D'autres films se concentrent, quant à eux, à montrer la face cachée du territoire, comme *Le Nèg'*, qui donne à voir un Québec où le *nous* se distingue par son exclusivité et ses préjugés.

Cette représentation négative de la territorialité ne diminue cependant en rien l'importance des lieux dans l'œuvre de Morin. Elle témoigne seulement du phénomène de déliaison qui affecte la collectivité, lequel contribue grandement à alimenter le sentiment d'isolement qui anime les principaux personnages. Cette solitude, paradoxalement, se vit dans un contexte où abondent les marqueurs d'identité, qui laissent entr'apercevoir les contours d'une communauté fuyante, prisonnière des fantômes du passé et incertaine quant à son futur.

Parmi ces signes d'identification, on retrouve tout spécialement la langue, populaire, qui inscrit la pratique filmique de Morin dans la tradition orale du cinéma québécois. La parole, dans l'œuvre du cinéaste, est omniprésente, et ce, particulièrement dans les films tournés en caméra subjective, lesquels sont accompagnés d'une voix *off* employée pour faire sens des images qui apparaissent à l'écran. Cette parole remplit un rôle majeur, puisqu'elle sert à établir les bases d'un échange susceptible de permettre aux personnages de rompre leur solitude et d'intégrer une collectivité qui se définit, de prime abord, par une langue commune. On va d'ailleurs se pencher plus en détails sur l'importance des pratiques d'interpellation chez Morin dans le prochain chapitre, alors qu'on s'attardera sur les modes de représentation d'une communauté absente. Cette communauté, elle tente de trouver un minimum de cohésion à travers des pratiques langagières partagées. Le français des films de Morin reste d'ailleurs éminemment, sinon exclusivement, québécois, comme le rappelle cette anecdote à l'effet que *Le Nèg'* n'aurait pas été projeté au festival de Namur, en 2002, parce que son réalisateur aurait, semble-t-il, préféré que son long métrage ne soit pas sous-titré dans le but de faciliter sa compréhension auprès du public francophone¹⁹⁴. Ce français, qui est tout sauf académique, donne donc à entendre « [...] la parole 'familiale' et son

¹⁹⁴Voir, à ce sujet, Tremblay, Odile. « Des sous-titres, pourquoi pas ? » *Le Devoir*, 5 octobre 2002, p. E8.

accent »¹⁹⁵, pour reprendre les mots du spécialiste de l'oralité au cinéma, Germain Lacasse. L'oralité, chez Morin, participe ainsi à la convocation d'un *nous* qui peine cependant à être au rendez-vous.

D'autres éléments associés à des symboles qu'on peut qualifier de nationaux contribuent également à générer une certaine familiarité dans les films de Morin. Sa manière de tourner en dérision quelques signes associés au nationalisme canadien en fournissent de bons exemples. À quelques reprises, le réalisateur propose notamment des parodies de l'hymne national canadien, comme celle que l'on retrouve dans *Quiconque meurt, meurt à douleur* ou celle sur laquelle se termine *Yes Sir ! madame...* Dans ce dernier film, Morin se paie également la tête de la reine Elizabeth, avec laquelle l'État canadien maintient encore un lien qui rappelle les racines coloniales du pays. Le portrait de la souveraine britannique est aussi criblé de balles lors de l'évasion de prison sur laquelle s'ouvre *Requiem pour un beau sans-cœur* (Fig. 22), une allusion qui est, évidemment, tout sauf innocente. Enfin, à l'occasion du référendum de 1995, le réalisateur participe à un projet collectif¹⁹⁶ au cours duquel il réalise *Les Montagnes Rocheuses* (1995), un très court métrage dans lequel il compare, sur un ton humoristique et désacralisant, les seins d'une femme et les fameuses formations rocheuses de l'Ouest canadien (Fig. 23). La convocation de tous ces signes suggère une volonté de couper les ponts avec ces symboles d'une époque révolue, qui interfèrent avec la construction d'un sujet national spécifiquement québécois.

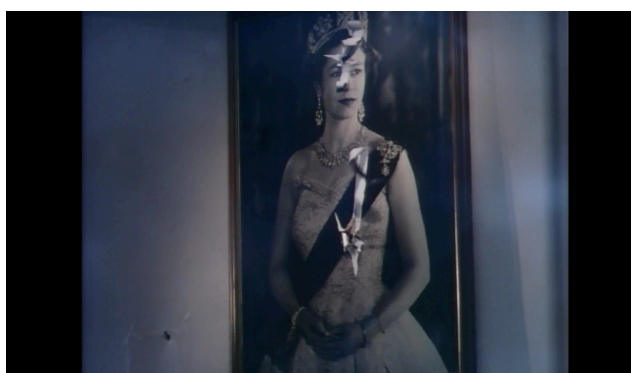


Fig. 22 et 23 – La désacralisation de symboles coloniaux : la reine criblée de balles au tout début de *Requiem pour un beau sans-cœur* et *Les Montagnes Rocheuses* « version Morin ».

¹⁹⁵Lacasse, p. 53.

¹⁹⁶1837 secondes pour l'indépendance (1995).

Enfin, on ne pourrait clore ce sujet sans évoquer ces mystérieuses grenouilles qui, depuis la fin des années 1980, apparaissent dans tous les films du cinéaste. On les retrouve notamment dans l'île aux Grenouilles de *La Réception*, où se réunissent dix criminels qui sont tous associés à une petite statuette de batracien (Fig. 24). Il y a également le malfrat en cavale, Régis Savoie, qu'on surnomme le « Frog », mais aussi la tête de proue du *Pickle*, ce bateau qui transporte la délégation envoyée aux indépendantistes autochtones dans *Windigo*. Il y a, en outre, Earl Tremblay, dont la disparition survient alors qu'il suit sous l'eau, à la manière d'une grenouille, quelques personnes nues qu'il prend pour des amphibiens. Et puis il y a toutes ces petites grenouilles (Fig. 25) qui surgissent, parfois subrepticement, et qui constituent comme une sorte de signature du cinéaste.



Fig. 24 et 25 – Des grenouilles revenant obstinément : des traces d'une aliénation persistante qui témoignent de l'arrière-plan national sur lequel se dessinent les trajectoires empruntées par les personnages de Morin.

Mais au-delà de cette volonté de faire un clin d'œil aux cinéphiles avertis, la présence aussi constante de cet animal n'a rien d'anodin. En fait, ce qu'il faut garder présent à l'esprit, c'est que la grenouille est communément associée à une désignation péjorative des francophones du Québec, parfois traités de « *frogs* » par les anglophones du reste du Canada. Le batracien devient donc un symbole qui désigne, par la négative, la collectivité québécoise, dans les limites de laquelle les personnages de Morin tentent de se situer, sans pouvoir y parvenir. La grenouille reste cependant le signe d'une infériorisation qui continue de coller à la peau des Québécois, et qui n'est pas étrangère à ce passé colonial jamais totalement absent dans les films du cinéaste, comme on va le voir à l'instant. La grenouille a également une valeur de reconnaissance,

puisqu'elle assure, comme de nombreux autres éléments, la contextualisation du parcours infructueux des figures qui peuplent l'univers du réalisateur, ces mêmes figures qui peinent à se redéfinir dans un cadre sociopolitique marqué par la remise en cause du sujet national (autour duquel s'est structurée une certaine conception de l'identité québécoise à partir des années 1960).

2.3 L'arrosé arroseur ou le colonisé colonisateur

Le cinéma de Robert Morin semble donc concerné par le malaise identitaire provoqué par le questionnement du concept de nation. On l'a vu précédemment à travers la manière avec laquelle l'isolement de ses personnages, bien rendu par l'emploi de la caméra subjective, s'appuie sur une contextualisation qui laisse peu de doutes quant à l'origine du malaise. Or, si ses films se font les témoins de nombreuses tentatives pour redéfinir le lien social dans un Québec où le discours identitaire s'articule autour du paradigme national, et ce, depuis les années 1960, ils peuvent également, à leur façon, contribuer à saper les fondements mêmes de ce discours.

Chez Morin, la remise en cause du néonationalisme passe essentiellement par la critique du discours victimaire qui se développe durant la Révolution tranquille et qui s'appuie sur la rhétorique anticoloniale culminant à la faveur des mouvements de libération nationaux enflammant le Tiers Monde dans la période d'après-guerre. Si le cinéaste reconnaît bel et bien la pertinence d'envisager le Québec dans une perspective coloniale et s'il perçoit encore les effets de ce colonialisme sur le façonnement des identités dans le Québec d'aujourd'hui, il n'en reste pas moins critique quant à certains aspects de cet argumentaire. C'est notamment ce qui ressort de sa représentation du rapport entre les Québécois et les autochtones tel qu'il se dessine dans le film *Windigo*. Les francophones du Québec, bien qu'ils soient en quelque sorte victimes du colonialisme, apparaissent dès lors comme des colonisateurs, qui font eux-mêmes subir ce qu'ils reprochent à d'autres de leur faire subir. Ce renversement de situation permet d'envisager le sujet national dans une autre perspective, ce qui, dans une certaine mesure, renforce sa remise en cause.

2.3.1 Persistance du phénomène colonial dans le Québec d'après la Révolution tranquille

Robert Morin est l'un des rares cinéastes, voire l'un des rares artistes, à l'instar de Gilles Groulx et de Pierre Falardeau, à s'intéresser aussi explicitement et aussi consciemment à la problématique coloniale dans le contexte québécois. En fait, il s'attarde surtout à dévoiler la persistance des effets du colonialisme sur le façonnement des identités, et ce, jusqu'à aujourd'hui. À sa manière, il invite à considérer l'impact d'un phénomène qui, tout en n'étant pas visible en apparence, n'en demeure pas moins présent, notamment par l'emprise qu'il conserve sur les mentalités. Pour Morin, d'abord et avant tout, « [ê]tre colonisé, c'est un état mental. »¹⁹⁷ Voilà pourquoi certains de ses films s'emploient à débusquer les signes d'aliénation inhérents à ce type de situation.

En cette matière, *Yes Sir ! madame...* constitue, évidemment, son œuvre la plus aboutie, avec son personnage écartelé entre deux langues. Cette figure pour le moins caricaturale témoigne des menaces que la cohabitation du français et de l'anglais continue de faire peser sur le sujet national. Tirailé entre ses appartenances, Earl Tremblay se révèle tout à la fois incapable de rompre avec sa solitude, mais aussi d'accomplir cette tâche que lui a confiée sa mère, à savoir apprendre à se connaître. Cette inaptitude à se définir en tant que personne est l'un des symptômes de l'héritage colonial des francophones du Québec, qui peinent, pourrait-on dire, à stabiliser un tant soit peu leur identité collective. Cet état de flottement semble directement relié à la langue, qui demeure l'axe autour duquel se structure le sujet national. Comme le dit Falardeau :

« Au Québec, la langue étant au cœur de la société néocoloniale canadienne, on classe les gens par la langue. Dans les années soixante, pour sortir du carcan du French Canadian, les premiers indépendantistes se sont définis comme des Québécois. Leur pays étant le Québec, ils se sont dits Québécois, tout bonnement. Le mot avait fini par s'imposer. C'était simple. C'était clair et tout le monde comprenait. [...] Depuis quelques années, au Québec, on est en pleine régression et on recrée, certains inconsciemment, d'autres consciemment, les mêmes vieux schémas. On était des 'Canadiens', on est devenus des 'Canadiens français' parce que tout le monde était devenu 'Canadien'. On était des 'Québécois' et on est devenus des 'Québécois francophones' parce que, voyez-vous, tout le monde est Québécois, paraît-il. »¹⁹⁸

¹⁹⁷Francoeur, Steve. « La vidéo, une question de survie ». *Séquences*, No. 175, novembre/décembre 1994, p. 19.

¹⁹⁸Falardeau, p. 236.

Cette observation, qui n'est pas sans rappeler le pénible exercice d'autodéfinition d'Elvis Gratton, du même Falardeau, illustre bien la difficulté d'explicitement ce que c'est que d'être Québécois. Les débats publics des dernières années portant sur la question de l'intégration des immigrants au Québec (Commission Bouchard-Taylor, débat sur la Charte de la laïcité) abondent d'ailleurs dans le même sens. Pour sa part, Morin propose, dans *Yes Sir ! madame...*, un personnage qui hésite entre deux identités, mais qui, en tentant de ménager la chèvre et le chou, tergiverse exagérément et implose, victime de ses contradictions.

Chez Morin, la survivance du colonialisme trouve aussi un écho dans la subjectivité exacerbée qui caractérise plusieurs de ses films. Aux prises avec une crise d'identité, la plupart de ses personnages s'adonnent à un énorme travail d'introspection pour parvenir à reprendre le contrôle de leur vie. L'emploi de la caméra subjective et de la voix *off* permet au spectateur de suivre les louvoiements de ces tentatives de rééquilibrage psychique, qui sont rarement couronnées de succès. En admettant que le fait d'être colonisé soit avant tout un état d'esprit, on peut donc dire que les personnages de Morin, en se situant sur un plan subjectif, tentent d'attaquer le problème directement à la source. Malheureusement pour eux, les forces auxquelles ils sont confrontés s'avèrent supérieures à leurs capacités de résistance, ce qui tend à les rendre encore plus confus et plus désorientés. Ils sont donc minés de l'intérieur, incapables de se redéfinir en tant que sujets, et encore plus inaptes à réinventer un lien social dont l'absence se fait cruellement sentir.

Pour le réalisateur, ce blocage explique également pourquoi les Québécois ont tant de difficulté à poser un regard critique sur eux-mêmes. Cette attitude a d'ailleurs un impact direct sur le contenu des œuvres cinématographiques tournées au Québec. Selon Morin : « [...] il y a très peu de gens qui font des films qui s'adressent au monde d'ici. On a de la misère à se voir, à rire de nous autres. [...] On est tellement têteux pis chicken sur le plan collectif. C'est là que ça blesse : une société qui est pas colonisée a pas peur de faire face à ses torts. »¹⁹⁹ Cette attitude, faite de faux-fuyants, trouve son corollaire dans un manque flagrant d'assurance et un besoin presque pathologique d'obtenir l'approbation des autres. Morin en parle comme de :

« [...] l'impuissance qui nous impose même des façons de nous comporter ou pire encore, de nous sentir jusqu'au plus profond de nous-mêmes. La honte que les Québécois ont d'eux-

¹⁹⁹Fourlanty, Éric. « Robert Morin vit des hauts ». *Voir*, Vol. 6, No. 42, 17 septembre 1992, p. 14.

mêmes en présence d'étrangers, particulièrement des Français et des Américains. La honte du looser face à ce qu'il croit être, et qui l'amène à douter de tout ce qui vient de chez lui. Il faut encore aller faire étamper nos Félix Leclerc à l'étranger en 2001. Faut encore que nos premiers ministres, d'idéologies séparatiste ou fédéraliste, aillent se faire approuver en Europe à tout bout de champ. Des colonisés sans confiance en eux et, surtout, qui ont honte.»²⁰⁰

Morin est donc assez explicite quant au rôle de sape joué par le colonialisme dans la manière qu'ont les Québécois de se voir et d'agir. C'est sans doute là qu'il faut chercher une explication à toute cette négativité qui parcourt ses films. Si les résolutions positives se font rares dans son œuvre, c'est en partie en raison de cette non-résolution du problème colonial continuant d'entraver l'épanouissement d'une subjectivité qui demeure, fondamentalement, aliénée. Le fait que ses personnages soient dénués de toute forme d'héroïsme se comprend également à la lumière de ce raisonnement. Certes, d'autres types d'aliénation (comme l'omniprésence du spectacle et son corollaire, l'hégémonie de marché) peuvent également concourir à ce résultat. Cependant, le travail de contextualisation qui s'opère dans les films du cinéaste et qui témoigne de l'importance de la question nationale dans son cinéma laisse croire que l'héritage colonial du Québec finit toujours, tôt ou tard, par rattraper ses habitants.

Cependant, il importe de signaler que cette insistance à souligner la condition coloniale des francophones du Québec n'empêche pas Morin de soulever la question du passé colonial de ceux-ci, présentés, à cette occasion, comme de véritables colonisateurs. L'évocation du traitement réservé aux autochtones oblige ainsi à envisager les manifestations québécoises du colonialisme dans toute leur complexité, et dans toute leur ambiguïté.

2.3.2 *L'inconfort et la différence*

Morin ne se cantonne donc pas à camper les Québécois dans des rôles de victimes. Il faut dire que son appréciation du concept de nation semble aller bien au-delà de la reconnaissance et de l'adhésion pure et simple, comme le prouve cet extrait tiré d'une entrevue accordée lors de la sortie de *Requiem pour un beau sans-cœur* :

²⁰⁰Boyer et al, p. 104.

« In fact, nationalism scares me a bit. Because the line between nationalism and fascism is very thin, it turns into a tendency to ghettoize them and ourselves. For me, there's no difference between French and English. There are assholes everywhere, in every language, every society, just as there are nice people. We have to broaden our cultural horizon. »²⁰¹

Cette vision, qui invite à la prudence, trouve un écho dans un passage de la sixième bobine de *Yes Sir ! madame...*, alors qu'un drapeau du Québec entr'aperçu dans la vitre arrière d'une automobile (Fig. 26) est accompagné d'un commentaire qui reflète cette ambivalence : « Ça venait avec un pays. *That come with problems.* »

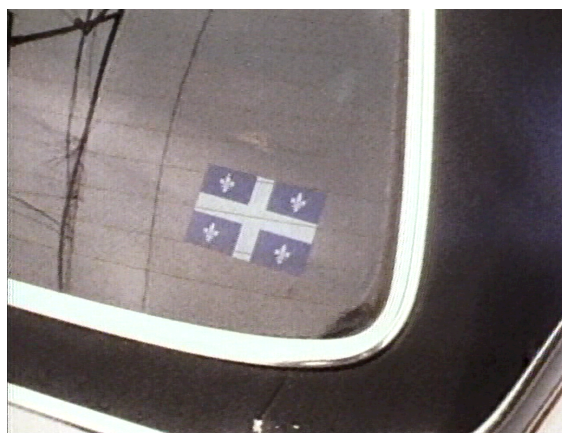


Fig. 26 – L'ambiguïté d'un symbole national.

Mais ces réserves par rapport au nationalisme (québécois, du moins) s'expriment encore plus spécialement à travers la dénonciation des rapports établis au fil des siècles entre les Québécois et les autochtones vivant sur le territoire provincial. C'est particulièrement vrai dans *Windigo*, un film sorti la même année que *Yes Sir ! madame...*

Ce long métrage raconte l'histoire d'un groupe d'autochtones menés par un dénommé Eddy Laroche²⁰². Ceux-ci, insatisfaits de leur mode de vie, décident de s'emparer d'une portion de territoire dans le nord de l'Abitibi. Le gouvernement canadien menace alors d'envoyer l'armée,

²⁰¹Valade, Claire. « Robert Morin Caught Between-Entre deux chaises ». *Take One*, No. 2, 1993, p. 23.

²⁰²Même si la trame narrative du film évoque aux spectateurs les événements de l'été 1990, à Oka, le scénario s'inspire, de prime abord, de la déclaration d'indépendance de 1988 des Cris du lac Lubicon (Alberta). Ceux-ci, incapables d'obtenir du gouvernement fédéral la reconnaissance qui leur est due, décident, après avoir eu recours à de nombreux autres moyens de pression, de faire sécession. Leur entreprise se terminera avec l'arrestation d'une vingtaine de personnes et la signature d'accords qui ne seront pas respectés. Cet épisode sera donc à la base du travail d'écriture de Morin, qui s'inspirera toutefois de la crise d'Oka pour composer l'imagerie de son film (Voir Tremblay (1994), p. C1).

mais décide tout de même d'explorer l'option des négociations, ce qui mène à l'envoi d'une délégation officielle au camp des insurgés. À bord du bateau qui mène les représentants de l'État à destination prennent également place deux membres des médias, dont le journaliste Jean Fontaine, par le truchement duquel l'histoire est dévoilée. Durant la traversée, Fontaine procède à une série d'entrevues avec ses compagnons de voyage pour dresser un portrait d'Eddy Laroche, portrait qui demeure fragmentaire et insatisfaisant. Le journaliste devra donc attendre de rencontrer le leader autochtone en personne pour s'en faire une meilleure idée, ce qui se produit quelques jours plus tard. À l'arrivée de la délégation, le camp est dans un piteux état, et la santé de Laroche l'est tout autant. Les indépendantistes semblent toutefois déterminés à se défendre, ce qui laisse planer la possibilité d'un éventuel massacre. Pour éviter qu'un tel scénario se produise, Fontaine et ses compagnons kidnappent Laroche et remontent la rivière avec lui à bord. Le leader autochtone rend toutefois l'âme en cours de route, ce qui mène à son inhumation sur le bord des eaux. Un affrontement entre l'armée et les autochtones est sur le point de survenir, mais il est finalement évité de justesse. De retour sur le territoire de la réserve de Bois-Coupé, où tout a commencé, Fontaine tente de réaliser son topo pour résumer en quelques secondes les événements des derniers jours, mais il n'y parvient pas et demande à son cameraman d'éteindre son appareil, pour de bon.

Si le film de Morin traite en priorité de la relation de type coloniale entretenue par les Québécois et les membres des Premières Nations, cette œuvre reflète également, jusque dans une certaine mesure, la situation qui est celle des francophones du Québec vis-à-vis des anglophones du reste du Canada. Ce parallèle entre ces deux communautés culturelles s'appuie sur une appréciation conjointe des cas d'oppression dont elles ont été respectivement victimes. Ainsi que le mentionne Caroline Desbiens :

« À différents degrés et à différents moments de leur histoire, on peut affirmer que les Autochtones et les autres Québécois ont vécu l'état de siège, tantôt littéralement, lors de conflits armés (Oka mais aussi plus loin dans le temps, soit durant le siège de Québec ou la bataille de St-Eustache) et tantôt de façon plus diffuse, lorsque diverses politiques visaient à déposséder chacun des groupes de leur culture ou de leur territoire (par exemple, la période dite de 'survivance' pour les Québécois de langue française ou le système des réserves et des pensionnats pour les Québécois d'origine autochtone). »²⁰³

²⁰³Desbiens, p. 70.

Ce rapprochement connaît toutefois certaines limites, puisque les francophones du Québec, bien qu'ils aient été eux-mêmes colonisés, ont aussi agi comme des colonisateurs avec ceux et celles qui occupaient le territoire québécois avant leur arrivée. Chez Morin, ce colonialisme *made in Québec* se décline de différentes façons, tout particulièrement à travers la persistance d'un rapport d'infériorisation entre autochtones et francophones.

L'infériorisation dont il est question plonge ses racines loin en amont et s'inscrit dans la vision qui fut celle des premiers Européens qui débarquèrent en Amérique. Leurs contacts avec les habitants du Nouveau Monde les amenèrent à se forger d'eux une idée qui en faisaient des bêtes ou des sous-hommes, ou, dans le meilleur des cas, ces exotiques figures de bons sauvages évoquant un état de nature propre à faire fantasmer certains intellectuels européens. Ces multiples conceptions, dont le dénominateur commun demeure l'infériorisation des autochtones, a fini par trouver sa traduction institutionnelle et légale, au Canada, avec la *Loi sur les Indiens* de 1876. Celle-ci avait notamment pour effet de conférer aux membres des Premières Nations un statut équivalent à celui d'un mineur, en plus de les priver du droit de vote (jusque dans les années 1960) et du droit de déterminer les critères d'éligibilité au statut d'Indien. Cette infantilisation des autochtones a eu pour effet d'en faire, au mieux, des citoyens de seconde zone, une condition qui persiste trop souvent, encore aujourd'hui.

Dans *Windigo*, c'est à travers le paternalisme que cette infériorisation prend forme. Il y a, bien évidemment, d'une part, l'attitude du gouvernement canadien qui se situe explicitement dans ce registre. Tout cela transparait dans les paroles du personnage d'Yves Saint-Hilaire, conseiller au bureau du Premier Ministre, à l'occasion de l'entrevue qu'il accorde à Fontaine. La position d'Ottawa, dit-il à cette occasion, repose sur la croyance selon laquelle « [...] la grande majorité des communautés qui forment le Canada ne sont pas prêtes à assumer les coûts de leur souveraineté. » L'hypocrisie de ce discours en apparence plein de sollicitude (qui vise aussi implicitement le Québec, et ce, dans un contexte préréférendaire) est soulignée par la voix *off* de Fontaine, qui se superpose à celle de son interlocuteur, avant que celui-ci ait eu le temps de terminer sa phrase. On retrouve également une manifestation de ce paternalisme dans l'envoi, par les autorités gouvernementales, d'un représentant du Ministère des Affaires Indiennes, plutôt que d'un représentant des Affaires extérieures. Ce manque de déférence, qui se situe dans une logique

centenaire de sujétion coloniale, est déploré par Eddy Laroche, qui y voit un manque de respect flagrant, malgré le geste d'éclat posé par sa communauté pour s'affranchir du joug fédéral. « Nous autres, dit-il, on veut qu'on nous reconnaisse ou qu'on nous détruise. » Pour Morin, « [...] cette sorte de protectionnisme est plus dommageable à un peuple menacé que le simple fait de l'ignorer. Parce qu'un peuple menacé a plus besoin de se poser des questions que d'être faussement protégé. »²⁰⁴

Ce paternalisme n'est cependant pas le seul qui prolonge la marginalisation des Premières Nations. D'autres manifestations, qui se veulent pourtant bienveillantes, peuvent également mener au même résultat. L'association entre les Amérindiens et la problématique environnementale en est un bon exemple, puisque celle-ci repose souvent sur une certaine folklorisation des Premières Nations. Encore là, c'est une appréciation partielle de l'identité autochtone qui est instrumentalisée, et ce, sans que les premiers concernés aient vraiment leur mot à dire. Ce phénomène n'échappe pas à Laroche, qui déclare à regret : « On est devenu un autre symbole à vos yeux. » Il ajoute, quelques instants plus tard : « Encore une fois, on rentre pas dans votre définition de la race humaine. » Ce traitement réservé aux Amérindiens, que le film de Morin s'emploie à dévoiler, est à la base même du colonialisme qui persiste au Québec, et qui relativise d'autant la propre situation d'infériorisation qui a été, et qui est parfois encore celle des francophones du Québec.

À cela s'ajoute le fait que *Windigo* contribue, à sa manière, à une remise en cause du grand récit de fondation de l'État canadien, lequel repose essentiellement sur la reconnaissance de deux peuples fondateurs, les anglophones et les francophones. Les Amérindiens, dont la présence antérieure est pourtant attestée, sont par conséquent exclus de la grande narration nationale. Celle-ci se fonde, entre autres choses, sur le principe de *terra nullius*, « [...] selon lequel les territoires que se sont appropriés les Européens en Amérique n'appartenaient à personne au moment des premiers contacts et que personne n'y exerçait de souveraineté particulière. »²⁰⁵ Cette affirmation, qui a été maintes et maintes fois ratifiée par les différentes instances légales du pays, a grandement contribué à effacer, ou du moins à brouiller, les traces d'une occupation

²⁰⁴Castiel, Élie. « Robert Morin : Espaces libres ». *Séquences*, No. 175, novembre/décembre 1994, p. 13.

²⁰⁵Green, Joyce. « Autodétermination, citoyenneté et fédéralisme : pour une relecture autochtone du palimpseste canadien ». *Politiques et Sociétés*, Vol. 23, No. 1, 2004, p. 23.

primordiale, précédant, et de beaucoup, l'arrivée des colons en provenance du Vieux Continent. Pour Mary Jean Green, qui s'est penchée sur cette question :

« [...] l'histoire du Canada ressemble à un palimpseste, un manuscrit dont on a gratté ou effacé l'écriture originale pour y inscrire autre chose, car c'est exactement ce qui est arrivé aux peuples autochtones. Mais les nouveaux arrivants qui sont venus occuper le territoire ont superposé leur expérience et leur vécu sur le parchemin national, estompant du coup, voire niant les traces laissées par les peuples autochtones. »²⁰⁶

Dans ce contexte, la révolte des autochtones, et tout particulièrement celle que l'on retrouve dans *Windigo*, invite à procéder à une relecture de l'Histoire, qui doit conduire, inévitablement, au questionnement des fondements biculturels du grand récit national. De manière tout aussi importante, cette révolte contribue à la remise en cause du principe de souveraineté qui est indissociable du concept d'État-nation. Le geste de défi posé par Eddy Laroche et ceux qui le suivent dans son entreprise compromet ainsi « [...] la souveraineté de l'État canadien, donc son droit d'exercer sa compétence sur le territoire et les populations qui y résident. »²⁰⁷ En tentant de se soustraire à cette autorité, les autochtones du film de Morin s'attaquent aux bases mêmes de l'une des institutions majeures de la modernité occidentale.

Cette remise en cause, qui vise au premier chef l'État canadien, n'épargne pas pour autant la société québécoise. En fait, le film et les événements dont il s'inspire invitent à reconsidérer des pans entiers du discours autour duquel s'est articulé le néonationalisme québécois. La propension des francophones du Québec à se concevoir comme des victimes de l'establishment anglophone fait notamment l'objet d'une certaine relativisation, alors qu'à l'image du colonisé se superpose l'image du colonisateur. La révolte autochtone est, pour ainsi dire, l'occasion idéale pour dévoiler une « matrice coloniale occultée »²⁰⁸, car le rapport de forces qui s'instaure alors permet de prendre la vraie mesure d'une dynamique de pouvoir trop souvent invisible. Sous cet éclairage, le Québec apparaît ainsi paradoxalement comme une « [...] société colonisatrice qui s'est à la fois longtemps pensée comme société colonisée. »²⁰⁹

²⁰⁶*Ibid.*, p. 12.

²⁰⁷*Ibid.*, p. 17.

²⁰⁸Harel et St-Amand, p. 7.

²⁰⁹*Ibid.*, p. 2.

C'est à travers le cheminement de Jean Fontaine que cette prise de conscience est rendue possible dans *Windigo*. Ce personnage vit en effet une expérience initiatique qui l'amène à comprendre, au fond de lui-même, ce qui motive les autochtones à vouloir rompre les liens de dépendance qui les unissent, non seulement à l'État canadien, mais aussi au modèle de civilisation occidental. Pour Fontaine, cette sensibilisation passe par un processus d'intériorisation qui recouvre l'enquête journalistique qu'il mène pour découvrir qui est Eddy Laroche. Cet approfondissement est facilité par l'isolement du reporter qui se retrouve plongé, une fois la traversée amorcée, en plein territoire sauvage. Le journaliste ne peut dès lors avoir aucun contact avec le monde extérieur (il est d'ailleurs incapable d'émettre à partir du bateau, ce qui l'obligera à produire un reportage en différé à son retour), et sa seule compagnie est celle de ses compagnons de voyage qui sont, comme lui, pratiquement incapables de communiquer avec ceux qui sont restés derrière²¹⁰.

On assiste donc à la transformation progressive de Fontaine, jusqu'à son illumination, qui se matérialise dans les toutes dernières minutes du film. Ce que l'on constate au départ, cependant, c'est le cynisme qui l'habite, et qui se manifeste à plusieurs reprises durant le long métrage. On en prend tout particulièrement conscience lorsque le personnage procède à une série d'entrevues à bord du bateau. Il développe alors un double discours, tandis que sa voix *off*, cynique et désillusionnée, se superpose à celles de ses interlocuteurs, pour faire ressortir le caractère factice de cette langue de bois qu'on lui sert. Fontaine n'arrête pas d'ailleurs de dénoncer le fait que la majorité des occupants du bateau sont là pour se donner en spectacle. La traversée est même introduite par le commentaire suivant : « Bienvenue à bord du bateau théâtre. »

Ce cynisme de Fontaine, qui l'aide à conserver une posture critique face aux événements qu'il couvre, l'empêche cependant d'être disponible pour vivre quelque chose de vraiment authentique. Il demeure d'ailleurs très professionnel, très distant vis-à-vis la cause des autochtones, et ce, même s'il est parfaitement conscient que les Amérindiens sont traités comme des citoyens de seconde zone. Cette lucidité face à la situation ne l'empêche pas, de prime abord, d'être prêt à jouer le rôle qui est le sien. Le passage qui suit est pour le moins explicite à cet égard :

²¹⁰La seule exception consiste en un téléphone de fonction permettant aux deux délégués du gouvernement d'entrer en communication avec leurs supérieurs en cas d'échec de leur mission.

« Les illuminés seraient des Blancs, c'est pas l'armée qu'on leur enverrait, c'est un psychologue, pis des travailleuses sociales. Mais là, là, c'est des Indiens. Faut faire un bon show avec ça, pis ça prend un maître de cérémonie. Ça fait que *stand by*, Johnny Fontaine, tu rentres en scène demain matin. »

Cette carapace que le personnage s'est forgé, vraisemblablement à la suite de longues années de travail, finit cependant par être entamée petit à petit, au fur et à mesure qu'on s'enfonce en territoire autochtone. Fontaine plonge alors en lui-même, à la faveur du questionnement que suscite chez lui l'énigmatique figure d'Eddy Laroche. Ce processus d'intériorisation, que les passages en caméra subjective ne font que souligner avec encore plus d'intensité, conduit le journaliste à être de plus en plus sensible à ses propres aliénations. Il se l'avouera d'ailleurs clairement lors de son arrivée au camp des indépendantistes, alors que les autres membres de la délégation et lui-même sont capturés par les hommes de Laroche. Fontaine dit ainsi :

« Prisonniers. Y a fallu qu'on me le dise pour que je me rende compte qu'on était tous prisonniers de Laroche bien avant d'arriver ici. Prisonniers par nos jobs, nos illusions, pis nos préjugés. Dans le cas des autres, ça remonte bien avant le départ. Dans le mien, ça s'est fait en cours de route. Mais le résultat est le même. »

Cette prise de conscience en amène également d'autres, notamment celle du rôle de bouc émissaire joué par les autochtones dans l'écosystème sociopolitique canadien. C'est à travers un rêve que Fontaine s'éveille à cette réalité. Dans son songe, tel qu'il le raconte à son réveil, on voit un homme accompagner un superbe cheval blanc. Celui-ci, sans raison apparente, reçoit de violents coups de la part de son maître. Mais ce qui frappe l'imagination de Fontaine, c'est que les gens qui assistent à ce spectacle, plutôt que d'essayer d'y mettre un terme, décident de se ruer sur le cheval pour le frapper à leur tour. La bête, dans le contexte du film, s'affirme évidemment comme une métaphore des autochtones, ce qui suggère que ceux-ci peuvent être perçus comme des victimes des frustrations subies par les Québécois à travers leur incapacité à s'affirmer pleinement (pour mettre un terme à leur propre situation de dépendance coloniale), mais aussi à travers leur incapacité à vivre mieux, à vivre autrement. L'innocence de la victime est ici un signe qui confirme la thèse du bouc émissaire, parce que, comme le dit René Girard, « [...] le mécanisme du bouc émissaire méconnaît sa propre injustice [...] »²¹¹. Le fait de vouloir punir ceux qui s'essaient à changer collectivement leur mode de vie peut être le résultat,

²¹¹Girard, René. *Les origines de la culture*. Paris, Hachette, 2004, p. 91.

inconsciemment, des propres insuffisances d'une autre communauté à faire de même (ou du moins d'avoir l'audace de faire de même).

À terme, tout ce processus réflexif entraîne de profonds bouleversements chez Fontaine. Celui-ci, tout spécialement après une discussion avec Tommassin, le bras droit de Laroche, reconnaît les fondements nationaux du combat mené par les autochtones, ainsi que la légitimité d'une lutte conduite au nom du droit à l'autodétermination. Comme il se le dit à lui-même : « Ces gens-là font pas partie d'une secte. Y font partie d'un peuple. » Le personnage semble également convaincu par la détermination des indépendantistes, qui montrent beaucoup de caractère dans la défense de leur cause. « Je suis bien obligé d'admettre, dit Fontaine, que, si y sont là, c'est parce qu'ils ont décidé d'aller au bout d'un rêve ensemble. » L'éveil du journaliste à la justesse des revendications des Premières Nations le trouble visiblement, ce qui le rendra inapte, à la toute fin de film, à se plier aux diktats télévisuels pour faire le point sur les événements qu'il vient tout juste de vivre. Réfractaire à l'idée de trahir la pensée de Laroche en la formatant aux besoins qui sont ceux du cadre médiatique, Fontaine préfère garder le silence. Il est loisible de penser qu'il livrera peut-être, éventuellement, son expérience de la crise autochtone sous une autre forme, même s'il ne s'agit là que d'une pure spéculation.

Il est bon de souligner, cependant, que le cheminement de Fontaine est rendu possible par le sacrifice de Laroche. La mort de celui-ci vient, en fait, parachever la prise de conscience du journaliste qui, comme le souligne Morin, « [...] va probablement réorienter la façon qu'il a de voir les choses. »²¹² L'exemplarité du geste de rupture posé par Laroche (et ceux qui l'ont suivi) permet donc de bousculer les idées reçues qui sont celles d'un membre éminent de la société québécoise (il s'agit tout de même d'un représentant de la presse). Celui-ci est amené à valider (quoiqu'intimement) la démarche émancipatrice des autochtones, notamment parce qu'il prend conscience, au fond de lui-même, des contradictions inhérentes d'un peuple qui réclame son droit à l'autodétermination sans reconnaître aux autres des droits similaires. À la vue du trouble qui anime le personnage, on peut également supposer qu'un certain sentiment de culpabilité l'habite, puisqu'en tant que blanc, il est lui-même partie prenante du mécanisme d'oppression qui maintient les membres des Premières Nations dans une situation de sujétion.

²¹²Castiel, p. 14.

Le sujet national sort donc quelque peu éprouvé à la suite de ce film, puisqu'il est clairement celui qui se retrouve au banc des accusés, par l'obstruction qu'il oppose aux efforts des autochtones, mais aussi en raison de son incapacité à suivre cet exemple. Cette idée que les Amérindiens puissent être à même d'inspirer les francophones dans leur propre démarche de redéfinition collective, on la retrouve également dans *3 histoires d'Indiens*, le tout dernier film du cinéaste. Il s'agit d'une œuvre qui s'attarde sur le parcours de cinq jeunes autochtones, dont celui d'Érik Papatie, qui déploie beaucoup d'efforts pour mettre sur pied une station télé amateur destinée à sa communauté. Ce que cherche à faire ce jeune homme, c'est de recréer des liens entre les membres de la collectivité, de les reconnecter (littéralement), et ainsi leur redonner un sentiment d'appartenance et un sentiment de fierté. Ce projet ne peut, évidemment, qu'avoir un écho chez d'éventuels spectateurs québécois, qui se retrouvent, tout comme leurs homologues des Premières Nations, dans une situation où le collectif s'effrite et où la nécessité de redéfinir des espaces d'échanges s'affirme de plus en plus.

L'espoir soulevé par ce film se doit cependant d'être tempéré, d'autant que l'œuvre de Robert Morin contient d'autres exemples qui suggèrent que le sujet québécois, plutôt que de s'amender au contact des autochtones, tend souvent davantage à reproduire des comportements et des façons de faire qui rappellent inévitablement son passé colonial. On n'a qu'à penser au court métrage *On se paye la gomme* (1984), dans lequel on assiste au visionnement d'un film de vacances par deux familles qui sont allées au Mexique et qui se sont conduites là-bas d'une manière qu'on pourrait qualifier de conquérante. Ces touristes ont notamment fait irruption dans l'intimité des habitants (Fig. 27 et 28), sous le prétexte de prendre quelques clichés susceptibles de rendre la réalité des lieux (réalité qui, en fait, semble davantage relever de l'exotisme pour eux). Cette soirée de visionnement est cependant troublée par l'irruption d'un groupe de Mexicains victimes d'une panne, et qui s'immiscent à leur tour dans l'univers privé de leurs hôtes (Fig. 29), qui peinent à dissimuler le malaise que cette intrusion provoque chez eux (Fig. 30).



Fig. 27 et 28 – Quand le touriste se fait intrus : des regards indiscrets qui s'affirment en tant que symptômes d'un tourisme ethnocentrique et conquérant.

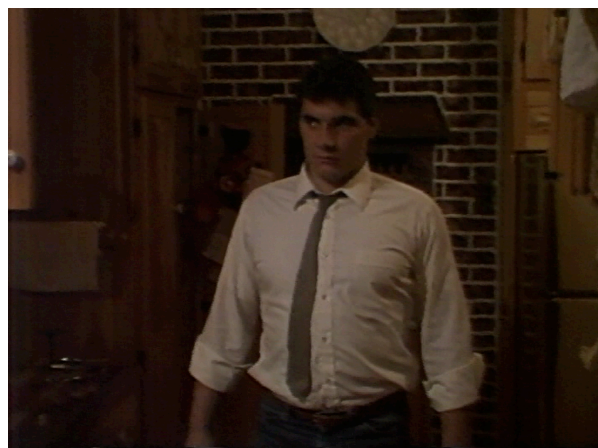


Fig. 29 – La dynamique s'inverse : quand le dominé s'invite chez le dominant et lui renvoie son attitude conquérante en plein visage.

Fig. 30 - Un *reaction shot* qui témoigne du malaise généré par la présence de l'étranger et l'inversion des rôles qu'elle entraîne.

Même si Morin considère cette bande vidéo comme un ratage total²¹³, il n'en demeure pas moins que cette œuvre illustre bien les contractions d'un sujet national qui s'est souvent défini comme une victime, oubliant par le fait même ce qu'il a pu faire subir à d'autres communautés vivant aussi en situation d'infériorité. Ce cas d'arrosé arroseur trouve aussi un écho dans un film réalisé vingt-cinq ans plus tard, soit *Journal d'un coopérant* (2009), où l'on voit un travailleur humanitaire en manque d'affection abuser sexuellement d'une jeune Africaine.

²¹³Voir Boyer et al, p. 162.

Force est donc d'admettre que le colonialisme auquel ont été soumis les Québécois ne semble pas nécessairement leur avoir fait prendre conscience du fait qu'ils ont eux-mêmes agi comme des colonisateurs aux yeux d'autres collectivités. Cette inconscience n'a pas manqué d'ailleurs de susciter certaines contradictions au cœur des discours à partir desquels le sujet national s'est défini et continue de se définir au Québec. Tout cela complique donc la tâche d'un sujet actuellement en crise d'identité, et qui tente de redéfinir un *nous* auquel il pourrait appartenir, sans que rien de probant ne soit toutefois survenu jusqu'à maintenant. Ce constat explique ainsi, jusque dans une certaine mesure, pourquoi les films de Morin trouvent rarement une conclusion heureuse. Comme l'avoue lui-même le réalisateur : « [...] quelque part, la réalité m'intéresse, alors c'est difficile d'être optimiste. »²¹⁴

En somme, on s'aperçoit que l'œuvre de Morin s'inscrit pleinement dans le phénomène de déliaison qui frappe le Québec contemporain et qui se traduit par la remise en cause du sujet national hérité de la Révolution tranquille. La solitude dont souffrent ses personnages se situe dans un contexte bien particulier, marqué par l'essoufflement des grands élans nationalistes des décennies précédentes. Les films du cinéaste exacerbent donc cet effet d'isolement, et ce tout spécialement par l'emploi de la caméra subjective, alors que se multiplient les signes qui rappellent l'absence d'une communauté qui a peut-être déjà été, ou qui n'a été que fantasmée.

On pourrait d'ailleurs penser que la représentation de la crise du sujet national, chez Morin, relève davantage du constat que de l'énoncé nationaliste. Le réalisateur émet certaines réserves quant aux dérives auxquelles peuvent conduire les projets de libération nationaux, notamment par le dévoilement des contradictions qui sont souvent celles des sujets nationaux. L'exemple des rapports établis entre les francophones et les autochtones du Québec en fournit un exemple probant. Cependant, cela ne doit pas oblitérer les indices d'une préoccupation certaine, chez le réalisateur, à l'égard des problématiques soulevées par l'effritement des liens sociaux dans le Québec des trente ou quarante dernières années. C'est ce que suggère notamment un motif récurrent dans le film *Windigo*, alors qu'on voit à quelques reprises des images qui témoignent du

²¹⁴Pommerleau, Joël et al. « S'entêter à faire réfléchir. Entretien avec Robert Morin. » *Hors Champ*, 17 mars 1998, <http://www.horschamp.qc.ca/9803/emulsion/morin.html>, consulté le 30 juin 2014.

décollage d'une navette spatiale (un événement que le journaliste Fontaine devait couvrir, à l'origine, avant d'être envoyé d'urgence pour traiter du conflit autochtone). Cette nouvelle, qui situe le spectateur à l'échelle de l'infiniment grand, ne parvient cependant pas à faire oublier que, sur le plancher des vaches, la question relative aux modalités de socialisation des collectivités humaines demeure d'actualité, aujourd'hui plus que jamais. Si le présent chapitre en a offert une démonstration plutôt négative, le chapitre qui suit, lui, s'attardera sur son versant plus positif, alors qu'on se penchera sur la manière avec laquelle les personnages de Morin s'emploient à susciter une communauté absente, mais dont on souhaite ardemment l'avènement.

CHAPITRE 3 – LA COMMUNAUTÉ MANQUANTE

Le cinéma de Robert Morin prend acte des transformations qui s'opèrent sur le plan de la socialité dans le Québec du dernier quart du 20^e siècle, lesquelles affectent tout particulièrement le rapport d'identification qui unit le sujet à une certaine conception de la nation. Cette remise en cause du paradigme national plonge notamment les personnages du cinéaste dans des situations de crise qui n'offrent, en apparence, aucune issue. Les individus, dans l'univers de Morin, s'éveillent ainsi à la relativité et à l'instabilité des identités collectives, que l'élan nationaliste des décennies 1960 et 1970 (prolongé par le sursaut précédant le référendum de 1995) avait passablement contribué à atténuer, voire à faire oublier.

Cela étant dit, cette déliquescence du sujet national ne sonne pas pour autant le glas des aspirations sociales dans l'univers du réalisateur. Même si Morin s'emploie surtout à camper ses personnages dans un contexte de déliaison, où l'écart entre l'individu et la société va toujours s'élargissant, force est aussi de reconnaître que les êtres qui peuplent ses fictions se caractérisent par un irrépressible désir de partager et d'échanger avec leurs semblables. Ce sujet, qui se délie, qui se décompose, cherche paradoxalement (et on pourrait dire désespérément) à se reconstituer socialement. Il tente alors d'établir, ou de rétablir, des liens avec le monde qui l'entoure. Ces tentatives de redéfinir la communauté se distancient quelque peu de la nation comme modèle d'organisation, même s'il faut néanmoins reconnaître que l'élément national n'est jamais totalement absent. En fait, il s'inscrit dans une constellation beaucoup large, au sein de laquelle son importance continue de se faire sentir, sans parvenir pour autant à exercer une influence centripète, comme c'était le cas auparavant. Ainsi qu'on aura l'occasion de le constater, certaines formes de socialité comme la famille ou la marginalité, même quand elles se situent en amont du référent national, entretiennent néanmoins des rapports avec celui-ci. En outre, certains éléments qui lui sont constitutifs, à l'instar du simultanésisme, contribuent également à situer l'affirmation d'un désir de redéfinir les rapports sociaux, chez Morin, dans une perspective qui se garde bien de faire l'économie du national. Par conséquent, cette communauté absente, qui fait sentir sa présence en creux dans l'œuvre du cinéaste, s'offre comme le versant positif du questionnement du sujet national.

Pour s'en convaincre, on procédera, d'une part, à l'analyse de la dimension nostalgique qui accompagne l'évocation de la communauté dans l'œuvre de Morin, et ce, tout particulièrement à travers la figure du cinéaste amateur et de l'utopie vidéographique dont il est le digne représentant. On s'attardera également sur l'importance de la famille chez Morin, en soulignant les liens étroits qu'entretiennent la nation et la cellule familiale, notamment en contexte colonial. On traitera aussi de l'importance des procédés d'interpellation dans les films du réalisateur et de leur signification au regard d'une volonté de rétablir les rapports entre l'individu et la société. Toutes ces tentatives visant à inscrire le sujet dans un processus de redéfinition du lien social n'aboutissent cependant, règle générale, qu'à un échec sans appel. Celui-ci est attribuable, en partie, aux difficultés qu'il y a à établir les limites d'une prétendue communauté d'appartenance, comme on pourra le vérifier à travers l'analyse du long métrage *Le Nèg'*, qui se penche tout spécialement sur les modalités d'inclusion et d'exclusion des individus au sein de la collectivité. Il est également redevable de l'épuisement des potentialités du médium filmique ou vidéographique à apporter une contribution positive à la redéfinition et à la consolidation du vivre-ensemble. L'approfondissement de ces multiples manifestations du rapport au social dans les films de Morin permettra de prendre la juste mesure de la situation du sujet tel qu'il s'y déploie, écartelé entre l'incapacité à résoudre la problématique communautaire engendrée par la modernité et sa volonté presque désespérée de rétablir un contact avec ses semblables.

3.1 La nostalgie de la communauté

À bien y regarder, la communauté, chez Morin, brille surtout par son absence. En fait, ses personnages essaient par différents moyens de se connecter à autrui et de donner forme et contenu à un idéal collectif qui semble sans cesse se défiler. Tous ces élans communautaires finissent plutôt par déboucher sur l'élargissement du fossé séparant les individus les uns des autres, ce qui fait que la collectivité se nimbe d'une aura nostalgique, comme s'il s'agissait de quelque chose qui a déjà été, mais qui semble se refuser à être à nouveau. La multiplication des tentatives pour lui redonner une réalité tangible et la multiplication équivalente des échecs ne font que renforcer cette impression qui, il faut le dire, parcourt l'œuvre du cinéaste. Que ce soit à travers les élans qui caractérisent les personnages du film *Que Dieu bénisse l'Amérique*,

l'accumulation de signes, nationaux ou autres, qui témoignent de l'importance du lien social chez Morin, ou l'apparition répétée de ces figures de cinéastes amateurs qui évoquent l'idéalisme communautaire des années 1960 et 1970, force est d'admettre que l'univers du cinéaste est hanté par le spectre d'appartenances collectives qui sont tout sauf actuelles.

3.1.1 Que Dieu bénisse l'Amérique et la communauté retrouvée : nouveau départ ou illusion ?

Chez Morin, *Que Dieu bénisse l'Amérique* reste sans doute le film qui illustre le plus explicitement ce besoin de rétablir le contact entre l'individu et ses semblables. Ce long métrage raconte l'histoire de quelques banlieusards qui, un certain 11 septembre 2001, apprennent mutuellement à se découvrir à la faveur de la résolution d'une enquête criminelle portant sur les meurtres en série de délinquants sexuels. Ainsi, ce qui domine d'emblée ce récit, c'est le sentiment de solitude et d'incommunicabilité qui écrase les personnages. Ceux-ci restent isolés, physiquement ou psychologiquement, et ce, même lorsque des liens affectifs (amitié, mariage) les unissent à quelqu'un d'autre. Ils sont manifestement incapables de se parler franchement, et plusieurs d'entre eux semblent porteurs de lourds secrets. Par exemple, les couples Angela/Sylvain et Richard/Gaétan ne parviennent pas à communiquer et finiront ultimement par se séparer, alors que les relations du tandem formé des inspecteurs Maurice et Sylvain reposent sur la superficialité et la dissimulation.

Une simple analyse de la dynamique des regards entre les différents personnages suffit d'ailleurs à le démontrer. Pour une bonne partie du film, les principaux protagonistes s'observent, plus ou moins à l'insu les uns des autres (Fig. 31), sans pour autant s'adresser la parole, sans pour autant faire un geste en direction de l'un ou de l'autre. On a ainsi droit à une succession de regards traînants, souvent lancés de derrière une fenêtre (Fig. 32), ce qui contribue à renforcer le sentiment d'isolement des personnages.



Fig. 31 et 32 – Une dynamique des regards qui renforce la distance entre les personnages dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*.

Chacun d'eux apparaît dès lors un peu plus confiné en lui-même, la distance entre les individus apparaissant presque aussi insurmontable que celle qui se manifeste d'une personne à l'autre lors d'une utilisation soutenue (pour ne pas dire abusive) de la caméra subjective. En outre, cette façon de se toiser et de s'observer alimente le climat de suspicion qui domine le récit jusqu'à sa conclusion finale. Certaines scènes illustrent très bien cette situation, comme celle qui marque le départ au travail (ou le début de la journée, c'est selon) de ceux et celles dont on suivra l'itinéraire tout au long du film, ou celle qui montre les personnages pris dans un embouteillage, séparés par seulement quelques mètres les uns des autres (Fig. 33 à 35). Cette dernière séquence témoigne tout particulièrement de l'écart initial entre les individus, écart signalé par les regards méfiants, voire défiants que ces voisins se portent mutuellement.



Fig. 33 à 35 – Une réunion forcée : un autre exemple de la manière avec laquelle le jeu des regards contribue à établir un écart initial entre les différents protagonistes de *Que Dieu bénisse l'Amérique*. Associés par un embouteillage, on sent encore toute la distance séparant ces individus qui continuent de se dévisager avec méfiance.

Cette incapacité d'établir les bases d'un vivre-ensemble fondé sur l'équilibre et la franchise plonge dès lors bon nombre de personnages dans un état de désorientation passablement prononcé, alors qu'on les sent perdus dans leur environnement, surtout dans la première partie du film, qui retrace l'avant-midi des principaux protagonistes. Cette impression est grandement renforcée par la représentation du milieu dans lequel ils évoluent, la banlieue se caractérisant par sa facticité²¹⁵ (Fig. 36) et l'absence de contacts chaleureux²¹⁶ entre les gens qui y résident. La multiplication des chassés-croisés (sur l'autoroute, au restaurant (Fig. 37)) entre toutes ces personnes qui n'ont jamais pris le temps de s'adresser la parole ne fait que rendre cette situation encore plus patente, au point où le *statu quo* qui prévaut paraît de moins en moins acceptable.



Fig. 36 – Un cadre de vie factice qui ne remplit pas ses promesses : la banlieue présentée à travers ses contradictions (sur le plan visuel) et perçue en tant que symbole d'une situation de déliaison généralisée.



Fig. 37 - Si près, si loin : un exemple de chassé-croisé qui montre, à travers l'exploitation du jeu d'acteurs, que la proximité physique n'est pas le gage d'une socialité épanouie.

À ce chapitre, les tentatives de socialisation de Johanne Labossière, sexologue et téléphoniste érotique, en constituent de bons indicateurs. Labossière, en effet, souffre de sa solitude, ce qui

²¹⁵Cette facticité est illustrée par une accumulation de détails kitsch, comme la fausse roche utilisée par l'agente immobilière ou le BBQ en forme de balle de golf utilisé par Maurice à la toute fin du film. De manière encore plus exemplaire, on retrouve l'intersection des rues du Bonheur et de l'Harmonie (à 1:06:22), un véritable coin de rue, de l'aveu même du réalisateur (Coulombe, Michel. « Entretien avec Robert Morin ». *Cinébulles*, Vol. 24, No. 1, 2006, p. 3).

²¹⁶La palette de couleurs employée dans le film, où le gris et le beige dominent, contribue sans doute à renforcer cette impression.

l'amène à prendre contact avec toute une série d'individus identifiés comme étant des prédateurs sexuels. À l'occasion de ces entretiens, elle laisse clairement transparaître le malaise qui l'habite. « Des fois, dit-elle, je sauterais sur le monde rien que pour les aimer. » Et d'ajouter peu après : « L'amour qui sert à rien, ça peut rendre fou. » Certes, Labossière se distingue de ses voisins parce qu'elle affiche ouvertement son sentiment d'isolement. Toutefois, on s'aperçoit que ses élans d'affection seront graduellement suivis par d'autres personnages, qui profiteront des occasions fournies par cette journée hors de l'ordinaire pour apprendre à découvrir les gens qui les entourent.

Une transformation s'opère donc chez les protagonistes du récit, ce qui donne lieu à des situations plutôt cocasses, comme lorsque Maurice, pourtant un policier de son état, laisse un vol se produire sous ses yeux, dans le seul but de pouvoir poursuivre la conversation entreprise avec Johanne, sa voisine. Le commencement de rapprochement entre cette dernière et Pierre, un homme (soi-disant faussement) accusé d'attouchements sexuels sur des mineurs, se situe dans la même mouvance, ce qui donne lieu à une improbable leçon où l'amour et le golf s'entremêlent pour traiter de l'art d'interagir en société.

Cependant, ce besoin des personnages de renouer avec leurs semblables ressort encore davantage lorsque l'on considère que toutes ces tentatives de rapprochement se produisent avec les événements du 11 septembre 2001 en toile de fond. La parallèle tracé entre ce qui se passe alors aux États-Unis et ce qui se produit dans une banlieue québécoise apparaît toutefois (et volontairement) fort superficiel, de sorte que la reconstitution du lien collectif à l'échelle locale, la petite histoire en somme, affirme sa prépondérance au regard de ce qui se produit dans le monde extérieur, à un niveau que l'on peut qualifier de macro-historique. À l'instar de ce que l'on avait déjà pu voir précédemment dans *Windigo*, alors que la crise autochtone se déroulait simultanément avec le lancement d'une navette dans l'espace, l'infiniment grand et l'infiniment petit s'entrecroisent, mettant ainsi en perspective l'importance persistante des rapports de proximité, et ce, tout spécialement à une époque obnubilée par le fantasme de la mondialisation et de la globalisation des échanges.

Dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, cette mise en relation du local et de l'international se dessine d'entrée de jeu, alors que le personnage de Maurice introduit le récit d'événements survenus le 11 septembre 2001. Cette référence est évidemment porteuse d'une certaine ambiguïté, puisqu'on peut supposer que le spectateur associera immédiatement ce qui va suivre à ce qui s'est produit aux États-Unis cette journée-là. Maurice lui-même évoque d'ailleurs cette date comme ayant constitué un point tournant dans sa vie et dans celle d'autres personnes, ce qui laisse croire que les attaques terroristes sur le Pentagone et les Tours jumelles seront au cœur de l'action. Il parle ainsi de « comment ce qu'on était rien que du tout petit monde, toute la gang, ce matin-là, avant que ça arrive ». On a donc le sentiment que quelque chose de décisif s'est produit, sauf qu'au final, ce n'est pas nécessairement ce que l'on croit. Ainsi, on finit rapidement par prendre conscience que ce qui retient vraiment l'attention des personnages en ce 11 septembre, c'est bien davantage l'expérience d'un renouvellement du lien social plutôt que la contemplation passive du drame qui se déroule un peu plus au Sud. Dans le film, le 11 septembre *historique* n'est d'ailleurs qu'entraperçu à travers les bribes d'information transmises via la radio, la télévision ou le bouche-à-oreille. Le fait que les événements habituellement associés à cette journée soient relégués en périphérie témoigne par conséquent du centre d'intérêt premier du film, qui reste, en dernière analyse, l'accentuation, tant quantitative que qualitative, des interactions entre les personnages. C'est aussi ce que semble lui-même suggérer le réalisateur, lorsqu'il mentionne que le scénario, dans ses grandes lignes, était établi bien avant les fameux attentats. Ainsi dit-il :

« L'histoire était déjà là, un scénario sur l'individualisme. Je l'ai greffée au 11 septembre puisque ce qui est arrivé aux Américains ce jour-là vient de leur fermeture au monde. Certaines choses y sont improbables, mais permettent de dégager une morale. Les Américains ont reçu des avions en pleine gueule parce qu'ils ont toujours ignoré le reste de la planète. Dans le même esprit, alors que tout le monde s'intéresse à ce qui se passe à New York, mes personnages ne pensent qu'à ce qui leur arrive à eux. »²¹⁷

La recreation d'une socialité à visage humain se réverbère donc dans un événement plus grand que nature qui symbolise, à sa manière, l'incapacité des peuples (et, par extension, des gens) à communiquer entre eux et les conséquences qui en découlent. Ce faisant, le film semble inviter le spectateur à se demander ce qui, sur le plan événementiel, est le plus digne de retenir l'attention : l'événement qui divise ou celui qui réunit ? Cette interrogation est d'ailleurs présente, en filigrane, à la toute fin du long métrage, alors que Maurice, qui a vu mourir son partenaire (qui

²¹⁷*Ibid.*, p. 4.

était en fait le meurtrier en série), réfléchit aux commentaires bellicistes formulés par George W. Bush après les attentats. Pour le personnage, la question est alors de savoir s'il est plus important de punir les coupables que de tenter de les aider, « par tous les moyens ». Avec un peu de recul, puisque la conclusion du film se situe quatre ans plus tard, Maurice juge sévèrement la réponse des Américains aux attaques dont ils ont fait l'objet à travers le déclenchement consécutif de guerres en Afghanistan et en Irak. « Quatre ans plus tard, dit-il, on voit ce que ça a donné c't'affaire-là. » D'après lui, la réaction que ses voisins et lui ont eu à la suite de ce qui leur est arrivé est beaucoup plus indicative de la manière avec laquelle devraient se résoudre les conflits, que ce soit sur le plan interpersonnel ou sur le plan international. On retrouve ainsi réunis, à l'occasion d'un barbecue, tous ces gens qui, quelques années plus tôt, ignoraient tout les uns des autres. Le dialogue et l'empathie sont ainsi appelés à remplacer l'indifférence et la vengeance comme modalités de socialisation. Paradoxalement, c'est, du propre aveu de Maurice, la mort d'un homme qui est à l'origine de cette prise de conscience : celle de Sylvain, victime d'un accident converti en suicide. Comme le dit l'enquêteur : « C'est en essayant, ensemble, de comprendre ce qu'y avait pu vivre qu'on s'est mis à se parler. Pis surtout, surtout, à s'écouter les uns les autres. »

La disparition de Sylvain contribue donc à consolider des velléités de socialisation qui s'étaient manifestées progressivement tout au long du récit. En cela, le film recoupe les réflexions de René Girard sur la figure du bouc émissaire. D'après Girard, les sociétés humaines, depuis des temps immémoriaux, assurent leur cohésion grâce à des victimes sacrificielles, qui permettent l'apaisement des tensions sociales. Ce mode de résolution des conflits a cependant le défaut notable d'être fondé sur la perpétuation d'un cycle de violence, qui reporte toujours la faute sur une victime fondamentalement innocente, et ce, pour le plus grand bénéfice de la communauté. La facticité des liens qui en découlent équivaut à faire reposer la reconduction de la paix sociale sur un mensonge, bien que celui-ci ne soit pas perçu comme tel, en vertu de ce que Girard nomme le principe de méconnaissance, constitué par le refoulement inconscient des doutes quant à l'innocence de la victime désignée. Comme l'affirme Girard : « La méconnaissance permet à chacun de garder l'illusion que la victime est réellement coupable, et par là même mérite d'être punie. »²¹⁸

²¹⁸Girard (2004), p. 89.

Les boucs émissaires occupent une place importante dans l'œuvre de Robert Morin. Dans tous les cas, les victimes en question se signalent par le fait qu'elles présentent ce que Girard considère comme étant des « stéréotypes de persécutions ». Ceux-ci consistent en un certain nombre de signes qui désignent ceux qui leur sont associés comme étant anormaux, en marge, pourrait-on dire, du groupe majoritaire. Selon Girard, « [c]e n'est pas dans le domaine physique seulement qu'il peut y avoir anormalité. C'est dans tous les domaines de l'existence et du comportement. Et c'est dans tous les domaines, également, que l'anormalité peut servir de critère préférentiel dans la sélection des persécutés. »²¹⁹ Chez Morin, les « stéréotypes de persécution » vont de la criminalité (*Requiem pour un beau sans-cœur*) à la marginalité (*Quiconque meurt, meurt à douleur*), en passant par l'ethnicité (*Windigo, Le Nèg'*). Dans tous les cas, on a affaire à des personnages dont la culpabilité reste très relative, sinon infondée, et qui sont proprement éliminés par les représentants de l'ordre établi, qui restaurent ainsi un équilibre jusque-là compromis. Or, comme on l'a vu au chapitre précédent, l'ordre en question reste, socialement parlant, insatisfaisant, dans la mesure où la collectivité se reconstitue, sans parvenir pour autant à résoudre le problème qui la mine à la base (soit son absence de cohésion, son atomisation). Elle doit donc, sporadiquement, compter sur des épisodes de violence sacrificielle pour assurer sa pérennité. C'est peut-être ce que suggère cette multiplicité de figures de boucs émissaires dans l'univers de Morin, comme si la société devait constamment se choisir de nouvelles victimes. C'est sans doute aussi de ce côté-là qu'il faut chercher une explication au caractère globalement tragique du cinéma proposé par Morin.

Or, comme le souligne Girard, il y a une alternative à ce cycle de violence qui se reproduit sans cesse, même si cette solution est demeurée jusqu'ici lettre morte. Cette solution, d'après lui, se trouve dans les Évangiles qui, par le relevé proposé des actes et des paroles du Christ, invitent à prendre conscience des ressorts qui sont ceux du mécanisme de bouc émissaire et, au tout premier chef, de reconnaître l'innocence fondamentale de celui ou de celle qui est désigné comme victime. Ainsi, « [d]ès que l'on reconnaît l'innocence de la victime, l'on ne peut plus user de

²¹⁹Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris, Grasset, 2005, p. 30.

violence envers elle, et le christianisme est justement une façon de dire, de la façon la plus explicite, que la victime est innocente. »²²⁰

On peut certes argumenter avec Girard quant au caractère divin de cette révélation (on envisagera ici la question dans une perspective résolument laïque), mais il est clair que celle-ci se pose en rupture par rapport aux modes de résolution des conflits sociaux qui l'ont précédée ou qui l'ont suivie. L'appel à l'amour et à la fraternisation qui est celui des Évangiles tranche en effet avec les cycles de violence et de vengeance qui ont toujours été le lot des civilisations humaines jusqu'à aujourd'hui. Le fait d'être sensible aux enseignements qui sont ceux des évangélistes peut donc conduire à envisager les rapports humains dans une toute autre perspective. Par conséquent, la désignation d'une victime sacrificielle peut mener à la reconduction du *statu quo* (ou à un état qui lui est apparenté), ou elle peut déboucher sur une prise de conscience proprement révolutionnaire, fondée sur la célébration et la réalisation pleine et entière des concepts d'échange et de fraternité. *Que Dieu bénisse l'Amérique*, pour sa part, présente justement ces deux types d'occurrences.

De prime abord, on retrouve, comme dans beaucoup d'autres films de Morin, une situation typique où l'identification d'un bouc émissaire est envisagée comme une solution destinée à pacifier, ou du moins à purger la communauté. Dans ce long métrage, ce sont les prédateurs sexuels qui remplissent le rôle de victimes sacrificielles, alors que de nombreuses listes comportant notamment leurs noms et adresses sont placardées en divers lieux, pour que les gens puissent en prendre connaissance. On apprend également que la quasi-totalité des hommes qui s'y retrouvent ont été soit victimes de voies de fait ou assassinés par un mystérieux tueur que les médias surnomment l'Alimenteur (puisqu'il remplit la bouche de ceux qu'il tue avant de les mutiler et de les laisser saigner à mort). Bien que, fondamentalement, ces meurtres ne parviennent pas à résoudre les problèmes de la communauté, ils n'en revêtent pas moins une signification sociale, ce qui les rapproche de la dimension collective des cas de boucs émissaires tels qu'envisagés par Girard. D'une part, le traitement réservé aux victimes n'est pas le fruit d'une seule personne, mais plutôt d'une combinaison d'individus, qui agissent de manière complémentaire et indépendamment l'un de l'autre. Il y a ainsi Claude, le paysagiste, qui «alimente» les victimes préalablement évanouies, et il y a Sylvain, l'inspecteur de police, abusé

²²⁰Girard (2004), p. 89.

dans son enfance, qui trouve un certain exutoire²²¹ à mettre à mort les délinquants sexuels sur lesquels il peut mettre la main²²². À cela s'ajoute cette réflexion de Claude, qui, lors d'un entretien chez le psychologue, aborde le cas de l'Alimenteur en avançant ce qui suit : « Écoutez, y fait pas ça pour lui. Y fait ça pour la société. » Ces quelques indices suggèrent donc que l'assassinat de délinquants sexuels s'inscrit dans un cycle d'épuration mené *par* et *pour* la société. La désignation d'un (ou de plusieurs) bouc(s) émissaire(s) se présente dès lors comme un moyen offert à la collectivité pour s'offrir un certain équilibre, un certain apaisement, à défaut d'envisager le problème dans une autre perspective.

Cependant, le récit, qui se conclut par la mort de Sylvain, n'apporte pas le soulagement espéré aux différents personnages impliqués dans l'histoire. En fait, la disparition du policier semble plutôt laisser un grand vide, tout particulièrement pour Maurice, son partenaire de longue date. En outre, l'accrochage d'une nouvelle liste de noms juste devant le domicile de ce dernier porte à croire que le cycle de la violence qui a prévalu durant tout le film, loin de s'achever, va, au contraire, être relancé (à l'instar de ce qui s'est produit, à l'échelle internationale, à la suite des attentats du 11 septembre). Désireux de rompre avec cette logique et avec le modèle social qui lui est apparenté, un petit groupe se forme à la faveur des événements qui sont survenus durant le film (Fig. 38 et 39). On les voit dès lors faire preuve d'écoute et d'empathie les uns avec les autres, ce qui leur permet de nouer des liens et, du moins en apparence, de contrer le sentiment d'isolement qui était le leur lorsque l'histoire s'est amorcée.



Fig. 38 et 39 – Un pas dans la bonne direction : la conclusion de *Que Dieu bénisse l'Amérique*,

²²¹Une certaine ambiguïté semble toutefois entourer le soulagement que lui procure son comportement homicide, puisque le personnage apparaît être, tout au long du film, au bord de la crise de nerfs.

²²²Il ne faudrait pas non plus oublier les individus anonymes qui distribuent les listes nominatives des prédateurs sexuels dans les limites du voisinage et qui ajoutent, eux aussi, à la dimension collective de l'entreprise.

qui montre des individus, désunis jusqu'alors, qui finissent par se trouver, un événement rare dans la filmographie de Robert Morin. Le cadre de cette réunion, qui demeure le même qu'au début du récit, invite toutefois à relativiser la portée de cette finale pour le moins optimiste.

Le personnage de Pierre est l'un de ceux qui bénéficient le plus de cette transformation. Il a, selon ses propres dires, faussement été accusé d'avoir abusé des enfants dans la garderie où il travaillait, ce qui tend à aligner son statut avec celui de ces victimes sacrificielles dont la culpabilité, quoiqu'assumée par tous, demeure néanmoins nébuleuse. Pierre a d'ailleurs échappé à la mort de justesse, de sorte qu'il est presque devenu le bouc émissaire qu'il était destiné à être. Son sauvetage *in extremis* et la métamorphose de ses voisins lui permettent d'échapper à ce rôle, et même d'intégrer cette collectivité nouvellement constituée. Le mécanisme de la victime émissaire est donc court-circuité ici, même s'il faut reconnaître que le petit groupe de voisins se constitue en communauté à la faveur de la mort de Sylvain. Celle-ci revêt en effet une dimension fondatrice, à cette différence près qu'elle s'inscrit dans un processus de remise en cause du mécanisme victimaire, plutôt que de valider sa perpétuation.

Il y a donc un changement de cap qui s'opère ici, ce dont le réalisateur est lui-même pleinement conscient. «S'ils avaient été Américains, dit Morin (en parlant de ses personnages), chacun serait retourné à son individualisme après le choc, puisque le 11 septembre n'a pas particulièrement soudé les Américains, n'a pas changé les mentalités. À la fin, mes personnages tirent plutôt une leçon de ce qui leur est arrivé. »²²³ Par contre, cette transformation, dont l'importance demeure non-négligeable, se doit aussi d'être remise en perspective. Sa portée reste des plus restreintes, puisqu'elle ne touche qu'un petit groupe d'individus. En outre, elle entraîne certes des modifications majeures en termes de comportements, mais elle se doit encore, pour être cohérente, d'en passer par le rejet de certaines valeurs avec lesquelles elle est incompatible. Comme le souligne le cinéaste : « Et puis si à la fin de *Que Dieu bénisse l'Amérique*, il y a une forme de *happy end*, il y a encore du chemin à faire. Mes personnages se reconnaissent, se parlent, c'est déjà ça. Mais ils ne sont pas sortis de leur monde de consommation. »²²⁴

²²³Coulombe, p. 4.

²²⁴*Ibid.*, p. 2.

L'optimisme de la finale demande ainsi à être quelque peu tempéré, d'autant qu'il s'agit là d'un rare exemple de conclusion heureuse. Bien que limitée et inachevée, l'esquisse de communauté qu'on retrouve dans ce film n'a à peu près aucun équivalent dans le reste de la filmographie de Morin, à l'exception peut-être de l'initiative médiatique du jeune Érik Papatie dans *3 histoires d'Indiens*. Elle n'en conserve pourtant pas moins toute sa valeur, puisqu'elle témoigne d'un intérêt certain, de la part des individus qui peuplent cet univers, pour la réinvention d'un lien social qui peine à trouver une traduction satisfaisante dans la vie de tous les jours. Ainsi qu'on va le voir à l'instant, bon nombre de personnages, chez Morin, partagent ce fantasme d'une communauté passée ou à venir à l'intérieur de laquelle il leur serait possible de définir la place qu'ils occupent dans la société. Ces personnages tentent donc de se regrouper selon diverses modalités de socialisation, lesquelles marquent plus ou moins la distance qui les sépare du référent national qui a, pendant longtemps, constitué l'axe central à partir duquel se sont déclinées les identités collectives au Québec.

3.1.2 Simultanéisme et autres déclinaisons du lien social dans l'œuvre de Morin

Dans *Que Dieu bénisse l'Amérique*, l'atomisation du corps social est d'ors et déjà consommée, et les personnages tentent de reconstituer, à travers les relations de bon voisinage, des poches de socialité qui pourraient servir ou ne pas servir de fondements à l'amorce d'une redéfinition et d'une reconstitution de la communauté sur un plan beaucoup plus large. Bien que le spectre de la nation, comme on l'a vu au chapitre précédent, soit omniprésent dans le cinéma de Morin, d'autres types d'associations président également au regroupement éphémère de ses personnages, lorsque regroupement il y a.

Le phénomène de déliaison auquel est soumis le sujet national n'implique pas fatalement la disparition de toutes autres formes d'attaches sur le plan social. Même la nation peut persister comme mode d'identification et d'association, malgré le fait que son pouvoir de rayonnement n'a plus nécessairement la même portée qu'autrefois. Chez Morin, l'éclatement de la collectivité va donc de pair avec le désir de la reconstituer, que ce soit sur des bases similaires ou sur des bases alternatives. C'est ce qu'illustre le film *4 soldats* (2013), qui se déroule dans un futur pas si éloigné, alors que les riches (le 1% en quelque sorte) sont opposés au reste de la population dans

une lutte sans merci. Ce long métrage se situe en pleine guerre civile, dans ce qui constitue le parangon de la division sur le plan social. Toutefois, si la représentation du conflit retient l'attention lors de l'introduction et de la conclusion du film, elle s'efface, le plus clair du temps, devant la tentative de quatre jeunes insurgés visant à reconstituer un havre de socialité autour d'un étang découvert par hasard. Profitant d'une pause de plusieurs semaines dans l'attente de directives pour le déclenchement d'une nouvelle opération, les quatre jeunes gens mettent à profit le temps qui leur est accordé pour reconstituer un semblant de communauté. Même dans une situation aussi extrême, le besoin de rétablir un certain équilibre sur le plan collectif fait sentir son impérieuse nécessité. Dans le cadre en question, toutefois, on sent que l'équilibre n'est que provisoire, vu sa fragilité (les quatre protagonistes préservant le secret autour du lieu de leurs réunions) et sa durée limitée dans le temps. Rien n'empêche, ce bref interlude, qui tranche radicalement avec la violence des événements qui le précèdent et qui lui succèdent, fait sentir toute l'importance du lien social, et ce, tout spécialement dans un moment marqué par sa négation manifeste.

Un autre exemple de cet ordre, dans le cinéma de Morin, se retrouve dans les milieux marginaux que le réalisateur a maintes et maintes fois pris comme cadre de ses histoires. Même si la marginalité implique, par définition, une sorte de mise à l'écart (volontaire ou non) par rapport à la société, elle n'exclut pas pour autant l'aspiration à établir une socialité qui soit jugée satisfaisante. Le fait de partager une certaine condition sociale ou certains intérêts permet, dans ce cas précis, l'instauration d'une communauté de semblables. Celle-ci peut également se constituer en vertu des pressions que la société exerce sur chacun de ses membres pris individuellement, ce qui a pour effet de les regrouper en les mettant dans une situation d'état de siège qui les constitue, *de facto*, en tant que collectivité. *Quiconque meurt, meurt à douleur* en fournit un très bon exemple, alors que c'est une communauté de fortune qu'on retrouve prise au piège, cernée de toutes parts par les forces policières. Évidemment, ce type de regroupement, surtout lorsqu'il est le fruit d'une pression externe, ne présente pas nécessairement un visage équilibré. C'est peut-être ce qui explique que de nombreux marginaux, chez Morin, préfèrent plutôt se rabattre sur cet autre ensemble que constitue la famille.

La cellule familiale, comme on va le voir sous peu, est un référent assez incontournable dans l'univers de Morin. Les liens de parenté, tout spécialement par l'entremise des relations parents-enfants, sont fréquemment mis de l'avant. Même si elle n'est pas toujours un havre de paix, dans la mesure où sa structure peut parfois s'avérer étouffante (à l'instar de celles que l'on retrouve, par exemple, dans *Toi t'es-tu lucky ?* (1984) ou dans *Tristesse modèle réduit* (1987)), la famille peut cependant être recherchée comme une base de repli, au sein de laquelle l'individu peut espérer pouvoir se resituer quand tous les autres liens qui l'unissent à ses semblables ont été rompus ou sont sur le point de l'être. C'est ce que l'on va voir lorsque l'on procédera à l'analyse de *Petit ! Pow ! Pow ! Noël*.

En tant que place-forte de l'identité, la famille, lorsque son unité est elle-même compromise, peut cependant ajouter au fardeau d'un sujet national soumis à un processus de remise en cause généralisée. On n'a qu'à penser à ce qui se produit dans *Yes Sir ! madame...*, alors que c'est la disparition des parents (l'un francophone, l'autre anglophone) qui force le personnage à se remettre en question et à redéfinir son identité en fonction de ses origines ethnolinguistiques. Le lien entre famille et nation est d'ailleurs un indice qui suggère qu'en contexte québécois, la nation demeure un vecteur d'identité et d'appartenance d'importance, et ce, même si elle ne jouit plus de la centralité privilégiée qui était la sienne autrefois.

Ainsi, la nation à proprement parler parvient encore à s'affirmer en tant que modèle d'organisation collective, tout particulièrement dans *Windigo* et *Yes Sir ! madame...* Dans un cas comme dans l'autre, les principaux protagonistes se définissent d'abord et avant tout en fonction des liens qui les unissent à une communauté nationale. En fait, cette appartenance est double, dans le cas de *Yes Sir ! madame...*, puisqu'Earl Tremblay affiche (jusqu'à l'absurdité) son adhésion au bilinguisme canadien. Dans *Windigo*, l'association entre Eddy Laroche et la nation est plus conventionnelle, le personnage, dans la plus pure tradition des luttes anticoloniales, se mettant à la tête de sa communauté d'appartenance pour la guider jusqu'à ce que celle-ci obtienne sa souveraineté pleine et entière. Bien entendu, cette association avec le modèle de l'État-nation, dans un contexte marqué par la critique de cette institution, débouche sur une impasse. N'empêche, elle témoigne de la persistance de cette structure politique issue de la modernité, non

seulement dans la géopolitique contemporaine, mais également dans l'univers fictif dans lequel évoluent les personnages créés par Morin.

Parmi les autres indices qui témoignent de cette présence du national dans l'œuvre du cinéaste, on dénote notamment l'insistance avec laquelle celui-ci s'emploie à situer ses histoires dans une temporalité commune, ce qui évoque un phénomène que Benedict Anderson identifie comme étant indispensable à l'établissement des nations sur le plan imaginaire : le simultanésisme. Ce concept recouvre l'idée selon laquelle, à l'intérieur d'un même espace géographique, les gens ont la capacité de se concevoir comme vivant et agissant de la même manière, quand bien même ils ne se connaissent pas. Pour Anderson :

« The idea of a sociological organism moving calendrically through homogeneous, empty time is a precise analogue of the idea of the nation, which also is conceived as a solid community moving steadily down (or up) history. [...] An American will never meet, or even know the names of more than a handful of his 240,000,000-odd fellow-Americans. He has no idea of what they are up to at any one time. But he has complete confidence in their steady, anonymous, simultaneous activity. »²²⁵

À travers le simultanésisme, les citoyens, sevrés des liens qui les unissaient traditionnellement avec ceux et celles qu'ils considéraient comme leurs semblables, trouvent le moyen de développer un sens nouveau de la familiarité, qui sera à l'origine de la création de cette image de la grande famille nationale. Pour ce faire, l'essor des médias, et tout particulièrement des médias de masse s'avérera déterminant. Si Anderson insiste abondamment sur l'importance de l'imprimerie, qui permettra à une certaine époque la diffusion de romans et de journaux appelés à remplir cette fonction, des médiums tels que le cinéma et la télévision²²⁶ ne feront, éventuellement, qu'amplifier un phénomène déjà bien amorcé.

²²⁵Anderson, p. 26.

²²⁶À cet effet, on peut citer, à titre d'exemple, la populaire émission télévisée *Hockey Night in Canada/La Soirée du hockey*, qui a, à sa manière, contribué à développer un certain sentiment communautaire, parce qu'on pouvait légitimement assumer que, d'un océan à l'autre, une partie de la population (mâle) du pays était assise tous les samedis soirs, devant son appareil de retransmission, pour regarder la partie en cours. D'ailleurs, si l'on en croit les chercheurs Richard Gruneau et David Whitson, le hockey est l'un des rares facteurs de cohésion entre les habitants de cet immense territoire, politiquement et humainement si disparate, qu'est le Canada. Par conséquent : « In a young country lacking in national symbols, hockey provided a common cultural reference point for Canadians from diverse regions and backgrounds. » (Gruneau, Richard et David Whitson. *Artificial Ice. Hockey, Culture and Commerce*. Peterborough, Broadview Press, 2006, p. 3)

Au regard du simultan isme, les films de Morin ont la particularité de mettre de l’avant une intertextualité des plus affirmées, qui inscrit chaque œuvre dans un cadre spatio-temporel qu’on pourrait qualifier de *partagé*. Ainsi, à partir des années 1990, le cinéaste, dans la plupart de ses longs métrages, réfère constamment à ses réalisations précédentes. Le tout prend généralement la forme d’un reportage présenté à la télé ou à la radio et rendant compte de l’un ou l’autre des faits divers qui constituent le fond des récits qu’il raconte²²⁷. Ces clins d’œil procèdent évidemment d’une volonté consciente du cinéaste d’ancrer ses fictions dans un même univers où l’actualité est commune à tous ses personnages. « J’ai décidé que, dorénavant, tous les films que je ferais se passeraient en même temps, mais dans des espaces différents »²²⁸, précisait-il d’ailleurs à l’occasion de la sortie de *Windigo*, en 1994.

Or, l’espace en question, c’est précisément celui du Québec contemporain, ce qui fait que cet enchevêtrement de récits renforce, d’une certaine manière, l’idée que les personnages qu’on y retrouve font tous partie d’un seul et même ensemble, qui se caractérise notamment par sa dimension nationale.   sa façon, Morin situe son œuvre à l’intérieur de ce cadre dont parle Bill Marshall dans son ouvrage sur le cinéma québécois et qu’il qualifie de « [...] novelistic totalizing grand national ‘meanwhile’ a film may set up. »²²⁹ Il faut aussi se rappeler que cette association entre les films s’amorce dans la première moitié des années 1990, une période-charnière dans l’œuvre du cinéaste, qui correspond également à une intensification, quoique passagère, du nationalisme, dans la foulée des événements qui accompagnent le rejet des accords du lac Meech et la tenue d’un second référendum sur la souveraineté du Québec.

Certes, cette insistance à se situer à l’intérieur des paramètres qui sont ceux du paradigme national ne va pas sans une certaine dose d’ambiguïté. La nation en tant que réalité et en tant que projet est en effet tout à la fois niée et affirmée. Ainsi, si d’une part les personnages sont confrontés à l’effritement du tissu social qui résulte du questionnement de l’état-nation, on les voit également désespérément s’efforcer de reconstituer un semblant de communauté. Même si

²²⁷On retrouve ainsi un reportage sur Régis Savoie (*Requiem pour un beau sans-cœur*)   la 21^e minute de *Windigo*, un reportage sur la prise d’otages de *Quiconque meurt, meurt à douleur*   la 41^e minute du *N g*. Il y a également une référence au *N g*   la 20^e minute de *Que Dieu bénisse l’Amérique*. Enfin, on trouve un rappel de ce long métrage dans *3 histoires d’Indiens*, alors qu’on évoque le personnage de l’Alimenteur lors d’un bulletin de nouvelles.

²²⁸Castiel, p. 15.

²²⁹Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montréal/Kingston/London/Ithaca, McGill-Queen’s University Press, 2006, p. 15.

celle-ci peut prendre différentes formes, la nation conserve une importance certaine pour la conceptualisation d'un vivre-ensemble qui fait suite à sa propre remise en cause. Elle demeure, en quelque sorte, l'expression la plus nette d'un besoin de communauté, entravé mais persistant. Comme on va le voir à l'instant, cette nostalgie de la communauté se déploie aussi, de manière récurrente, par l'entremise de ces multiples figures de cinéastes et de vidéastes amateurs qui abondent dans l'œuvre de Morin.

3.1.3 La figure du cinéaste amateur, spectre d'une utopie communautaire

Il a été possible d'apprécier, au chapitre précédent, l'importance de la présence de la caméra dans l'univers du cinéaste. Celle-ci accompagne en effet le sujet national tout au long d'un processus de remise en question qui aboutit, généralement, à sa disparition physique ou à son effondrement au plan psychologique. En fait, l'appareil de prises de vues amplifie la quête identitaire d'un personnage qui, au final, soulève davantage de questions qu'il n'obtient de réponses. La caméra, cependant, est également significative à bien d'autres égards, notamment parce qu'elle évoque certaines figures éminemment emblématiques sur le plan social.

En effet, sa manipulation, chez Morin, est presque toujours le fait d'amateurs qui entendent exploiter ses potentialités pour tenter d'entrer en relation avec les gens qui les entourent. Ces personnages sont très significatifs sur le plan communautaire, dans la mesure où ils évoquent une pratique des médiums qui a marqué la fin des années 1960 et la première moitié de la décennie suivante. Cette pratique s'est développée conjointement avec un projet de société fondé sur la redéfinition des rapports sociaux. La vidéo est au cœur de ce courant utopique qui envisage la transformation de la société par l'entremise des médias.

Au Québec, l'essor de la vidéo est intimement lié à des préoccupations collectives. Il n'y a en soi rien d'étonnant à cela, quand on considère que ce médium est employé initialement au sein du Groupe de recherches sociales²³⁰, une division de l'ONF qui sera active de 1967 à 1969. Ce collectif, comme en témoignent les travaux de Marion Froger, s'inscrit dans un courant qui place

²³⁰Le GRS compte dans ses rangs Fernand Dansereau, Robert Forget, Maurice Bulbulian, Michel Régnier, Hortense Roy et Louis Portugais.

au cœur de ses réflexions « [...] la préservation ou la reconstitution d'une forme de socialité non aliénante. »²³¹ Celle-ci passe, concrètement, par la transformation des relations entre ceux et celles qui se trouvent derrière la caméra, et ceux et celles qui se trouvent devant. L'idée, c'est de valoriser des rapports de type horizontaux, fondés sur le brouillage des hiérarchies, et l'abandon du rapport d'autorité institué entre l'équipe de réalisation et les sujets filmés. Cette orientation guidera les travaux du projet *Challenge for Change/Société nouvelle*, qui prendra le relais du GRS. Elle sera également partie prenante dans la création et le fonctionnement du Vidéographe²³², organisme qui jouera le rôle de catalyseur lors de l'implantation du nouveau médium au Québec. Comme le souligne Andrée Duchaine, qui s'est penchée sur cette période :

« [Le Vidéographe] reprend vite la philosophie de base du GRS ; promouvoir la liberté d'expression et la démocratisation des moyens de communication et éviter la censure telle qu'on la connaît en milieu institutionnel. Par ailleurs, le Vidéographe pousse plus loin le processus de démocratisation du médium ; en effet, il distribue gratuitement les vidéogrammes et il utilise la technique de repiquage, abolissant automatiquement les droits d'auteur. »²³³

Ce projet, fruit d'une volonté institutionnelle, est également tributaire d'un certain nombre de qualités inhérentes au médium vidéographique. D'une part, celui-ci se caractérise par sa légèreté et sa maniabilité, ce qui le rend plus accessible pour des non-initiés. En outre, le faible coût de revient de la vidéo, si on la compare à la pellicule, la rend d'autant plus attrayante pour ceux et celles qui ont l'ambition d'œuvrer en marge des circuits traditionnels. D'après le spécialiste du médium, Michael Rush, ces propriétés ont grandement contribué à renforcer l'aura démocratique alors associée à la vidéo. Selon lui :

« La simplicité de ces appareils séduisit un public plus large encore, majoritairement constitué de non spécialistes, et notamment les artistes et activistes en tous genres ; il s'ensuivit une nouvelle révolution dans le monde de la création d'images. Désormais affranchie des contraintes imposées par les dirigeants des studios d'Hollywood et les producteurs des chaînes télévisées grand public, toute personne inspirée ou motivée pouvait prétendre participer à la révolution de la communication visuelle qui était en train de bouleverser la vie sociale et culturelle à l'échelle mondiale. Grâce à la caméra portable et au magnétoscope transportable – qui fonctionnaient avec des bandes d'un demi-pouce et non avec les lourdes bandes de deux pouces qu'utilisaient les professionnels de la télévision -,

²³¹Froger, p. 33.

²³²C'est Robert Forget, un ancien du GRS, qui est derrière la mise en place de cette institution.

²³³Duchaine, Andrée. *Historique de la vidéographie au Québec : Pour une théorie des genres*. Montréal, Université de Montréal, 1982, p. 20.

l'art de l'image en mouvement avait désormais à sa disposition un outil non seulement facile à utiliser et à transporter mais financièrement abordable. »²³⁴

La principale conséquence de cette accessibilité, au Québec, consistera dans le développement du volet social de la vidéo. D'abord l'apanage de cinéastes associés à l'ONF, le nouveau médium gagne rapidement en popularité auprès des groupes communautaires, qui l'utilisent pour faire des films d'intervention destinés non seulement à faire connaître certaines problématiques sociales, mais également à inciter les gens à participer aux transformations qui affectent concrètement leur milieu de vie. Ainsi, « [l]a vidéo devient le médiateur de la réalité populaire »²³⁵, et elle est partie prenante d'un ambitieux projet visant à établir la société sur de nouvelles bases. Elle se situe dans une mouvance qui a pris racine dès les tous débuts de la Révolution tranquille et qui envisage le Québec d'une manière passablement différente de celle qui s'est imposée à la faveur du développement de l'État-Providence. Plutôt que de s'en remettre à une planification de type technocratique, les promoteurs de la vidéo favorisent davantage la participation citoyenne. Ce penchant s'accompagne d'une volonté de toujours pousser plus loin la démocratisation des médias, ce qui mène éventuellement à la mise sur pied de télévisions communautaires²³⁶.

Ce décloisonnement de la pratique médiatique mise sur le désir d'émulation et de participation des citoyens, lesquels sont appelés, en tant qu'amateurs, à ajouter leur contribution à cet effort de réinvention du lien social. Le fait d'être exposé à une approche de la mise en scène qui s'apparente à de l'amateurisme doit ainsi inciter le vidéaste en herbe à adhérer à l'idée selon laquelle tout le monde peut être à même de communiquer par l'entremise de l'image. En gros :

« [...] le film offre [...] au public l'image de ce qu'il pourrait faire. Les spectateurs sont ciblés en tant que producteurs potentiels, le film les met à égalité avec les réalisateurs ; ils ne sont pas 'écrasés' par la machine professionnelle du cinéma ; leur plaisir doit naître d'un désir de produire encouragé par la modestie même du film. »²³⁷

Cette incitation à la participation a, bien sûr, son équivalent politique, puisque l'idée reste fondamentalement d'amener les gens à s'impliquer dans la vie de la cité. Dans cette optique, le rôle de la vidéo consiste, pour ainsi dire, à s'instituer en tant qu'espace alternatif de socialisation.

²³⁴Rush, Michael. *L'art vidéo*. Londres, Thames et Hudson, 2003, p. 7.

²³⁵Parent St-Gelais, Pierre-Anaïs. *L'impact du traitement numérique dans l'art vidéo québécois*. Montréal, Université de Montréal, 2002, p. 16.

²³⁶C'est à Normandin, au Saguenay-Lac-Saint-Jean, que la première station du genre voit le jour, en 1970.

²³⁷Froger, p. 130.

Comme le dit si bien Marion Froger, elle permet de « créer de l'‘agora’ »²³⁸, en valorisant la multiplication d'échanges soustraits à toute forme de hiérarchisation.

Par son statut, la figure de l'amateur devient dès lors emblématique de cette démarche visant à redéfinir radicalement le lien social. L'amateur, ce n'est pas celui qui revendique un statut privilégié dans la dynamique communautaire ainsi instituée, mais plutôt celui qui tente de s'inscrire pleinement à l'intérieur de celle-ci, en compagnie de ceux et celles qu'il considère comme ses semblables. Par conséquent :

« La vidéo de quartier apparaît d'abord comme un facteur de socialisation. Appartenir à un groupe de vidéo, pour des populations souvent délaissées, c'est déjà se référer à un collectif ou vouloir relever d'une identité plus collective. Dans ce contexte, 'être amateur' revient à revendiquer ce sentiment d'appartenance à une entité fédératrice, vecteur aussi d'une forte identité culturelle locale. »²³⁹

Dans le contexte très particulier qui est celui du Québec, ce type de regroupement ne s'envisage cependant pas uniquement sur le plan local. C'est même tout le contraire, puisqu'ici, le paradigme national demeure partie intégrante de cet effort visant à refonder la communauté sur de nouvelles bases. Il importe de se rappeler que le processus de transformation de la société canadienne-française en société québécoise s'est amorcé seulement quelques années auparavant, et qu'il se poursuit au moment où entrent en action les tenants d'une révolution de la société par le biais d'une « révolution de la communication »²⁴⁰. L'idée d'infléchir les pratiques sociales par l'entremise des médias s'arrime donc à l'une des multiples alternatives qui s'offrent alors aux Québécois pour se redéfinir en tant que communauté, soit celle qui privilégie « l'avenir socialiste et indépendantiste à construire. »²⁴¹ *A posteriori*, il s'agit là d'une vision du Québec qui aurait pu être, *a contrario* du modèle social-démocrate, institutionnalisé, qui est apparu avec la Révolution tranquille et qui a fini par prévaloir, vaille que vaille, jusqu'à aujourd'hui.

Cette conception du national en contexte québécois, plus radicale, est également plus inclusive, dans la mesure où elle élargit passablement la représentativité du sujet national. Elle donne

²³⁸*Ibid.*, p. 96.

²³⁹Feigelson, Kristian. « Télévisions de proximité : l'amateur professionnalisé », dans Roger Odin, éd. *Le cinéma en amateur* (*Communications* 68). Paris, Seuil, 1999, p. 270.

²⁴⁰Youngblood, Gene. « Vidéo et utopie », *Communications*, No. 47, 1988, p. 173.

²⁴¹Poirier, Christian. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ? – tome I*. Sainte-Foy, Presses universitaires du Québec, 2004, p. 87.

notamment davantage de visibilité aux marginaux, ou à ceux et celles qui se retrouvent au bas de l'échelle sociale. Ainsi :

« Pendant cette période de flottement, de 70 à 75, la vidéographie a été littéralement appropriée par des acteurs sociaux qui, autrement, n'avaient aucun accès aux techniques de communication de masse (y compris le cinéma) et qui cherchaient un mode d'expression dont l'économie, la manipulation, la souplesse, l'instantanéité répondaient à des critères d'accessibilité et de démocratisation. »²⁴²

Tout cela a, pour un temps, ajouté à la complexité du concept de nation. Ce faisant, une part non-négligeable de l'intelligentsia locale, ainsi que de nombreux acteurs du milieu communautaire, ont contribué à aligner le Québec sur un courant majeur de la vidéographie telle qu'elle se pratiquait alors dans de nombreux pays. Cette tendance, c'était celle qui voyait dans la vidéo une voie royale pour parvenir à infléchir le cours de l'évolution des sociétés contemporaines dans une direction favorable à la justice sociale et à la participation citoyenne. Il y avait donc une confiance sincère dans la capacité de ce nouveau médium de faire la différence. Selon Martha Rosler :

« Implicitement, dans l'utilisation primitive de la vidéo, la critique était non seulement dirigée contre le système, elle était aussi utopique, car l'effort ne consistait pas à pénétrer le système mais à en transformer tous les aspects et – héritage du projet d'avant-garde révolutionnaire – à redéfinir le système en l'anéantissant, en mêlant l'art à la vie sociale et en rendant le public et le réalisateur interchangeable. »²⁴³

C'est également ce que souligne Scott MacKenzie dans le chapitre qu'il consacre à cette période à l'intérieur de son ouvrage *Screening Quebec*. Comme il le dit lui-même : « Many thought that video technology offered a concrete example of how power and institutional authority could be decentralised through the dissemination of video images and by transferring media into the hands of the people. »²⁴⁴ Les vidéastes d'ici s'inscrivaient donc dans un mouvement de société d'ampleur internationale. Cet intérêt partagé pour un changement radical des modes de socialisation ne doit pas cependant faire oublier la tournure très locale que les vidéastes et les cinéastes d'ici, tant amateurs que professionnels, surent lui conférer, en l'arrimant avec la

²⁴²Sénécal, Michel. « La vidéographie au Québec : D'abord une industrie culturelle ? » *Copie Zéro* No. 26, décembre 1985, p. 5.

²⁴³Rosler, Martha. « Vidéo : la dissipation du moment utopique », dans Magnan, Nathalie. *La vidéo, entre art et communication*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p. 18.

²⁴⁴MacKenzie, Scott. *Screening Quebec : Québécois moving images, national identity, and the public sphere*. Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 148.

problématique nationale qui occupait le devant de la scène depuis une décennie déjà. La pratique vidéographique, au Québec, dans la première moitié des années 1970, a donc participé à une conceptualisation alternative du sujet national, plus complexe, plus inclusive que celle qui a fini par s'imposer. Celle-ci a cependant été reléguée aux marges du spectre sociopolitique, alors que s'amorçait, non seulement au Québec, mais aussi ailleurs dans le monde, un « processus de reflux »²⁴⁵ idéologique qui allait balayer les propositions généreuses qui avaient permis de conférer une certaine consistance à l'idéalisme des décennies 1960 et 1970.

Cette transformation, qui allait paver la voie à l'établissement du néolibéralisme aux quatre coins du globe, entraînera également avec elle certaines pratiques médiatiques qui avaient eu cours précédemment. On assistera en effet, vers la fin de la décennie, à des changements dans l'univers de la vidéographie. D'une part, l'accessibilité du médium, qui avait grandement contribué à faire sa renommée, est compromise. La cause principale est à rechercher du côté du perfectionnement du matériel de tournage, ce qui provoque une hausse substantielle des coûts de production²⁴⁶. Cette nouvelle donne plonge l'univers de la vidéo dans une situation de dépendance économique, alors que les réalisateurs et aspirants réalisateurs se retrouvent à la merci des bailleurs de fonds, publics ou privés. Les praticiens sont dès lors coincés entre l'art subventionné, d'un côté, et la télévision de masse, de l'autre.

En outre, un processus de neutralisation du contenu éthique de la vidéo se met en place, qui tend à confiner celle-ci à ses seules dimensions esthétiques. La vidéo d'art, qui jusque-là n'était que l'une des multiples manifestations des pratiques vidéographiques, va désormais s'imposer durablement. Ainsi, après plus d'une décennie d'utilisations en tous genres, la vidéo est invitée à restreindre son rayon d'action et à limiter ses interventions dans un cadre désormais défini par les grandes institutions qui assurent sa diffusion. Cette muséification entraîne une certaine autonomisation des images, qui sont désormais invitées à exister pour elles-mêmes, plutôt que de servir d'intermédiaires dans un projet de redéfinition des rapports sociaux. On mesure ici toute la distance qui sépare les nouvelles orientations de la vidéo des visées idéalistes qui étaient les

²⁴⁵Keucheyan, p. 13.

²⁴⁶Dans un article consacré à l'évolution de la vidéo à cette époque, les auteurs Pierre Jutras et Pierre Véronneau parlent, pour leur part, d'une « [...] coûteuse fuite en avant technologique [...] » (voir Jutras, Pierre et Véronneau, Pierre. « D'un syndrome à l'autre : Des professionnels ont la parole. ». *Copie Zéro*, No. 26, décembre 1985, p. 14).

siennes une dizaine d'années auparavant. C'est un peu ce que cette remarque de Scott MacKenzie tend à souligner :

« One should have concretised the image as a starting point, to bring people together, to debate, and to engage in democratic action. Eventually, the image should have fallen away, once the space that the group needed was secured. Yet, this did not happen. To a great extent, once the images were gone so were the groups. »²⁴⁷

Couplée aux transformations de grande envergure qui s'opèrent au niveau politique, ce changement de perspective sonne le glas de l'utopie vidéographique et de la figure de l'amateur qui lui était consubstantielle. L'amateur, en tant qu'incarnation d'une potentialité démocratique qui est de moins en moins au goût du jour, est invité à disparaître, à tout le moins en tant qu'acteur politique, dans la mesure où l'inflexion des préoccupations socioéconomiques lui confère une aura quelque peu démodée. Il est, pour ainsi dire, victime d'une volonté de tourner la page sur les aspirations et les illusions d'une époque qui n'est pas parvenue à s'accomplir pleinement. Par conséquent, « [...] les vidéastes restants sont invités à limiter leurs travaux à des considérations esthétiques, au détriment d'une recherche et d'un activisme social qui passent par un contrôle des moyens de production et des canaux de distribution. »²⁴⁸ C'est cette même opération de neutralisation de la figure de l'amateur que l'on retrouve illustrée à travers la trajectoire autodestructrice des personnages de cinéastes et de vidéastes présents dans les films du réalisateur de *Yes Sir ! madame...*

Chez Morin, de multiples individus suivent le cheminement de ces amateurs qui ont fait les beaux jours de l'utopie vidéographique. Comme eux, ils s'emparent d'une caméra et tentent, par l'entremise du médium, d'entrer en relation avec les gens qu'ils rencontrent. On peut même dire que cette démarche recoupe, jusque dans une certaine mesure, l'approche du médium qui est celle de Morin à ses tous débuts. D'une part, le fait qu'il inscrive sa pratique au sein d'un collectif de production, la Coop vidéo de Montréal, le situe déjà dans une approche communautariste proche de celle de ses devanciers. En outre, sa manière d'aborder la direction d'acteurs, dans ses

²⁴⁷MacKenzie, p. 158.

²⁴⁸Côté-Fortin, Israël. «L'écho d'un certain échec. La figure du cinéaste amateur dans l'œuvre de Robert Morin». *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, No. 12, printemps-été 2011, p. 10, <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan/articles/lecho-dun-certain-echec-la-figure-du-cineaste-amateur-dans-loeuvre-de-robert-morin-par-israel-cote-fortin/>, consulté le 30 janvier 2014.

premières vidéos, repose sur la participation de ceux et celles qui apparaissent à l'écran. Ils sont en effet sollicités pour prendre part à leur propre mise en scène, ce qui rejoint la façon de faire de nombreux documentaristes des années 1960 et 1970.

Cette parenté avec les promoteurs d'une pratique sociale de la vidéo n'a en soi rien de surprenant, quand on considère que Morin débute sa carrière alors même que se dissipe l'élan idéaliste sur lequel s'était amorcée la décennie précédente. Qu'il ait pu être influencé par ceux et celles qui l'ont précédé apparaît donc comme quelque chose de tout à fait naturel. Cependant, la représentation qu'il propose de la figure de l'amateur tranche radicalement avec l'optimisme de l'époque antérieure. La démarche visuelle des personnages de Morin recoupe peut-être, dans ses prémisses, celle des tenants de l'utopie vidéographique, mais rien de bien positif ne ressort jamais de ces expériences (Fig. 40 à 42).



Fig. 40 à 42 - Earl Tremblay (*Yes Sir ! madame...*), Yellow (*Quiconque meurt, meurt à douleur*) et Rajotte (*Petit Pow ! Pow ! Noël*), trois exemples d'hommes à la caméra qui échouent dans leur démarche respective pour redéfinir le lien qui les unit à leurs semblables.

On a plutôt l'impression que cette pratique de la vidéo, considérée sous son aspect social, se résume entièrement à travers l'échec de ce projet inabouti de révolution par l'image. D'ailleurs, exception faite d'un épisode de *3 histoires d'Indiens*, les rares tentatives de socialisation qui aboutissent à quelque chose de positif, comme c'est le cas dans *Que Dieu bénisse l'Amérique* ou dans *Quatre soldats*, se produisent sans le truchement d'un appareil de prise de vues.

Pourtant, les hommes à la caméra se manifestent en abondance dans le cinéma de Morin, sans jamais vraiment parvenir à employer le médium pour faciliter le rapprochement avec le monde qui les entoure. La caméra peut même, par moments, desservir cette visée, puisqu'elle crée de la distance entre celui qui est derrière l'objectif et ceux et celles qui sont placés devant (Fig. 43 à 45).

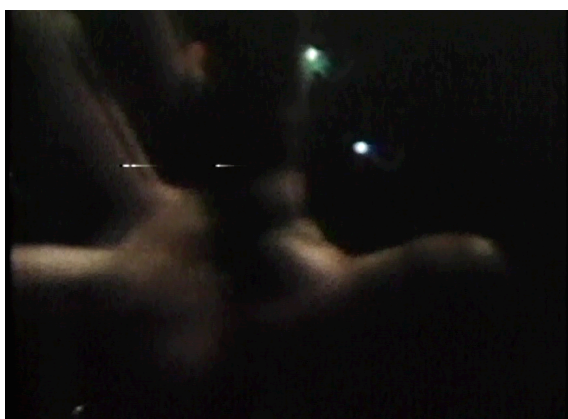


Fig. 43 à 45 - Quelques exemples de réactions négatives suscitées par la présence de la caméra dans *Yes Sir ! madame...* Plutôt que de permettre un rapprochement, l'appareil de prises de vues accentue la distance qui sépare Earl Tremblay des personnes qui croisent son chemin.

Pour s'en convaincre, qu'on se souvienne qu'Earl Tremblay fait le vide autour de lui alors qu'il déambule avec sa caméra au sein de la petite communauté des Îles-de-la-Madeleine. Le fait d'être filmé, pour plusieurs, est d'ailleurs ressenti comme une véritable agression. Nombreux sont ceux qui essaient d'échapper à l'emprise du cadre, tant il est vrai que, chez Morin, apparaître à l'écran provoque souvent un certain malaise. On en retrouve quelques exemples dans *Windigo*, *Quiconque meurt, meurt à douleur*, ainsi que dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, où certains membres du personnel hospitalier refusent obstinément qu'on prenne des images d'eux. Le médium, loin de créer des conditions favorables à un échange entre individus, accroît plutôt l'écart qui les sépare. L'ensemble des fictions à la première personne le démontrent d'ailleurs assez éloquemment, puisqu'elles sont marquées, en dernière analyse, par l'accentuation du sentiment de solitude dont souffre le personnage au départ. Celui-ci a beau employer la caméra pour modifier cette situation, ses tentatives finissent constamment par produire le contraire de l'effet recherché. L'exacerbation de la subjectivité n'a dès lors d'égal que la prise de conscience de l'irréversible isolement du personnage.

Le recours au médium n'apparaît donc pas comme une piste de solution pour enrayer le phénomène de déliaison tel qu'il s'exprime dans l'œuvre du cinéaste. C'est même tout le contraire, puisque le médium finit parfois par emprisonner celui-là même qui comptait l'utiliser pour améliorer son sort. L'insuffisance de la caméra se signale également à travers le nécessaire secours de la voix, supposée être à même de contenir les débordements de l'image, qui sont, en quelque sorte, les dommages collatéraux produits par une entreprise de socialisation qui tourne court. Cette opération de sonorisation *a posteriori*, que l'on retrouve dans *Gus est encore dans l'armée*, dans *Le voleur vit en enfer*, et dans *Yes Sir ! madame...*, ne fait que témoigner du pouvoir limité de la vidéo, et du cinéma dans une moindre mesure. En un sens, Morin rejoint davantage l'utopie vidéographique à son point de chute, plutôt qu'à son point de départ, dans la mesure où son œuvre invite à faire l'expérience de l'épuisement du médium, tant sur le plan psychologique que sur le plan social.

Le cinéma de Morin fait par conséquent écho aux ratés du projet révolutionnaire qui a animé les premiers praticiens de la vidéo. L'échec du vidéaste amateur, dans ses films, recoupe l'échec de ces nombreux autres amateurs qui ont cru qu'en tournant des images, on pouvait changer le

monde. Il faut toutefois ajouter que cette occasion manquée prend une portée encore plus significative, quand on considère l'arrière-plan sur lequel elle se déploie. En effet, chez Morin, les nombreuses tentatives de réactualisation du lien social s'opèrent dans un environnement où les déclinaisons du national sont suffisamment présentes pour suggérer que cette démarche n'est pas dénuée d'une certaine dimension nationale. La figure du vidéaste amateur, parfois implicitement, parfois explicitement, recoupe ainsi la figure du sujet national, comme ce fut le cas, au Québec, dans les années 1970. L'incapacité de réinventer la communauté coïncide donc, jusque dans une certaine mesure, avec l'apparente incapacité d'institutionnaliser, de stabiliser le référent national (ce que la défaite référendaire de 1980 et la remise en cause généralisée de l'État-nation, en Occident, n'ont fait que confirmer).

L'individu, pour se définir sur le plan identitaire, se retrouve contraint de chercher d'autres types de liens susceptibles de compenser la disqualification des modes d'association qui avaient cours jusque-là. Cette quête, qui s'apparente parfois à un mouvement de repli, débouche généralement sur des formes d'association plus limitées, comme la marginalité, dont on a déjà parlé, ou la famille. Comme on va le voir, cette compression de la socialité n'écarte pas la nation d'une manière définitive. Celle-ci continue, en effet, de faire sentir sa présence au sein de regroupements de moindre envergure, comme en témoigne la représentation de la cellule familiale dans le cinéma de Morin.

3.2 Portrait de famille

La famille reste, fondamentalement, l'unité de base à partir de laquelle l'individu fait l'apprentissage de la socialité. C'est en son sein que toute personne apprend à interagir avec ses semblables, avant de faire l'expérience de cette réalité hors du cadre familial. Cette apparente continuité entre la société et la cellule familiale explique sans doute pourquoi la nation s'est symboliquement associée à cette dernière, afin de se présenter comme un modèle d'organisation politique profondément enraciné dans l'existence des collectivités. Chez Morin, il est possible de déceler la persistance d'un lien entre ces deux univers à travers les relations que ses personnages entretiennent avec leur parenté la plus immédiate. L'individu, dans l'œuvre du cinéaste, semble

en effet vouloir s'inscrire dans un grand film de famille qui prend parfois des proportions proprement nationales. Or, la famille, à l'instar de la nation, se caractérise moins par l'union de ses membres, que par l'éclatement de sa structure de base. Cette situation pousse certains personnages à tenter de recréer de toutes pièces un cadre susceptible de leur permettre de s'inscrire, pourrait-on dire, dans le portrait de famille, dans le prolongement des tentatives multiples visant à réinscrire l'individu au sein du collectif.

3.2.1 *L'œuvre de Morin : un grand film de famille ?*

Dans le cinéma de Morin, des personnages isolés tentent de recréer une forme ou une autre de socialité à travers les relations qu'ils cherchent à établir avec leurs semblables. Ces rapports prennent parfois une consonance nettement nationale, alors qu'à d'autres moments, cette association peut être déduite implicitement en considérant un film particulier à la lumière des autres œuvres du cinéaste. Cette parenté entre une socialité fondée sur des liens de proximité et une socialité moderne, établie sur la présomption de liens imaginaires entre les individus, n'est pas sans rappeler ce que disait Federico Fellini à propos de cette « expérience communautaire entre deux êtres humains »²⁴⁹, qui peut servir de modèle pour l'établissement de modes de socialisation prétendument plus complexes. En fait, comme le faisait remarquer Fellini, c'est souvent à travers les relations de personne à personne qu'il est possible de fonder et d'appréhender une réalité sociale beaucoup plus large. Pour le célèbre cinéaste italien, « [...] il faut avant tout apprendre à vivre tout d'abord avec une seule autre personne pour connaître le contenu et la plénitude de la vie en commun. »²⁵⁰ Le rapprochement possible, dans les films de Morin, entre la réalité familiale et la réalité nationale l'illustre d'ailleurs assez bien.

Au niveau de la représentation, la nation moderne s'est maintes et maintes fois appuyée sur la famille pour s'établir et se consolider, proposant, ce faisant, une certaine continuité dans la nouveauté. Comme le souligne Annie Loomba : « The nation is cast as a home, its leader and icons assume parental roles [...] and fellow-citizens are brothers and sisters. »²⁵¹ L'intensité de cette association peut cependant être appelée à varier en fonction des circonstances. Ainsi, on

²⁴⁹Fellini, Federico. *Propos*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1980, p. 91.

²⁵⁰*Ibid.*, p. 91.

²⁵¹Loomba, p. 181.

constate qu'elle est des plus soutenues lorsque l'on a affaire à une situation de type coloniale, puisque la famille devient alors un espace de repli, censé préserver l'authenticité de la communauté nationale, dans l'attente d'une éventuelle réaffirmation de celle-ci dans la sphère publique. Les femmes, tout particulièrement, sont souvent investies d'un rôle essentiel dans la sauvegarde des valeurs sur lesquelles se fonde supposément la spécificité de la collectivité.

Au Québec, c'est également ce que l'on peut observer, la famille ayant rempli une fonction essentielle dans la conservation et la transmission de certaines traditions et de certaines valeurs chez les Canadiens français. D'après le sociologue Fernand Dumont :

« C'est la famille qui a exercé l'influence la plus déterminante sur les genres de vie. Autour d'elle s'est maintenu l'attachement au milieu, se sont déployés le village et la paroisse ; c'est elle qui, lors des migrations, a favorisé les transitions sans rupture radicale, la continuité à travers le changement. »²⁵²

Pour l'essentiel, le nationalisme de survivance, qui domine jusque dans les premières années de la Révolution tranquille, tourne autour de la valorisation de la cellule familiale en tant que structure organisationnelle primordiale pour la conservation du fait français en terre d'Amérique. Cette importance de la famille trouve évidemment un écho au plan culturel, alors que la littérature et, plus tardivement, le cinéma s'emploient à la mettre en scène dans une perspective métonymique, où le cadre familial renvoie à la communauté dans son ensemble, que celle-ci soit idéalisée ou soumise à la critique. C'est ce qui permet à Isabelle L'Italien-Savard, dans un article consacré aux mythes structurant l'imaginaire québécois, d'affirmer ce qui suit : « Quant à la famille, il faut reconnaître que notre imaginaire en est lourdement imprégné : sa place est indéniable dans la littérature, assez pour qu'on puisse dire qu'elle se révèle comme LE thème dominant, auquel bien souvent viennent se greffer tous les autres. »²⁵³

Cette affirmation, qui vaut pour la période précédant la Révolution tranquille, ne se dément pas pour autant dans les décennies suivantes. En fait, la redéfinition du nationalisme dans la première moitié des années 1960, bien qu'elle s'opère par l'entremise d'une remise en cause assez systématique des valeurs-refuge ayant prévalu dans la période précédente, n'implique pas pour

²⁵²Dumont, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Boréal, 1996, p. 324-325.

²⁵³L'Italien-Savard, Isabelle. «L'imaginaire québécois : thèmes et mythes», *Québec français*, hiver 2012, No. 164, p. 37.

autant la mise au rancart de la famille, qui conserve un lien privilégié avec la nation. Les exemples fournis par les cinéastes associés au cinéma direct peuvent en témoigner, ainsi que le démontrent les documentaires tournés par Pierre Perrault à cette époque. La famille est en effet au cœur d'un vaste processus d'inventaire visant à déterminer qui sont les Québécois, quelles sont leurs origines et autour de quelles valeurs s'articulera leur avenir. Même si la représentation qu'on en propose n'est pas toujours à son avantage, comme c'est le cas dans des films tels que *Le viol d'une jeune fille douce* (1968), *Les Bons débarras* (1980) ou *Le déclin de l'empire américain* (1986), pour ne nommer que ceux-là, elle permet de questionner le Québec à travers son passé, son présent et son devenir. C'est donc en partie à travers elle qu'on tente de cerner, au plan symbolique, ce *nous* évanescents qui reste indissociable de l'idée de nation.

Par conséquent, il n'est pas étonnant que la famille, qui se retrouve au cœur d'un effort de redéfinition du référent national, soit de nouveau prise à partie lorsque ledit référent fait l'objet d'une remise en cause généralisée, au Québec, vers la toute fin du 20^e siècle. Le discrédit qui frappe alors le concept même de nation compromet, comme on a pu le constater, l'identité d'un sujet qui, au plan social, se définissait jusqu'alors essentiellement par le biais de ses affiliations nationales. Ce que l'on constate cependant, c'est que ce sujet en déroute, qui est central dans l'univers de Morin, est aussi un individu dont la vie de famille est soit inexistante, soit insatisfaisante. Parallèlement à la dislocation du référent national, on assiste donc à la dislocation du cadre familial, et à la tentative désespérée du sujet de remédier à cette situation par l'établissement de nouveaux maillages qui, sans être tout à fait semblables à ceux d'avant, n'en conservent pas moins un certain air de familiarité.

Il est donc difficile d'ignorer ce rapprochement qui se dessine ici entre la famille et la nation. Cet entremêlement, parfois confus il faut le dire, se signale particulièrement dans les films amateurs (ou les tentatives de réalisation de films amateurs) proposés par les personnages de Morin. Ce qui attire tout spécialement l'attention, c'est le fait que ces productions artisanales s'apparentent également à des films de famille, ce qui n'est pas sans aller dans le sens de l'appréciation de la figure de l'amateur proposée par Roger Odin, pour qui :

« [...] le cinéaste familial apparaît comme l'amateur type ; il sature quasiment tous les critères définitionnels de l'amateur sur l'axe de la profession : le cinéma n'est évidemment

pas son métier, il ne vit pas de sa pratique (au contraire, elle lui coûte de l'argent), il n'a pas reçu de formation et n'a donc pas de compétence spécifique, il tourne en format réduit, pendant ses loisirs, ses productions ne sont diffusées que dans le cadre familial, etc. »²⁵⁴

On a déjà mesuré toute l'importance de la figure de l'amateur dans l'œuvre de Morin. On va maintenant voir que cet amateurisme revêt aussi une dimension familiale et, par extension, une dimension nationale. Pour Odin, le film de famille se définit essentiellement comme « [...] un film (ou une vidéo) réalisé/e par un membre d'une famille à propos de personnages, d'événements ou d'objets liés d'une façon ou d'une autre à l'histoire de cette famille et à usage privilégié des membres de cette famille. »²⁵⁵ Chez Morin, les manifestations cinématographiques de la famille sont multiples.

D'une part, celle-ci apparaît littéralement dans de nombreuses productions réalisées par les personnages qui peuplent l'œuvre du cinéaste. On en a un excellent exemple dans *On se paye la gomme*, où l'on assiste à la projection, en famille et entre amis, d'un film de voyage qui est aussi, incidemment, un film de famille. La famille est également à l'origine d'autres réalisations. On peut penser à celle que l'on retrouve dans *Yes Sir ! madame...*, où c'est la mort de la mère et subséquemment la disparition du père qui motivent la démarche filmique d'Earl Tremblay. Il y a également celle qui sert de cadre à *Petit Pow ! Pow ! Noël*, long métrage sur lequel on va se pencher sous peu. Il ne faudrait pas non plus oublier *Papa est à la chasse aux lagopèdes*, qui met en scène un escroc en fuite qui tente de renouer avec ses filles par l'entremise du médium filmique. Aussi, et bien qu'elle ne fasse pas l'objet de la réalisation d'un *film dans le film*, la famille apparaît également très souvent à l'écran et joue un rôle de première importance dans des œuvres telles que *Toi, t'es-tu lucky ?* ou *Tristesse, modèle réduit*, deux bandes vidéo où les protagonistes tentent d'échapper à l'emprise qu'exercent sur eux leur famille respective. On la retrouve aussi dans *3 histoires d'indiens*, à travers le récit de vie du jeune Érik Papatie, ou dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, via la relation entre le fugitif Régis Savoie et sa mère. Tout cela, c'est évidemment sans compter toutes les situations où la famille est physiquement absente, mais néanmoins présente en filigrane, le plus souvent négativement.

²⁵⁴Odin, Roger et al. « Le cinéma en amateur », *Communications*, No. 68, 1999, p. 49.

²⁵⁵Odin, Roger et al. *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 27.

Au-delà de ces manifestations, ce qu'il est intéressant de constater, c'est que plusieurs de ces occurrences familiales prennent aussi une signification nationale, conformément avec ce que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres du répertoire québécois. En fait, la frontière entre la nation et la famille est souvent très mince, et c'est tout particulièrement le cas dans de nombreuses fictions réalisées par Morin. Si l'on ne fait que reprendre les exemples qui viennent tout juste d'être mentionnés, on peut constater, notamment, que famille et nation s'imbriquent assez ouvertement dans un film comme *Yes Sir ! madame...*, alors que l'arrière-plan familial et la narration dans les deux langues officielles contribuent à lier la réalité familiale et le contexte national. Cette association est également explicitement présente dans *On se paye la gomme*, puisque le film de famille donne précisément à voir deux familles québécoises (clairement identifiées comme telles) qui sont opposées à l'Autre, à l'étranger qu'on visite. Cette figure de l'altérité est perçue comme étant résolument différente²⁵⁶, de sorte que cet écart entre les deux cultures contribue justement à renforcer le lien établi entre famille et nation. Même s'il s'agit de membres des Premières nations plutôt que de Québécois dits « de souche », cette association est tout aussi affirmée dans *3 histoires d'Indiens*, à travers le parallèle entre la dislocation de la cellule familiale et l'éclatement de la communauté autochtone. C'est même en quelque sorte dans une visée compensatoire (sans doute pour pallier la division vécue au sein de sa propre famille) que le jeune Papatie tente de rétablir les ponts entre les membres de sa communauté en leur proposant de visionner en simultané l'émission télévisée qu'il a réalisée, afin de les amener à prendre conscience des beautés naturelles qui les environnent et autour desquelles ils peuvent potentiellement se réunir.

Ce parallèle, assez explicite entre ces deux regroupements que sont la famille et la nation, n'est toutefois pas le seul, puisque d'autres éléments contribuent également à la consolidation de cette relation. C'est le cas, entre autres, de cette accumulation de signes de familiarité que l'on retrouve un peu partout dans le cinéma de Morin, un cinéma qui reste somme toute très attaché à

²⁵⁶En entrevue, Morin a clairement laissé entendre que son projet de départ était de brouiller ces frontières assez bien définies entre les deux entités culturelles, par une inversion des rôles, les touristes devenant éventuellement ceux que l'on visite. Comme le souligne le réalisateur, cette tentative n'a toutefois pas été couronnée de succès. « Ça, dit-il, c'est vraiment un tape où je me suis complètement planté ! L'idée, c'était de confronter de vrais touristes québécois à leurs comportements et à leurs contradictions. Je voulais les mettre en situation face au tiers monde. Mais ils n'ont jamais vu l'ironie de la situation et le film a complètement dérapé. » (Boyer et al, p. 162) Cet échec, qui ramène tout le monde à la case-départ, témoigne à lui seul du rapport étroit, voire sclérosé qui, dans ce film, s'institue entre la famille et la nation.

la représentation d'une certaine réalité locale. En fait, le cinéaste multiplie les références à une facette particulière de cette réalité, à savoir le kitsch, qui se décline dans différents registres et qui est constitutif, selon lui, de l'identité québécoise²⁵⁷, ou du moins de ce qui peut avoir la prétention d'être conçu comme tel. Ce kitsch, on le retrouve à travers l'emploi de pièces musicales qui confèrent au film où elles sont utilisées une couleur résolument locale, ce dont témoignent la reprise en boucle d'une ritournelle de Marcel Martel dans *Requiem pour un beau sans-cœur* ou de Fernand Gignac dans *Le Nèg'*. Dans le même esprit, la présentation d'extraits d'émissions télévisées caractérisées par leur contenu local (comme dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*) ou l'évocation de traditions culinaires typiquement québécoises (comme dans *Que dieu bénisse l'Amérique*) contribuent tout autant à plonger les personnages dans un environnement facilement identifiable (parfois même caricatural) et à susciter chez les spectateurs potentiels un sentiment de reconnaissance et d'identification face à ce qui leur est proposé. Ces éléments permettent, par leur combinaison, d'envisager non seulement les films, mais aussi l'ensemble de l'œuvre du cinéaste comme une sorte de « home-movie de *peasoups* », pour reprendre l'expression de Cindy, l'un des principaux personnages de *Requiem pour un beau sans-cœur*, qui caractérise ainsi le périple à la fois très familial et très québécois auquel elle prend part.

Il y a cependant un autre aspect, encore plus fondamental, qui concourt à renforcer cette association entre les réalisations proposées par Morin et les films de famille, à savoir leur commun penchant à tenter de faire du lien par l'entremise d'un médium. C'est là en effet l'une des composantes, sinon la composante par excellence du film de famille, tel que le conçoit Roger Odin. Pour ce dernier : « [...] dans les mains du cinéaste familial, avant d'être un instrument d'enregistrement, la caméra est un catalyseur, un go-between, dont la fonction est de réunir le groupe familial. »²⁵⁸ D'après Odin, le fondement du film de famille n'est pas de produire des images de la famille²⁵⁹, mais plutôt de fournir des occasions d'échanges et de rencontres entre ses membres, bref d'agir comme un intercesseur privilégié.

²⁵⁷« Et puis, on vit au Québec, ne l'oublions pas : y a-t-il un endroit plus kitsch que le Québec ? » (Gravel, p. 46)

²⁵⁸Odin (1999), p. 50.

²⁵⁹« [...] dans le cadre de la famille, filmer ne vise pas toujours à faire un film ; même pas un film de famille. » (*Ibid.*, p. 49)

Cette priorité accordée à l'aspect relationnel sur toutes autres formes de considérations n'est évidemment pas sans rappeler l'insistance avec laquelle toutes ces figures d'hommes à la caméra que l'on retrouve dans le cinéma de Morin tentent d'établir un contact avec leurs semblables. Cette recherche, qui prend les proportions d'une véritable quête, se situe évidemment dans un contexte très particulier, qui est celui de la remise en cause du sujet national. Celle-ci se traduit, comme on a pu le constater, par le brouillage ou la disparition des liens, réels ou imaginaires, qui étaient jusqu'alors susceptibles de donner à l'individu l'impression de faire partie d'un ensemble beaucoup plus grand que lui-même. Le sujet, qui prend conscience de son isolement, est obligé de reconnaître cet état de fait, pour l'accepter (ce qui s'avère ici impossible) ou pour y remédier. L'une des façons d'essayer d'aller contre ce courant qui mène à la fragmentation du corps social passe par le repli ou la reconstitution de petites unités de socialisation, dont la famille n'est qu'un exemple parmi d'autres. Comme on va pouvoir le constater, *Petit Pow ! Pow ! Noël* illustre l'une de ces tentatives de recréer du lien là où le fil relationnel s'est rompu.

3.2.2 *Petit Pow ! Pow ! Noël ou le désir de s'inviter dans le portrait de famille*

Petit Pow ! Pow ! Noël, qui est sorti en 2005, est un film à la fois typique et bien singulier à l'intérieur de la filmographie de Robert Morin. D'une part, c'est un long métrage qui reprend la formule de la caméra subjective, si caractéristique de l'œuvre du cinéaste. C'est aussi un film ouvertement personnel, qui a été tourné avec le propre père du réalisateur quelques temps avant sa mort. Sa dimension autobiographique se confirme lorsque l'on considère les toutes dernières images de cette fiction, alors que l'on repasse de l'autre côté du miroir et que l'on voit le réalisateur apparaître à l'écran en *lui-même*, en compagnie de son paternel, qui retrouve ici l'usage de sa voix. Cet aspect confère au film une signification particulière, et ce, tout spécialement lorsque l'on considère l'importance des questions familiales dans l'œuvre du cinéaste. Morin en est d'ailleurs pleinement conscient, ainsi qu'en témoignent ce commentaire livré lors de la sortie du long-métrage : « Si ce film n'est peut-être pas mon meilleur, c'est celui qui m'apparaît le plus important. Je me suis rendu compte que finalement le poids qu'avait représenté mon père pour moi était présent dans tous les films que j'ai réalisés. »²⁶⁰ Cette œuvre prend donc les traits d'un film de famille, à différents niveaux et d'une manière assez particulière.

²⁶⁰Galiero, Simon. « Robert Morin sur le divan ». *24 images*, No. 124, automne 2005, p. 41.

C'est en effet un film de famille des plus étranges, puisque, de prime abord, on n'assiste pas à l'habituelle accumulation de moments drôles ou heureux partagés entre intimes et captés par la caméra, comme c'est généralement le cas avec ce type de production²⁶¹. En surface, *Petit Pow ! Pow ! Noël* représente même, à toutes fins pratiques, l'antithèse du film de famille. L'histoire tourne autour d'un certain M. Rajotte, qui fait irruption dans une chambre d'un CHSLD, caméra à la main, pour intenter un procès d'intention à un vieil homme qu'il présente comme son père. On s'apercevra à la toute fin du récit qu'il n'en est rien, et que l'individu en question n'est qu'un inconnu qui n'a aucun lien de parenté avec le personnage principal. Cependant, tout le long du film, le vieil homme incarne cette figure paternelle qui semble faire grandement défaut dans la vie du protagoniste. C'est donc d'une problématique relation père-fils dont il est question ici, laquelle se dessine, comme on va le voir, sur une toile de fond qui conserve une dimension résolument nationale. L'aspect profondément négatif de ce questionnement du père ne remet pas en cause, néanmoins, le rapprochement entre cette œuvre et un film de famille, dans la mesure où Rajotte inscrit sa démarche dans des limites qui sont celles du film de famille, même si c'est fondamentalement pour en subvertir les codes. Lorsqu'il est interrogé par le personnel du centre d'hébergement sur sa présence et sur le pourquoi de son insistance à tourner des images, pas toujours flatteuses d'ailleurs, le personnage n'a de cesse de clamer qu'il est tout simplement là pour tourner ce genre de réalisation. « [...] j'ai pensé, affirme-t-il, que je viendrais faire une couple de petits films de famille, des souvenirs, là. » Toutefois, comme on vient de l'affirmer, cette opération prétendument documentaire prend une tournure pour le moins inattendue, à l'opposé du registre traditionnel des productions visuelles réalisées dans un cadre familial.

Cette subversion des codes ressort assez ouvertement quand on considère la démarche première du personnage, qui s'emploie à faire le procès du vieil homme. Le film se décline comme un réquisitoire, alors que Rajotte reproche à son vis-à-vis de ne pas avoir su jouer adéquatement son rôle de père, en plus d'être *a fortiori* devenu une personne à charge à la suite d'un grave accident qui l'a rendu invalide (d'où sa présence dans un centre hospitalier de soins de longue durée). À

²⁶¹« Car de quoi s'agit-il, inlassablement, dans ces petits bouts de films, sinon du bonheur ? Quel en est le sujet inlassablement ressassé et répété, sinon le désir de capter les moments fugitifs du bonheur ? » (De Kuyper, Éric. «Aux origines du cinéma : le film de famille», dans Odin, Roger, éd. *Le film de famille. Usage privé, usage public.* Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 15)

cela s'ajoute l'accusation d'avoir poussé la mère du protagoniste au suicide, et ce, bien que les circonstances de la mort de celle-ci ne soient jamais clairement établies. D'abord attaqué verbalement, le vieil homme, qui fait l'objet de nombreuses menaces de mort, est par la suite victime de sévices corporels (Fig. 46) et d'humiliations en tous genres. On n'a qu'à penser à toutes ces images crues recueillies par Rajotte, où l'on voit le vieil homme recevoir ses soins quotidiens (Fig. 47), ce qui le place, face à la caméra, dans une position très peu avantageuse (comme lors des séquences de changement de couches). On réalise donc qu'on assiste à une véritable entreprise de désacralisation de la figure paternelle, avec la fête de Noël en arrière-plan, ce qui concourt évidemment au détournement des codes qui sont ceux du film de famille, puisqu'on passe d'une célébration consacrée aux réjouissances en famille à un réveillon qualifié de « funeste ».

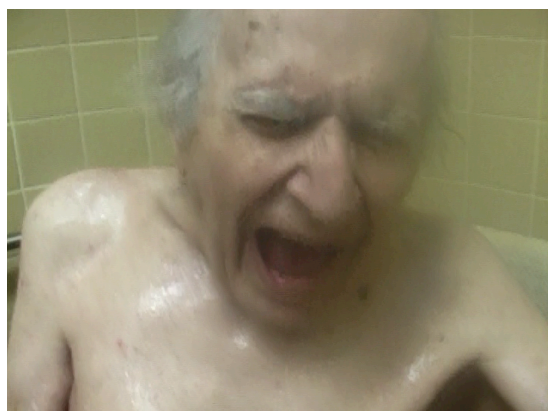


Fig. 46 et 47 - À travers l'enregistrement de situations visant à désacraliser la figure paternelle et la production d'images témoignant de la cruauté qui préside aux relations entre le fils et son père, *Petit Pow ! Pow ! Noël* renverse la majorité des codes qui sont ceux du film de famille, habituellement caractérisé par sa propension à présenter la cellule familiale comme une entité positive.

L'intensité de cette charge, dirigée contre ce père d'emprunt, pourrait surprendre si on ne prend pas la peine de resituer l'œuvre dans le contexte de production très particulier qui est le sien. C'est en effet un fait admis que nombre de productions culturelles réalisées au Québec témoignent d'un intérêt marqué pour la famille, et tout particulièrement pour la figure paternelle, pour ce *pater familias* si souvent absent ou incapable de s'affirmer en tant que figure d'autorité. On ne compte plus le nombre de productions cinématographiques ou télévisuelles qui dépeignent les personnages de pères sous un jour plutôt défavorable, la palme revenant sans doute à Ti-Mé

Paré, l'ineffable *Popa* de la populaire série télé *La petite vie* qui, d'épisode en épisode, a attiré des millions de spectateurs entre 1993 et 1998. On trouve tout de même quelques exceptions, tel François Brochu, dans *Gaz Bar Blues* (2003) de Louis Bélanger, mais comme le dit l'adage, ces exceptions tendent plutôt à confirmer la règle qu'à l'infirmer. Dans l'ensemble, l'image du père sort passablement écorchée de ses transpositions à l'écran, une tendance qui se poursuit encore aujourd'hui, ainsi que l'illustre, par exemple, l'œuvre d'un Xavier Dolan, qui dépeint des milieux familiaux où le rapport parent-enfant se résume essentiellement à une relation mère-fils. C'est donc un motif qui revêt, collectivement parlant, une valeur proprement obsessionnelle que Morin actualise à sa façon, sa mise en accusation de la figure paternelle dépassant largement le cadre d'une simple relation entre deux particuliers.

Ainsi donc, au Québec, la famille renvoie souvent à la nation sur un mode métonymique. C'est un peu ce qui se produit dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, quoique d'une manière ouvertement explicite, alors que le protagoniste tente de légitimer ses actions en les situant dans une perspective beaucoup plus générale. Dans ce film, le « père » est ainsi présenté comme un poids mort et comme un oppresseur, non seulement parce qu'il est tenu responsable d'une situation familiale passablement dysfonctionnelle, mais aussi parce qu'il est perçu comme le représentant d'un modèle de société qu'on aurait cru aboli, mais qui persiste néanmoins par l'influence qu'il a exercée et qu'il continue d'exercer sur les consciences. Le procès du « père » s'inscrit donc dans une perspective qui est celle du conflit générationnel, tout spécialement en regard de l'héritage religieux, qui revêt une dimension des plus problématiques aux yeux de Rajotte. « Combien de temps encore, s'exclame-t-il ? Combien de générations avant qu'on arrête d'être chrétiens au fond de nous autres ? Malgré nous autres ? » Très identifié avec une réalité sociale qui était celle du Québec d'avant la Révolution tranquille (du Québec des Canadiens français, donc d'*avant* les Québécois), une réalité qui, négativement, continue de faire sentir sa présence, le vieil homme apparaît comme un obstacle à l'atteinte d'un état d'équilibre et de plénitude pour le personnage du fils. Juger le « père », le condamner, et ultimement, l'éliminer, c'est tenter de se délivrer de ces sources d'oppression qui contribuent à l'aliénation, non seulement du personnage principal, mais d'un *nous* assez fantomatique (la nation ?) auquel il prétend appartenir.

Sans doute est-ce là que réside l'explication pour cette insistance du protagoniste à se présenter comme un libérateur²⁶². Le film s'inscrit d'ailleurs rapidement dans ce registre, alors qu'apparaît à l'écran, dès le tout début (dans le second plan pour être exact), une inscription qui se lit comme suit : « Peuple à genoux voici venue ta délivrance. » (Fig. 48)



Fig. 48 – Une prétention libératrice qui s'affirme d'entrée de jeu.

Cette affirmation à valeur programmatique, qui annonce en partie ce qui va suivre, est également pleine de sous-entendus, puisqu'elle revêt une signification toute particulière dans le contexte québécois. Bien que longtemps associée à une acceptation passive des conditions d'existence de la collectivité canadienne-française (empreinte de religiosité et d'abnégation), elle prend ici un tout autre sens, dans la mesure où Rajotte entend être l'agent proactif de cette émancipation par l'entremise du meurtre symbolique et physique de l'incarnation du père. Il prétend ainsi justifier sa démarche vengeresse en mettant l'accent sur le fait qu'elle est susceptible de servir à la fois ses propres intérêts, mais aussi ceux de la société dans son ensemble. Aussi souligne-t-il : « C'est comme moé, ça, Pops. Le jour où y vont comprendre que ce que j'te fais, c'est pour le bien public, y vont m'acquitter, moé avec. Regarde ben ça. » Cette profession de foi utilitariste, qui n'est pas uniquement motivée par une volonté de tirer un trait sur le passé, trouve aussi une certaine validation dans des préoccupations plus contemporaines, lesquelles relèvent des craintes associées au déficit démographique anticipé dans les sociétés postindustrielles et au poids consécutif que le vieillissement de la population imposera aux finances publiques. Néolibérale dans ses présupposés, cette conviction contribue au renforcement du lien qui unit les représentants de la cellule familiale à la société dans son ensemble. Le caractère pour le moins

²⁶²Rajotte mentionne lui-même : « Aujourd'hui, j'vas être un libérateur. »

générique du personnage, qui n'est pas le véritable père de Rajotte, mais une incarnation symbolique de l'autorité paternelle, choisie au hasard, va aussi en ce sens.

Cependant, on prend rapidement conscience que cette entreprise d'émancipation vis-à-vis la figure du père ne sera pas une tâche facile. Rajotte a d'ailleurs la ferme conviction d'être opposé à une force considérable, dans la mesure où il déclare : « Je suis venu ici pour confronter un monstre. » D'autres éléments contribuent également à souligner l'ampleur de la tâche qui attend le personnage. D'une part, le délai qu'il met avant de mettre son plan à exécution et de passer à l'action, dans la première partie du film, en témoigne assez éloquemment. Une fois entré dans la chambre de sa victime, le fils prétendu passe en effet près du tiers du long métrage à observer ce vieillard endormi²⁶³ (Fig. 49), qui donne l'impression d'être inoffensif, mais qui n'en est pas moins éminemment craint. Ces atermoiements, qui ont pour effet de retarder l'inévitable confrontation, illustrent bien ce qu'il y a de problématique dans ce face-à-face pourtant recherché entre le père et le fils.



Fig. 49 – Un père qui intimide au point de devoir être approché durant son sommeil et avec moult précautions. La caméra, dans la première partie de *Petit Pow ! Pow ! Noël*, manifeste la prudence de son utilisateur, qui hésite à confronter son opposant trop directement.

Néanmoins, ce qui témoigne le plus ouvertement des appréhensions de Rajotte au regard de l'épreuve entreprise, c'est la présence constante de cette caméra qui sert à médiatiser le conflit en instaurant une certaine distance entre les deux parties. Procédé stylistique incontournable dans l'œuvre de Morin, la caméra subjective joue ici explicitement son rôle de prothèse, de support

²⁶³Le réveil du père ne survient qu'après 26 minutes et 14 secondes.

visant à permettre au personnage d'atteindre son objectif. Rajotte est d'ailleurs pleinement conscient de la nécessité, pour lui, de confronter la figure paternelle par caméra interposée. Grâce à celle-ci, il se sent à même de surmonter le défi qui se présente à lui. «Ç'parce qu'avec ça, dit-il en parlant de l'appareil de prises de vues, j'deviens invincible. » Ce caractère essentiel de la caméra est aussi souligné par une anecdote racontée un peu plus loin, alors que le personnage mentionne un incident survenu aux douanes, à une date antérieure, alors qu'on lui avait confisqué son appareil parce qu'il refusait de l'éteindre. Cette confiscation avait eu pour effet de faire réaliser au protagoniste toute l'étendue de sa vulnérabilité, car, mentionne-t-il : « Quand on me l'a enlevée, c'est comme si y m'avaient enlevé mon armure. » C'est donc avec beaucoup de précautions que le fils présumé approche son prétendu père.

Cette prudence, qui semble de mise avant le déclenchement d'un affrontement devant aboutir au parricide, dissimule pourtant autre chose que l'objectif avéré du personnage d'en finir une bonne fois pour toutes avec la figure paternelle. Il apparaît en effet, et c'est ce que la conclusion du film semble suggérer, que le véritable motif présidant aux actions du personnage n'est pas l'élimination du père, mais plutôt la réintégration du fils au sein de la cellule familiale. Et c'est peut-être ici que l'emploi de la caméra prend vraiment tout son sens, tant il est vrai que l'appareil de prises de vues sert constamment d'intermédiaire, dans l'œuvre de Morin, pour le rétablissement d'un lien entre un individu isolé et le groupe (famille, nation) auquel il prétend appartenir. En fait, ce que ce film de famille à contre-sens révèle au fond, c'est un puissant désir, de la part du personnage principal, de reconstituer l'unité familiale et d'être réinséré dans le portrait de famille (Fig. 50 et 51). Plus encore que la simple oblitération du père, c'est là une lourde tâche qui force Rajotte à recourir à divers procédés pour parvenir à ses fins.

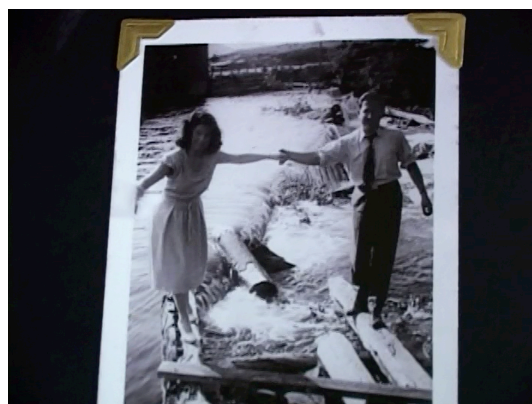


Fig. 50 et 51 - L'importance de l'album de famille dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, qui trahit les véritables motifs de Rajotte et de sa démarche vengeresse.

Cette volonté d'être réintégré au sein de la famille passe essentiellement par l'établissement d'une ligne de dialogue entre le père et le fils, pour tenter d'instaurer une liaison. Or, le vieil homme reste muet, ce qui force le protagoniste à improviser en donnant une voix à son vis-à-vis²⁶⁴ et en le personnifiant. Ce dédoublement (qui n'est pas sans rappeler, formellement du moins, le procédé employé dans *Yes Sir ! madame...*) plonge le personnage dans un éprouvant processus initiatique qui aura pour effet, à terme, de lui apporter un certain apaisement. Toutefois, cette intériorisation de la figure paternelle s'avère des plus pénibles, comme en témoigne cette incapacité d'être la voix du père et de montrer le père en simultanément. Évidemment, cette impossibilité de filmer le père relève en bonne partie d'une incapacité de le regarder en face, puisque celui-ci ne parle pas et que ses lèvres demeurent forcément immobiles. Le montrer à la caméra révélerait donc le stratagème et entraverait le processus qui conduit ultimement à l'apaisement du personnage. Il faut néanmoins reconnaître que l'insistance à éviter de représenter le père à l'écran durant cette phase de personnification, que ce soit en le montrant à contre-jour, à travers son reflet dans le miroir (Fig. 52) ou en le laissant tout simplement hors-champ ou à bonne distance (Fig. 53), suggère également la difficulté du personnage à faire face à son opposant.



Fig. 52 et 53 - Mettre une distance entre le père et soi, pour parvenir à établir un « dialogue » qui paverait la voie à une éventuelle réconciliation. Encore une fois, la relation au père passe par des voies « de contournement ».

²⁶⁴Cette personnification de la figure paternelle s'amorce à la 57^e minute du film (57:42 pour être exact).

Cela étant dit, malgré cette incapacité à établir un dialogue en bonne et due forme et cette nécessité d'avoir recours à un subterfuge pour pallier l'impasse qui en résulte, ce simulacre de conversation amène tout de même des résultats. D'une part, il mène à une sorte d'échange qui permet à Rajotte d'exposer ses doléances et de ventiler ses frustrations, ce qui est déjà quelque chose en soi. La discussion n'est toutefois pas à sens unique, même si c'est le protagoniste, comme on l'a vu, qui est en charge de toutes les voix. Il se prend en effet tellement au jeu de la personnification qu'il parvient même à embrasser le point de vue du père et à livrer une version des faits qui ne soit pas totalement à son avantage. Cet élargissement des cadres permet notamment de relativiser l'absence du père au sein de la cellule familiale, une absence partiellement justifiée par le changement de comportement de la mère à la suite de la naissance du fils. Cette révélation survient alors que Rajotte feuillette un album de famille, ce qui est pour le moins des plus significatifs. « T'es venu au monde, dit la voix associée au père, pis tout a changé. Tu t'es inséré entre nous deux. » Le blâme, qui jusque-là était exclusivement rejeté sur la figure paternelle, en vient ainsi à être partagé.

De cette façon, un certain rééquilibrage entre les personnages s'opère, lequel procède de cet éveil à la compréhension et à l'empathie qui amène un changement de comportement de la part du fils. L'embellissement de la figure du père, alors que l'on s'approche de la conclusion du film, contribue à son humanisation et autorise un certain rapprochement. Ce changement procède de la logique du film de famille, qui suppose généralement une présentation somme toute idéalisée de la famille et de ses membres. En fait, ce type de production met essentiellement l'accent sur les moments de joie et de bonheur à travers lesquels se décline la chronique familiale. Ainsi, comme le soulignent Marie-Thérèse Journot et Chantal Duchet :

« [d]ans le film de famille, les situations représentées, qu'elles relèvent de la sphère du rituel (immortalisation des grandes étapes de la vie) ou de la sphère du ludique (immortalisation d'instantanés tout particulièrement dignes de mémoire), affichent de façon ostentatoire la satisfaction des protagonistes [...]. »²⁶⁵

Morin lui-même admet que cette volte-face du personnage quant à son appréciation et à sa représentation de la figure paternelle s'inscrit dans une perspective similaire. « [...] le gars [(Rajotte)], dit-il, essaie de redonner un certain équilibre et une dignité à son père [...]. Ce

²⁶⁵Journot, Marie-Thérèse et Chantal Duchet. « Du privé au publicitaire », dans Odin, Roger, éd. *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, p. 184.

personnage pour moi, c'est un constructeur de fiction. »²⁶⁶ L'imaginaire est ainsi partie intégrante de sa démarche pour rétablir le dialogue et permettre la réunion des personnages au sein d'un seul et même portrait de famille. La superposition d'une vision idéalisée du père vient donc concurrencer la présentation plutôt négative qui avait cours jusqu'alors et s'impose au détriment de celle-ci, ce qui témoigne du désir profond de Rajotte de se réconcilier avec celui qu'il présente comme son géniteur et de réintégrer du même coup la cellule familiale.

Les prémisses de cette réconciliation plongent cependant Rajotte dans un état ambivalent, puisqu'il commence à se remettre en question, au point d'envisager la possibilité d'attenter à ses jours, ce qui aurait mené à l'une de ces conclusions fatales si typiques de l'univers de Morin. Or, le personnage parvient à passer à travers cette épreuve, ce qui lui permet, dans l'avant-dernière séquence du film, de se réconcilier avec la figure paternelle. On le voit alors manger un biscuit en compagnie du vieil homme qui lui a jusqu'ici servi de père (Fig. 54), avant de voir le personnel infirmier faire irruption dans la pièce pour l'appréhender et révéler que le « père » et le « fils » n'avaient en fait aucun lien de parenté.



Fig. 54 – Une brève réconciliation, qui précède le dévoilement du rapport fictif qui unit le père et le fils, sans pour autant invalider le besoin d'un rapprochement légitime et grandement espéré.

Malgré cette révélation, qui tempère un peu la portée des « retrouvailles » entre les deux principaux personnages, toute la mise-en-scène autour de laquelle s'articule le récit laisse croire que l'essentiel consiste davantage dans le désir de rapprochement exprimé par Rajotte que dans son désir de vengeance. En fait, on pourrait même avancer que le dévoilement de la vérité ne fait

²⁶⁶Galiero, p. 44.

que mettre en évidence la difficulté pour le protagoniste d'arriver à ses fins, puisqu'il doit avoir recours à des moyens détournés pour y parvenir, comme identifier un père de substitution pour prendre la place de son père absent.

Certes, le personnage semble souffrir de troubles mentaux, mais cela n'infirmes en rien ce besoin pressant qu'il a de rétablir une liaison avec la figure du père, que celle-ci soit spécifique ou générique. D'ailleurs, d'autres personnages dans l'œuvre de Morin font également montre d'une santé mentale pour le moins précaire, ce qui ne dément pas pour autant cette impérieuse nécessité qui les pousse à chercher la compagnie de leurs semblables à travers une tentative de redéfinition des rapports sociaux. En tous les cas, dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*, l'apparent procès intenté au père finit progressivement par se révéler être une tentative détournée pour mener à la reconstitution de l'unité familiale, à travers le rétablissement d'un lien entre le père et le fils.

Ici, il faut cependant reconnaître que cette démarche de réconciliation, si elle semble essentiellement revêtir une importance au plan personnel, trouve aussi un écho sur le plan collectif. Cette rupture entre les générations, qui demande à être corrigée, elle n'est pas sans rappeler ce phénomène de rupture sociologique qui se manifeste au Québec à l'occasion de la Révolution tranquille et qui conduit au rejet d'une part substantielle des valeurs ayant présidé aux destinées de la population locale pendant plus d'une centaine d'années, et donc à un certain rejet des générations qui ont précédé. Bernard Émond, un autre cinéaste associé à la Coop vidéo de Montréal, a parlé à maintes reprises de cette problématique, qui occupe une place déterminante dans ses réalisations cinématographiques, tout spécialement depuis une quinzaine d'années (soit depuis *Le temps et le lieu*, sorti en 2000). Selon lui, cette difficulté à vivre avec notre héritage sociohistorique, sans être exclusif au Québec²⁶⁷, est assez typique de la société québécoise. Émond pense d'ailleurs que ce phénomène, qui se manifeste de manière spectaculaire avec les années 1960, s'est considérablement amplifié au cours des dernières décennies avec l'abandon de la nationalité comme déterminant majeur de l'identité. Comme il le dit lui-même :

²⁶⁷La réflexion d'Émond s'appuie notamment sur celle de Pier Paolo Pasolini, réflexion fondée sur les transformations observées à partir de la deuxième moitié du 20^e siècle dans la portion méridionale de l'Italie, alors qu'une culture de masse remplace assez rapidement des modes de vie pluri-centenaires, tout cela au grand dam du cinéaste italien. Selon lui, l'ensemble de ces changements s'apparente à une véritable « révolution anthropologique » (Pasolini, Pier Paolo. *Écrits corsaires*. Paris, Flammarion, 1987, p. 69), un avis que partage Émond, qui voit un parallèle entre les constats dressés par l'Italien sur son propre pays et l'évolution du Québec contemporain.

« Mais ce qui se perd, avec la nation, c'est l'idée d'une continuité avec le passé. Ce qui est si désagréable pour l'univers instantané dans lequel on vit. Cette idée qu'on doit maintenir des liens avec le passé, qu'on doit quelque chose aux gens qui nous ont précédés et à ceux qui nous suivent. C'est une idée qui n'est pas très populaire. »²⁶⁸

Ce constat sur la nécessité de rétablir une connexion entre passé et présent n'est évidemment pas sans rapport avec ce qui se passe dans *Petit Pow ! Pow ! Noël*. Comme on l'a vu, le rejet du père, dans ce film, s'accompagne également d'un certain rejet des valeurs traditionnelles auxquelles il est identifié, notamment sur le plan religieux. Or, ce rejet du père, même s'il se décline dans une perspective ouvertement individuelle, n'en revêt pas moins un sens beaucoup plus large, un fait que Rajotte s'emploie à souligner à quelques reprises. Bref, bien que, pour l'essentiel, le film se situe au niveau des relations interpersonnelles, force est tout de même d'admettre que le personnage lui-même invite à y aller d'une lecture plus en profondeur, alors qu'il associe la figure paternelle à une certaine période de l'histoire du Québec avec laquelle il n'est toujours pas réconcilié. En outre, il affirme, à plusieurs reprises, agir dans le plus grand intérêt de la société, et donc oblige à envisager son action dans une perspective collective. Une véritable problématique de la filiation se met en place, avec l'impossibilité, pour le personnage du fils, de revendiquer l'héritage du père.

Est-ce que cette volonté de reconstituer la cellule familiale implique une volonté de reconstituer les liens nationaux ? On ne peut l'affirmer avec une totale certitude. Du moins, on ne peut prétendre que ce soit fait d'une manière consciente. Cependant, de nombreux indices, ainsi que la constante association, au Québec, entre famille et nation le suggèrent fortement. C'est du moins une hypothèse qui n'est pas dénuée de fondement, d'autant qu'elle gagne en crédibilité quand on prend la peine d'analyser le film en le mettant en relation avec d'autres œuvres du cinéaste.

Ce qui demeure certain néanmoins, c'est que *Petit Pow ! Pow ! Noël*, à l'instar de nombreuses autres œuvres de Morin, reste hanté par l'idée de nation. Que ce soit, comme le suggère Bill Readings, dans son ouvrage *Dans les ruines de l'université*, parce que l'État-nation a eu « pour fonction historique d'éluder »²⁶⁹ les questions relatives au vivre-ensemble, ou parce que la nation

²⁶⁸Émond, Bernard et Galiero, Simon. *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*. Montréal, Médiaspaul, 2009, p. 152-153.

²⁶⁹Readings, p. 38.

a effectivement rempli un rôle identitaire de premier plan pendant plus de deux siècles, force est de reconnaître que son déclin en tant qu'instance de mobilisation et de socialisation laisse un grand vide. Un vide qui, pour les personnages qui peuplent l'univers de Morin, demande à être comblé. Comme on va le voir, cette impérieuse nécessité se traduit notamment par un emploi soutenu de la parole, et tout particulièrement de la voix *off*, alors que nombre d'individus tentent d'interpeller leurs semblables, pour attirer leur attention et ainsi tenter d'entrer en relation avec eux.

3.3 L'importance de la voix ou le désir d'établir un dialogue

On a pu le constater : les personnages que l'on retrouve dans les films de Morin sont, pour la plupart, des sujets isolés qui distillent leur sentiment d'abandon sur fond de remise en cause du grand récit national. Ces individus ne peuvent cependant se résoudre à accepter cet état de fait, ce qui les pousse à rallier, voire à se replier, souvent sans grand succès, sur des formes de socialité beaucoup plus modestes, telles que la famille ou des ensembles un peu plus marginaux. Ces tentatives sont rarement couronnées de succès, ce qui tendrait à suggérer que ces modes de regroupement ne parviennent pas vraiment à pallier la désagrégation du collectif qui accompagne la prétendue obsolescence de l'État-nation en tant que point de référence pour la constitution d'identités collectives. Les personnages se retrouvent donc avec une ultime option : faire advenir la communauté, la susciter.

Chez Morin, c'est par la parole, susceptible de générer l'échange, qu'on tente de lui donner forme. La voix joue en effet un rôle de premier plan dans la filmographie du cinéaste, comme en témoignent des films tels que *Le voleur vit en enfer*, *Yes Sir ! madame...*, *Quiconque meurt, meurt à douleur*, *Papa est à la chasse aux lagopèdes* ou *Journal d'un coopérant*. Car cette œuvre qui a bâti sa renommée sur l'utilisation excessive du regard et du point de vue à la première personne se caractérise également par une prise de parole assez remarquable. Celle-ci vise, dans une certaine mesure, à combler l'écart qui sépare les principaux personnages de ceux et celles qui les entourent, une distance en apparence infranchissable que la caméra s'emploie à délimiter impitoyablement, comme on a pu le voir au chapitre précédent. La parole tente donc de réussir là

où l'œil a échoué, mais, ainsi que le démontrera l'analyse du *Voleur vit en enfer*, il s'agit encore là d'une illusion, d'un mirage, puisque rien ne parvient à instituer cette communauté si ardemment recherchée.

3.3.1 *L'interpellation d'un sujet difficile à rejoindre*

Ainsi donc, loin de s'effacer devant l'apparente prépondérance du regard, la voix, dans les films de Morin, est appelée à jouer un rôle fondamental, d'autant qu'elle intervient fréquemment pour suppléer à l'incapacité des images à résoudre la crise que traversent les principaux personnages. Dans *Yes Sir ! madame...* (tout comme dans *Le voleur vit en enfer*), c'est une fois que l'image a failli que la parole entre en scène, dans le but de permettre le rétablissement d'un équilibre rompu (que la caméra a su rendre sensible, on pourrait même dire « visible »). À cet effet, il ne faut pas oublier que de nombreux films construits autour de la caméra subjective (*Gus est encore dans l'armée*, *Le voleur vit en enfer*, *Petit Pow ! Pow ! Noël*) présentent la particularité d'avoir été tournés avant d'être narrés²⁷⁰. Autrement dit, c'est après avoir procédé à la prise de vues que le personnage principal prend la parole, alors qu'il essaie de conférer un sens à ces images en les visionnant et en les décrivant. Ce faisant, il se place dans une posture assez singulière, puisqu'il tente de rendre ce qu'il voit signifiant pour lui-même, mais aussi pour ceux et celles qui pourraient éventuellement être appelés à le regarder. Le personnage procède ainsi à l'interpellation d'un destinataire qui, plus souvent qu'autrement, brille par son absence, mais avec lequel il cherche à entrer en relation, que ce soit par l'entremise de l'image ou de la parole. La plupart de ces films s'amorçant sur un constat d'échec de l'image, c'est par la voix que cette recherche désespérée du dialogue se manifeste le plus ouvertement²⁷¹. *Le voleur vit en enfer* en témoigne de manière exemplaire.

²⁷⁰Ce processus de réalisation suit étrangement le schéma du modèle de production cinématographique dégagé par André Gaudreault dans son ouvrage *Du littéraire au filmique. Système du récit* (Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Montréal/Paris, Nota Bene/Armand Colin, 1999, p. 113).

²⁷¹Étrangement, cette volonté d'établir un dialogue avec un ou des personnes placées dans une posture spectatorielle n'est pas sans suggérer un parallèle avec la propre démarche de création de Morin. Ayant été lui-même marginalisé pendant de nombreuses années, Morin n'a pourtant jamais dissimulé son désir de rendre son œuvre accessible, et ce, tout spécialement par l'entremise du médium télévisuel. « C'est, dit-il, une préoccupation d'essayer de parler au plus de monde possible. Parce que j'ai fait de la vidéo, j'ai toujours été vu comme quelqu'un d'underground mais en réalité j'ai toujours voulu montrer mes tapes à la télé. » (Fourlanty, Éric. « Robert Morin vit des hauts ». *Voir*, Vol. 6, No. 42, p. 14).

Ce court métrage raconte l'histoire de Jean-Marc, un assisté social originaire de Shawinigan qui se retrouve à Montréal, isolé et sans le moindre lien avec le monde extérieur. Pour se désennuyer et avoir une certaine prise sur son environnement, il tourne des images qui rendent compte de son expérience du quotidien. Or, ce que son film lui révèle, une fois développé, c'est la pleine mesure de sa solitude et le fait qu'il semble perdre contact avec la réalité. Il essaie donc d'échapper à sa situation en contactant Pauline, une téléphoniste d'un réseau d'aide fictif, les *Déprimés anonymes*. S'ensuit alors un échange entre ces deux personnages, qui se conclut par une crise de panique et la fuite de Jean-Marc hors de son appartement. On le retrouvera brièvement quelques mois plus tard, alors qu'on apprendra qu'il a passé quelques temps dans une institution psychiatrique. Le film s'achève d'ailleurs d'une manière passablement ambiguë, alors qu'on reste sur l'impression que le protagoniste n'a pas vraiment recouvré la raison.

Bref, ce que *Le voleur vit en enfer* propose, c'est un personnage qui se définit essentiellement par sa solitude. D'une part, il est isolé physiquement, puisque c'est un déraciné, qui a quitté sa région natale pour venir vivre dans la métropole et qui se retrouve sans attache. Jean-Marc mentionne d'ailleurs, à un moment donné, que ses amis de là-bas ont coupé les ponts avec lui à la suite de ses trop nombreux excès d'affabulation (en fait, il présentait la réalité de son existence sous un jour passablement trompeur). En outre, il passe le plus clair de son temps cloîtré entre les murs de son appartement, ce qui donne vraiment l'impression qu'il est prisonnier, ou à tout le moins plongé dans une situation qui a toutes les apparences de l'état de siège. À cet isolement physique s'ajoute également un isolement psychologique, dans la mesure où le fait d'être coupé de ses semblables finit par entamer l'équilibre du personnage, qui prend de plus en plus conscience de sa condition et qui l'amplifie d'autant, sa solitude devenant pour lui une véritable obsession. Enfin, il faut mentionner que Jean-Marc est isolé socialement, le fait d'être assisté social le mettant en quelque sorte au ban de la communauté²⁷².

²⁷²Comme le souligne Julia Posca dans son mémoire intitulé « *À chacun selon ses besoins* ». *La production de l'identité salariale dans le régime fordiste nord-américain*, le fait de travailler constitue un élément indispensable pour assurer l'intégration de l'individu dans la société moderne. On assiste ainsi à une véritable sacralisation de la figure du travailleur, qui établit une sorte de ligne de partage entre ceux et celles qui font partie du système, et ceux et celles qui en sont exclus. D'après Posca :

« Tout au long du XX^e siècle, le salariat s'impose comme modalité principale d'intégration des individus à la totalité sociale. En témoigne la mise en place d'un nouveau principe d'exclusion qui repose sur la distinction entre travailleurs et sans-emploi. Le travail acquiert une valeur positive alors qu'il peut être assimilé au progrès de l'individu et à celui de la société dans son ensemble. Il rend finalement possible l'ascension sociale que l'ordre capitaliste naissant empêchait, puisque le destin

Cette situation, qui sera éventuellement celle de nombreux personnages appelés à peupler l'univers de Morin, Jean-Marc en prend conscience progressivement. D'abord inconsciemment, puisque c'est un sentiment de malaise qui l'amène à faire un film sur lui-même, dans le but de lui permettre de reprendre contact avec la réalité. Ces images, comme on l'a mentionné, contribueront cependant à empirer sa situation, car elles l'amèneront à prendre pleinement conscience de sa condition. Les plans tournés, en effet, rendent ouvertement compte de son isolement. Exclusivement fondés sur un point de vue à la première personne, ils témoignent de la distance qui sépare le sujet derrière la caméra du monde qui l'entoure.

Le personnage se trouve donc isolé, de plus en plus replié sur lui-même, le tout souligné par le fait qu'il est enfermé dans son appartement. La proximité des murs et des fenêtres ne fait que rendre cette impression d'emprisonnement d'autant plus prégnante, une impression renforcée par la proximité et la visibilité très affirmées du cadre (Fig. 55 et 56), ce type de mise en abyme renvoyant à Jean-Marc l'image de ses propres limitations dans l'espace.

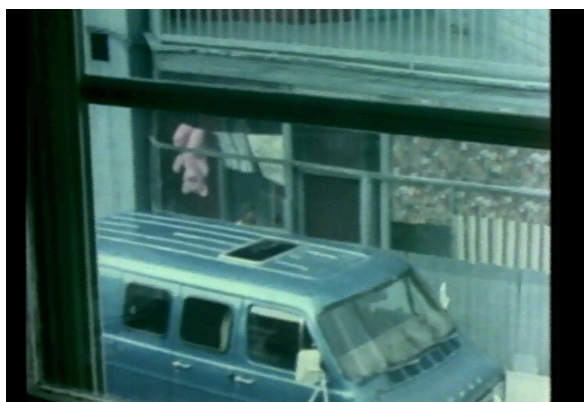


Fig. 55 et 56 – Un cadre qui, dans *Le voleur vit en enfer*, se dédouble et se fait donc très présent, accentuant d'autant le sentiment d'emprisonnement étreignant le personnage de Jean-Marc.

individuel semblait jusqu'alors être lié à la provenance sociale. Mais surtout, la société salariale marque la naissance d'une nouvelle figure du travailleur. » (Posca, Julia. «*À chacun selon ses besoins*». *La production de l'identité salariale dans le régime fordiste nord-américain*. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 47)

C'est donc en ce sens que non seulement la pauvreté du personnage, mais surtout le fait qu'il soit sans emploi participent à sa mise à l'écart.

Sa propension à filmer sur 360 degrés réaffirme également son cloisonnement et sa relative immobilité par la répétition des mêmes lieux et des mêmes perspectives. Le passage des saisons, et tout particulièrement l'arrivée de l'automne et de l'hiver, qui entraînent la grisaille et la désertion des rues entourant le domicile de Jean-Marc, accentue aussi ce sentiment d'enfermement (Fig. 57 et 58).



Fig. 57 et 58 – Avec l'arrivée de la saison froide, la perspective visuelle se fait encore plus oppressante, le champ obstrué donnant l'impression que le personnage est littéralement plongé dans un environnement d'inspiration carcérale (ce que l'emploi de lignes traversant l'écran suggère manifestement).

À cela s'ajoute la fermeture des fenêtres, qui accompagne le retour des grands froids et qui a pour conséquence d'amplifier les sons ambiants (et tout particulièrement la voix du vieil homme qui vit un étage plus bas), de sorte que ceux-ci contribuent à rendre l'appartement du personnage encore plus irréel et plus angoissant. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le visionnement de ces images ait provoqué chez le personnage une sorte de crise qui l'a conduit à téléphoner à un réseau d'aide pour rompre incessamment cet état d'isolement.

L'établissement d'un dialogue par la parole devient ainsi une manière, non seulement de briser la solitude de Jean-Marc, mais aussi de pallier l'insuffisance du médium à résoudre cette impasse. C'est ce qui conduit le personnage, au tout début du film, à lancer ce cri du cœur lors de son appel à Pauline : « [...] j'avais le goût de parler à quelqu'un. » Or, ce que l'on constate, c'est que le fait de parler à quelqu'un, d'attirer l'attention de quelqu'un, ne suffit pas nécessairement à créer un véritable lien entre le destinataire et le destinataire. En effet, de nombreux indices suggèrent que Jean-Marc ne parvient pas à trouver ce qu'il cherche en engageant la conversation

avec la personne qui se trouve à l'autre bout du fil. D'un côté, les conseils qu'elle lui prodigue et les questions qu'elle lui pose ne suffisent pas à apaiser son niveau d'angoisse. Ainsi, lorsqu'elle lui demande s'il n'aurait pas « le goût de sortir », Jean-Marc donne l'impression de tourner en rond, d'être pris au piège de sa propre aliénation. « J'ai peur, christi. J'ai peur de sortir dehors. J'ai peur du monde autour », confie-t-il.

Mais, plus important encore, ce que l'on remarque, c'est l'espèce de dialogue de sourds dans lequel les deux personnages sont enfermés. Évidemment, Jean-Marc est prisonnier de ses peurs et de ses obsessions, mais Pauline, elle, est inapte à personnaliser son intervention en fonction du locuteur qu'elle a au bout de la ligne. On la sent incapable de prendre ses distances vis-à-vis de son laïus et des formules toutes faites qu'on lui a apprises pour traiter ce genre de situation. On reste donc sur l'impression qu'aucune communication authentique ne peut s'établir entre les deux individus, chacun demeurant sur ses propres positions. Cette impasse, que Jean-Marc semble appréhender au plus profond de lui-même, provoque une crise de panique qui l'amène à fuir son domicile. « Y faut que je sorte d'ici. Câlique, ça a pas d'allure. Y faut que j'm'en aille », laisse-t-il entendre à cette occasion.

Certes, en apparence, l'échange entre Jean-Marc et Pauline, même s'il n'est pas à la hauteur, permet tout de même au personnage de briser son isolement en mettant le nez à l'extérieur. Or, ce qu'il faut retenir, c'est que cette sortie est provoquée par la panique, et n'est donc pas le fruit d'une décision mûrement réfléchie. En outre, on peut émettre des doutes sur le bien-fondé de cette escapade, puisque Jean-Marc aboutit pendant quelques mois dans un hôpital psychiatrique²⁷³. Même s'il prétend que ce séjour en institution lui a fait du bien, on est en droit de questionner le bien-fondé de cette affirmation, étant donné les propos tenus par le personnage dans les derniers instants du film. Il affirme en effet s'être lié d'amitié avec son étrange voisin²⁷⁴, avec lequel il joue « les fous », selon ses propres dires. Il fait également brièvement mention de son état d'esprit, soulignant qu'il se sent parfois devenir « [...] petit, petit, pareil comme les

²⁷³C'est ce que révèle cet aveu fait à Pauline lors du second appel effectué par Jean-Marc : « Je suis revenu chez moi. J'ai passé un petit bout de temps à l'hôpital. »

²⁷⁴Une sorte de Protée à la personnalité fuyante, qui passe son temps à pousser des cris et à chanter une chanson intitulée « La fortune », laquelle, ironiquement, contraste avec la situation socioéconomique du personnage.

bonhommes à TV. » Bref, ce ne sont guère là des signes qui encouragent à penser qu'au final, le personnage réussit à retrouver un certain équilibre.

C'est d'ailleurs ce que suggère la mention liminaire qui introduit le court-métrage en soulignant que « les éléments de ce film ont été trouvés dans une maison qui allait être démolie » (Fig. 59), ce qui tend à suggérer que Jean-Marc a disparu, que ce soit physiquement ou psychologiquement. Ce commentaire s'avère ainsi un indicateur probant de l'échec sur lequel débouche la tentative de socialisation du personnage. Sur un mode complémentaire, il peut aussi inviter à considérer ce film découvert par hasard comme une sorte de bouteille jetée à la mer et contenant un message susceptible de rejoindre un destinataire potentiel.

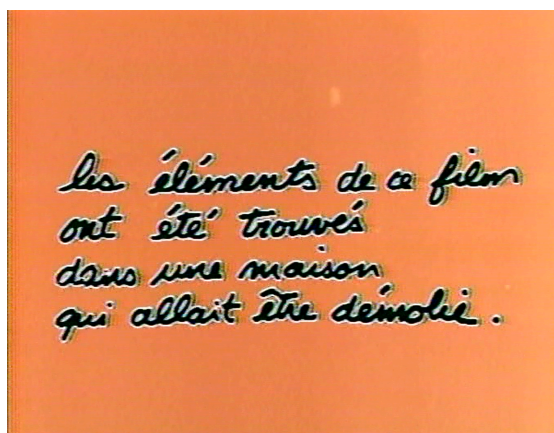


Fig. 59 – Un carton inséré au tout début du *Voleur vit en enfer* et qui annonce d'entrée de jeu la trajectoire d'une tentative de socialisation vouée à l'échec.

En fait, ce motif de la bouteille jetée à la mer, c'est peut-être ce qui résume le mieux les efforts de socialisation déployés, non seulement par Jean-Marc, mais aussi par de nombreux autres personnages présents dans l'univers du cinéaste. Dans un contexte sociohistorique caractérisé par la disparition d'un cadre identitaire susceptible de s'imposer comme un référent universel (ce qui était le cas avec le paradigme national), les individus se retrouvent isolés et doivent donc accepter cette situation ou y remédier par une redéfinition des paramètres communautaires. Or, chez Morin, les personnages ne parviennent pas, ou sinon très exceptionnellement et superficiellement, à changer la donne. Ils se retrouvent dans une sorte de *no man's land* collectif, incapables qu'ils sont de rétablir des ponts avec leurs semblables. Ils tentent évidemment d'interpeller ceux et celles qu'ils rencontrent, mais ces appels sont accueillis avec indifférence, sinon avec hostilité.

Cette indifférence caractérise tout spécialement la relation visuelle que certains personnages tentent d'instituer par l'entremise de la caméra. Comme on le sait, le cinéma de Morin est peuplé d'individus qui sont aussi des producteurs d'images. Celles-ci traduisent leur regard respectif et laissent transparaître le désir des protagonistes de rejoindre, d'atteindre les gens qui croisent leur chemin. Cet élan se matérialise via l'emploi de la caméra subjective, un procédé qui a la particularité d'instituer une zone d'échange privilégiée entre celui qui regarde et ceux et celles qui font l'objet de son attention. Dans cet espace médian se déploient des marqueurs de relations, qui témoignent, de la part de celui qui regarde, d'une volonté d'entrer littéralement en contact avec les personnes qu'il a en face de lui. Jusqu'à un certain point, le regard se projette vers l'avant et tente ainsi de s'incarner, tandis que l'image devient comme une main tendue destinée à combler l'écart qui subsiste entre deux individualités. C'est, en quelque sorte, une invitation à un rapprochement espéré.

En ce sens, on peut qualifier ces images d'haptiques, dans la mesure où la vision tend ici à s'adjoindre des propriétés sensorielles qui ne lui sont pas apparentées *a priori*. On le sait, la notion d'hapticité a été développée par Gilles Deleuze dans son ouvrage *Francis Bacon, logique de la sensation* et suppose la possibilité pour l'image de revêtir une dimension tactile. Comme le dit Florence Rouif, dans un article qu'elle consacre au cinéma de Claire Denis, « [l]a vision haptique intervient lorsque notre vue nous révèle des liaisons insoupçonnées avec le sens du toucher [...] »²⁷⁵. C'est justement ce que l'on retrouve dans ces situations de subjectivation qui sont si coutumières dans l'œuvre de Morin, alors que cette recherche d'un contact dans l'image se laisse deviner à travers la proximité des corps (Fig. 60), qui sont généralement appréhendés en plans rapprochés, voire même en gros plans, ainsi qu'à travers l'intrusion des parties corporelles du filmeur dans le champ de la caméra (Fig. 61).

²⁷⁵Rouif, Florence. « La Vision haptique cruelle, cruauté et sensibilité dans *Trouble Every Day* de Claire Denis ». *Ekphrasis*, Vol. 7, No. 1, 2012, p. 36.



Fig. 60 – Esseulés, les personnages de Morin tentent de s’atteindre par-delà les distances que matérialisent les regards, au point où la vision finit par se transmuier en toucher, comme ici dans cette scène de *Requiem pour un beau sans-cœur* mettant aux prises Régis et Denise.



Fig. 61 – À plusieurs reprises dans l’œuvre de Morin, et particulièrement dans *Yes Sir ! madame...*, l’image affirme sa dimension tactile, qui réverbère cette recherche d’un contact tant espéré par les personnages.

Ces différentes manifestations, qui témoignent, dans les limites du cadre, de l’oscillation entre la vue et le toucher, rendent bien cette volonté d’établir un contact entre le regardant et le regardé. Or, ce contact tant recherché ne se produit pas ou, si oui, c’est d’une manière sordide, comme dans les scènes fugitives d’érotisme de la dix-huitième bande de *Yes Sir ! madame...* et dans les séquences de torture ou d’automutilation qui ponctuent respectivement *Petit Pow ! Pow ! Noël* (Fig. 64) et ce même *Yes Sir ! madame...* (Fig. 62 et 63). Il y a aussi quelques moments d’échanges et d’interactions physiques dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, essentiellement entre Denise et Régis, mais ceux-ci sont très brefs et ne font que retarder l’inévitable déclin d’une relation préfigurant l’effondrement généralisé du personnage principal (Fig. 65).



Fig. 62 et 63 – Quelques exemples de la perversion du sens du toucher induit par les images haptiques que l'on retrouve dans *Yes Sir ! madame...* L'automutilation est d'ailleurs un motif récurrent dans le cinéma de Morin.



Fig. 64 – Les séquences de torture que l'on retrouve dans *Petit Pow ! Pow ! Noël* témoignent également d'une image qui affirme sa dimension tactile. Cette manifestation revêt cependant une connotation perverse, qui contraste avec le désir de rapprochement qui anime fondamentalement la démarche du personnage de Rajotte.



Fig. 65 – Dans *Requiem pour un beau sans-cœur*, le contact initialement matérialisé (comme l'illustre fugitivement la Fig. 60) tourne court, alors que l'échange physique menace de passer de la tendresse à la violence, dans cette séquence où Régis fait mine de frapper Denise. Comme quoi, pour que le contact réussisse, il faut que l'autre se montre réceptif à l'autre bout du regard.

En fait, pour ces images où se matérialise le désir de contact du sujet comme pour l'interpellation, il faut qu'il ait une forme ou une autre de réceptivité à l'autre bout du regard. Cependant, l'incapacité à stimuler cette réceptivité consomme l'échec des démarches de socialisation entreprises par les personnages de Morin. Rien n'empêche, ceux-ci n'ont de cesse, dans les divers récits proposés par le cinéaste, de renouveler ces tentatives de contact toujours en attente d'être satisfaites. C'est ici que le motif de la bouteille jetée à la mer finit par prendre tout son sens, puisqu'il témoigne à la fois d'une incapacité à établir un véritable contact entre les personnes, et ce, malgré l'affleurement des corps, mais également d'une potentialité toujours en attente d'être actualisée, ce qui explique sans doute l'insistance avec laquelle les personnages, dans les divers récits proposés par Morin, essaient de nouer des liens de façon répétée. Évidemment, même retrouvé, rien ne garantit l'effectivité du message contenu dans la bouteille, d'autant que celle-ci peut parfois n'être recueillie que très longtemps après sa mise à l'eau. Malgré tout, ce motif est à même d'illustrer une volonté, sans doute désespérée, mais qu'importe,

de rejoindre quelqu'un, pour partager une information, une expérience, etc. L'interpellation se manifeste donc ici dans toute son insistance, mais aussi dans les limites qui sont les siennes, soit celles d'un potentiel d'actualisation qui demeure fondamentalement très limité.

Étrangement, ce recours à l'interpellation renvoie, encore une fois, à la nation, qui s'est grandement appuyée sur ce procédé pour constituer ce sujet national qui émerge avec la modernité. Dans la mesure où celui-ci est appelé à se constituer par l'entremise de différentes instances²⁷⁶ qui l'invitent à se reconnaître comme faisant partie d'un grand ensemble délimité territorialement et culturellement, force est d'admettre que son actualisation passe par le rappel constant de son appartenance nationale, l'individu étant désigné, interpellé précisément en tant que sujet national. C'est d'ailleurs ce que remarque Paul Willemen lorsqu'il soutient ce qui suit :

« [...] nationalism seeks to bind people to identities. That is to say, it mobilises cultural-political power and institutionalised weight primarily through the deployment of a broad-ranging array of modes of address organised not just rhetorically, but embodied in the very organisation and policies of institutions. [...] Nationalism is a question of address, not of origin or genes. »²⁷⁷

On retrouve ainsi un procédé similaire dans de nombreux films de Morin. À cette différence près que le sujet qui, plus souvent qu'autrement, se sentait interpellé en tant que sujet national à une époque où le nationalisme avait une résonance certaine (on n'a qu'à penser à l'exemple canonique de l'appel aux armes qui est fondé sur la mobilisation dudit sujet national) ne répond plus présent à l'appel du destinataire. L'interpellation s'opère donc dans un cadre dépourvu d'un référent commun qui soit à même de parler à la fois au destinataire et au destinataire. L'appel du premier peine dès lors à être entendu et demeure flottant, suspendu dans l'attente d'une rencontre qui ne se produit pas, ou sinon très imparfaitement.

C'est là que cette accumulation de rendez-vous manqués si caractéristique de l'œuvre du cinéaste trouve son explication. Celle-ci procède, comme on va le voir à l'instant, d'une appréciation de la réalité (et du pouvoir des médiums à influencer celle-ci) qui inscrit la démarche de Morin dans une perspective résolument pessimiste.

²⁷⁶Notamment l'université, comme l'a si brillamment démontré Bill Readings dans son ouvrage *Dans les ruines de l'université*.

²⁷⁷Willemen, Paul. « The National Revisited », dans Vitali, Valentina et Paul Willemen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, p. 30.

3.3.2 *L'impossible dialogue : sous le signe d'un pessimisme fin-de-siècle*

De manière globale, le bilan que dresse Robert Morin, non pas uniquement de la société québécoise, mais du monde occidental dans son ensemble à l'aube du 3^e millénaire, ne semble pas fondé sur une vision des plus optimistes. Bien au contraire, l'univers qu'il représente est un lieu où les liens sociaux se sont dissous et où les individus peinent à en générer de nouveaux. Pourtant, ce n'est pas faute d'essayer, mais que ce soit par la parole ou en s'aidant d'un médium, rien n'y fait : le sujet est incapable de se réinscrire socialement au sein du monde qu'il habite.

On l'a bien vu : les multiples tentatives de ses personnages pour rallier une communauté quelconque débouchent presque tous sur une impasse, que ce soit en raison de l'impossibilité d'instituer un lien réel et authentique entre les individus, ou parce que la relation s'établit sur des fondements trompeurs (*Petit Pow ! Pow ! Noël, Papa est à la chasse aux lagopèdes*), un tant soit peu superficiels (*Le voleur vit en enfer, Que Dieu bénisse l'Amérique*) ou beaucoup trop provisoires (*4 soldats*). L'errance et la solitude sont donc à l'ordre du jour, ce que l'emploi du point de vue à la première personne souligne de manière exemplaire, puisqu'il confine le sujet à sa seule subjectivité, sans possibilité de se fondre dans un ensemble qui pourrait en partie lui permettre de se définir en tant qu'être social. On se retrouve ainsi face à un ensemble de singularités qui n'interagissent entre elles que de manière superficielle et éphémère.

En fait, l'univers de Morin dresse un constat similaire à celui formulé par Margaret Thatcher à l'effet que la société n'existe pas et qu'il n'y a que des hommes et des femmes considérés en tant qu'individus²⁷⁸. Le déclin du sujet national va ainsi de pair avec le déclin de la figure du citoyen, qui s'efface peu à peu pour céder la place à cette autre figure si caractéristique de l'époque actuelle, le consommateur²⁷⁹. Dans tous les cas, on assiste à un abandon des modes de conceptualisation du sujet sous l'angle du collectif pour n'envisager celui-ci que dans une perspective strictement individuelle. Or, la différence entre l'affirmation de Thatcher et le constat

²⁷⁸Harvey, p. 23.

²⁷⁹« [...] la prise de position politique est transposée dans l'acte de consommation, lequel incarne en essence un choix individuel et de nature démocratique. [...] Étendue à l'ensemble de la population, la consommation doit donc permettre une participation réellement démocratique à la 'chose publique' [...]. » (Posca, p. 71)

dressé par les personnages que l'on retrouve dans l'œuvre du cinéaste réside essentiellement dans le fait que ce qui était perçu positivement par l'ex-Première ministre britannique²⁸⁰ est considéré d'une manière beaucoup plus négative dans les nombreux films réalisés par Morin. Essentiellement, la disparition de la nation crée un vide d'appartenance que rien ne remplace, ce qui semble être à l'origine de toute cette détresse que l'on retrouve dans l'univers de Morin.

En ce sens, ce que l'œuvre de Robert Morin souligne, c'est l'échec de la modernité historique à assurer la définition et l'institution d'un vivre-ensemble susceptible de correspondre aux aspirations de l'humanité pour une vie communautaire pleinement satisfaisante. Cette incapacité se décline à la fois dans une perspective éthique, à travers la problématique définition de l'appartenance, du *nous* national, mais aussi sur le plan esthétique, à travers le discrédit qui frappe les médiums en tant que potentiels agents de liaison entre les individus.

Pour ce qui est de la problématique définition des limites qui sont celles de la communauté, c'est un aspect que le réalisateur a spécifiquement abordé dans *Le Nèg'*, un long métrage sorti au début des années 2000. Dans ce film qui se déroule au sein d'une petite communauté rurale, un adolescent noir plongé dans le coma est présumé coupable du meurtre de Cédulie, une vieille dame habitant la région. Les événements sont rendus à travers les récits des différents témoins oculaires qui ont assisté et participé à la scène. Essentiellement, cette fiction, par la représentation d'un microcosme campagnard, illustre de quelle manière une entité nationale tend à se définir et à préserver son unité. On est donc confronté à l'exposé des mécanismes d'inclusion et d'exclusion qui contribuent à établir quels sont les fondements de l'appartenance nationale. Cette question, comme on l'a vu dans le premier chapitre, est au cœur même de la définition du sujet national.

Cette définition a quelque chose de problématique, puisqu'elle constitue une entrave à la reconnaissance et à l'acceptation de la pluralité du fait national. Derrière l'inévitable penchant à l'unification et à l'homogénéisation qui caractérise l'institution de l'État-nation et ses représentations²⁸¹, on retrouve en effet une réalité complexe, qui tend à contredire le grand récit

²⁸⁰En poste alors même que Robert Morin amorce sa carrière de réalisateur.

²⁸¹Comme le souligne Yves Lever, le cinéma québécois ne fait pas exception à la règle, lui qui offre du Québec une image somme toute assez limitée, puisque celle-ci ne prend que partiellement en compte (jusqu'à tout récemment, du

de l'unité nationale. Chez Morin, de nombreux indices témoignent de cette division, notamment les disparités économiques, qui, on a pu s'en apercevoir, participent à l'isolement et à la marginalisation de plusieurs de ses personnages. Cet aspect est particulièrement probant dans des films tels que *Le voleur vit en enfer*, *Mauvais mal* ou *Yes Sir ! madame...*, pour ne nommer qu'eux. La reconnaissance de la présence, sur le territoire national, de minorités ethniques ou culturelles peut également contribuer à remettre en cause toute prétention à envisager la nation comme *une et indivisible*. C'est exactement ce que l'on retrouve dans *Le Nèg'*, alors qu'une petite communauté tissée serrée réagit à l'irruption d'un étranger dans les limites de son territoire.

Cette perturbation de l'équilibre local fournit l'occasion de prendre la mesure d'une collectivité qui se définit essentiellement sur la base de son unité. D'ailleurs, ce n'est pas tant le sort réservé au jeune noir qui retient l'attention du cinéaste, mais davantage la dynamique que sa présence provoque au sein du groupe où il se trouve catapulté. « Le vrai sujet du film, dit Morin, ce n'est pas lui. Il constitue un déclencheur, mais le véritable sujet, ce sont les autres qui gravitent autour de lui. »²⁸² Dans une certaine mesure, le jeune noir joue un rôle accessoire, puisque la couleur n'est qu'un élément parmi d'autres susceptible de singulariser un individu au sein de cette communauté relativement fermée. On le voit notamment avec le traitement réservé à une autre figure d'étranger, le fermier Van Clee, qui fait l'objet d'un rejet larvé non seulement en vertu de son statut économique (puisque c'est un fermier prospère qui fait l'envie de ses voisins), mais également en raison du fait qu'il vient d'un autre pays (on le traite d'ailleurs de « Hollandais »). Les distinctions entre Montréal et les régions peuvent aussi contribuer à créer un clivage, tant il est vrai qu'on sent les campagnards du film très réfractaires à tout ce qui vient de l'extérieur.

On les voit donc multiplier les marqueurs de distanciation entre le jeune noir et eux-mêmes, traçant par le fait même une ligne de démarcation très nette entre ceux et celles qui font partie de la communauté et ceux et celles qui n'en sont pas. L'accumulation de préjugés destinés à

moins) la diversité qui lui est pourtant constitutive. Cette tendance, d'après l'historien, est indissociable de la genèse de cette cinématographie qui s'affirme alors même qu'on tente de définir ce que c'est que d'être Québécois. Ainsi :

« [...] le terme [« Québécois »] prend à la fin des années 60 une connotation sociopolitique qui distingue les francophones nationalistes et plus ou moins indépendantistes des 'Canadiens français' fédéralistes et, évidemment, des anglophones et de tous les Néo-Québécois se rangeant de leur côté [...]. Par réflexe naturel, c'est à ces 'Québécois' que le cinéma québécois s'est presque exclusivement intéressé. » (Lever, Yves. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal, 1995, p. 370)

²⁸²Barrette et de Blois, p. 44.

singulariser le jeune homme en soulignant sa « négritude » (que ce soit en l’associant aux gangs de rue, en le présentant comme un danseur « naturel »²⁸³ ou en faisant de nombreuses références suggestives à propos de la longueur de son pénis) y contribue évidemment. Il en va de même du processus d’animalisation auquel est soumis l’étranger, traité physiquement et symboliquement comme une bête, comme l’atteste cette insistance à le présenter comme un trophée de chasse²⁸⁴ (Fig. 66). L’écart entre les campagnards et leur victime, laquelle renforce cette séparation en conservant le silence du début à la fin du film, se déploie donc assez franchement. Mais cette distance se creuse encore davantage quand on s’avise de prendre conscience de la familiarité qui lie entre eux la grande majorité des personnages.



Fig. 66 - Une photo de chasse « en famille » qui donne à voir l’animalisation de l’étranger, ainsi singularisé et tenu à l’écart de la communauté.

Cette familiarité se signale lors des différents témoignages, que ce soit lorsque les protagonistes parlent les uns des autres (notamment en ce qui touche à leur consommation d’alcool²⁸⁵), lorsqu’ils se parlent entre eux (comme lorsque Tâton Tougas livre son compte-rendu des événements face à un public de gens du coin²⁸⁶) ou lorsqu’ils donnent des signes de leur sollicitude à l’endroit de Martial, le policier local qui a tiré sur le jeune noir. Ce dernier exemple,

²⁸³ « C’est des pros de la danse, ces gars-là. »

²⁸⁴ Deux exemples témoignent de ce penchant à l’animalisation. C’est le cas, d’une part, à la 57^e minute, lorsque l’un des témoins interpelle la vieille dame qui pointe son fusil sur le jeune noir en lui disant : « La chasse a été bonne c’tte nuit, la vieille ! » C’est également le cas à la 68^e minute, lorsque la victime se retrouve attachée à un tracteur et entourée de ses persécuteurs qui décident de prendre une photo en sa compagnie. Ce cliché est alors explicitement présenté comme une photo de chasse (« Voyons, tabarnak, une photo de chasse, tabarnak ! »).

²⁸⁵ À quelques reprises, certains témoins (Bertrand Joyal, Canard) suggèrent que l’un des personnages, Tâton Tougas, conduit sans permis ou avec des facultés affaiblies, comme si c’était la chose la plus naturelle du monde et que tout le monde était au courant. Or, parce que ces affirmations sont faites devant un policier, le témoin finit à chaque fois par se rétracter partiellement, ce qui ne contredit pas pour autant l’impression de familiarité qui s’affirme initialement.

²⁸⁶ Ce passage du film prend place à partir de la 49^e minute et montre qu’il n’y a pas beaucoup de secrets entre Tâton et son auditoire.

tout particulièrement, illustre une volonté des habitants de la région de se protéger les uns les autres, et ce, malgré les différends qui peuvent parfois les opposer.

Bref, ce que l'on retrouve ici, c'est un groupe qui préserve son unité, que ce soit par des manifestations de connivence entre ses membres, ou par l'exclusion de tout élément étranger. Cette volonté de préservation mènera d'ailleurs à la désignation du jeune noir comme bouc émissaire, dans le but d'assurer l'intégrité et l'équilibre de la communauté. En effet, celle-ci a beau être dominée par un principe d'unité, elle n'en est pas moins animée par des rivalités entre les individus qui la composent. Ces jalousies et ces frustrations, comme c'est souvent le cas, demandent un exutoire pour éviter une possible implosion, et c'est ce que la présence du jeune noir fournit précisément (Fig. 67 et 68).



Fig. 67 – Dans *Le Nèg'*, Bertrand Joyal exemplifie la frustration et la dissension caractérisant le milieu dans lequel se déroule le récit. Cette image, qui contraste d'ailleurs avec d'autres visuels mettant l'accent sur la dimension bonhomme du personnage, illustre bien le côté sombre de cette communauté repliée sur elle-même, qui se révèle avec l'irruption inopinée d'un jeune venu de l'extérieur.



Fig. 68 – Point de mire du récit, le jeune noir s'affirme comme un prétexte et un exutoire servant à pacifier les tensions larvées qui minent le groupe de l'intérieur. Il contribue également à donner à la communauté l'occasion de raffermir son identité, par l'exclusion spectaculaire d'un élément étranger.

L'enquête et les interrogatoires menés par les deux policiers en charge de l'affaire permettront de mettre à jour cette triste réalité, en désactivant progressivement le principe de méconnaissance qui permet d'assurer l'efficacité du mécanisme du bouc émissaire. Ce principe, comme mentionné précédemment, « [...] permet à chacun de garder l'illusion que la victime est

réellement coupable, et par là-même mérite d'être punie. »²⁸⁷ Lorsqu'à la conclusion de l'enquête, les deux inspecteurs prennent conscience de la relative innocence du jeune noir²⁸⁸ et de la bavure commise par Martial²⁸⁹, le réflexe sera presque immédiatement de mettre de l'avant une version de l'histoire qui va dans la direction contraire, dans le but d'innocenter leur collègue et de rejeter le fardeau du blâme sur la jeune victime²⁹⁰. Bien que ce travestissement des faits soit relevé par Polo, le fils autiste de Cédulie, celui-ci reste incapable de faire connaître la vérité, vu son inaptitude à la parole, ce qui suggère que ce sera la version mettant de l'avant le scénario du bouc émissaire qui prévaudra et assurera le rétablissement d'un certain équilibre au sein de la communauté. Comme le dit Girard :

« Le meurtre du bouc émissaire conclut la crise, parce qu'il est unanime. Le mécanisme du bouc émissaire canalise la violence collective contre un membre de la communauté choisi de façon arbitraire, et cette victime devient l'ennemi de la communauté tout entière, qui *in fine* est réconciliée. »²⁹¹

Quand on situe le tout dans une perspective nationale – ce que suggère d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre du cinéaste -, force est de reconnaître que c'est une vision somme toute assez négative de la nation qui est proposée au spectateur. Celle-ci apparaît en effet comme fondée sur un principe d'exclusion qui l'amène à rejeter la différence au nom d'une unité transcendante. Le film se déploie donc comme une critique de ce mécanisme de production d'un *nous* qui cristallise les distinctions entre ceux et celles qui sont admis dans la communauté et ceux et celles qui en sont écartés.

Certes, c'est d'un microcosme dont il est question dans ce film, mais celui-ci n'est pas sans évoquer des mécanismes d'inclusion et d'exclusion qui sont précisément ceux qui président à l'établissement des critères d'appartenance qui ont dominé la formation et l'institution de bon nombre d'États-nation au cours des deux derniers siècles. En entrevue, Morin a lui-même reconnu la légitimité d'élargir le cadre d'interprétation du film en passant d'une perspective

²⁸⁷Girard (2004), p. 89.

²⁸⁸Ce n'est pas lui qui a tué Cédulie, mais plutôt le personnage de Josée Morin, qui a tiré sur elle par accident lors d'une altercation avec Canard. Au fond, le seul crime du jeune homme est d'avoir détruit la petite statue de plâtre, un geste d'une banalité déconcertante quand on considère les conséquences qu'il a entraînées.

²⁸⁹Les flics en prennent conscience vers 1:25:00, alors qu'ils se rendent compte que trois balles ont été tirées (un coup par terre, un coup dans la vieille dame, et un coup dans le pare-brise de Bertrand), sans que Martial ait été visé.

²⁹⁰Autour de 1:26:00 : « Bon. Le jeune a tiré sur la vieille, pis y s'est sauvé dans le champ avec le fusil. Pis Martial, Martial était en état de légitime défense. »

²⁹¹*Ibid.*, p. 76.

locale et anecdotique à une perspective nationale et beaucoup plus systémique. Selon lui, des comportements tels que ceux observés dans *Le Nèg'* ont vraisemblablement eu lieu à un moment ou à un autre de l'histoire du Québec, ce qui invite à considérer son long métrage comme un exposé des tensions qui traversent une communauté, surtout lorsque celle-ci tente désespérément d'assurer sa survie en mettant de l'avant sa prétendue unité et son homogénéité. « J'imagine facilement, dit-il, que des histoires de lynchage comme celle-là se sont réellement passées et ont été camouflées [...]. Probablement par contre qu'elles impliquaient davantage des Amérindiens que des Noirs. »²⁹² *Le Nèg'* est donc, en quelque sorte, une mise en garde contre les dérives potentielles du nationalisme, contre lesquelles les nationalismes canadien-français et québécois ne sont pas immunisés.

En somme, ce que le film tend à signifier, c'est l'incapacité apparente du nationalisme à éviter ce genre d'écueils qui ont grandement contribué à le discréditer, et ce, tout au long du 20^e siècle. C'est également l'échec de la modernité à trouver une solution au phénomène de déliaison qu'elle a elle-même contribué à engendrer qui est souligné, tant il est vrai que la nation, en tant que manifestation moderne, n'a pas su s'affirmer comme une solution satisfaisante à la problématique du vivre-ensemble. Du moins, sa feuille de route, ponctuée de conflits, d'exclusions et d'exterminations en tous genres, semble l'attester.

Comme on l'a vu, là ne s'arrête cependant pas la critique de la modernité, dans la mesure où, non seulement Morin s'attaque au modèle communautaire par excellence de cette période, mais également aux rapports qui s'établissent entre les médias et la socialité à l'époque moderne. L'analyse de la figure du cinéaste amateur l'a bien démontré, Morin offre une vision plutôt négative des démarches de redéfinition du lien social fondées sur un emploi particulier des médiums. En effet, on a beaucoup misé sur le perfectionnement des moyens de communication pour favoriser le développement des échanges entre les individus et, incidemment, de la démocratie, dont l'implantation et la généralisation, tout particulièrement dans le monde occidental, est un phénomène spécifiquement moderne. Devant l'apparent échec des médias de masse à remplir ce rôle, on a pu assister à une appropriation révolutionnaire de certains médiums dans le but d'utiliser ceux-ci pour élargir la participation des populations au processus de

²⁹²Gravel, p. 44.

décision politique. C'est notamment ce qui s'est produit en de nombreux endroits, dont le Québec, au cours des années 1960 et 1970, alors que la vidéo a été mobilisée pour amener les gens à s'exprimer et à s'impliquer dans la vie de la cité.

Cette démarche visait essentiellement à redéfinir la nature du lien social, tout particulièrement par l'abolition des hiérarchies reproduites et véhiculées par les médias traditionnels. Cependant, ce projet utopique a rapidement tourné court, débouchant même sur l'effet inverse, puisque la fin de la décennie 70 a plutôt correspondu avec l'amorce d'une atomisation du corps social, qui a plongé les sociétés occidentales dans un processus de déliaison qui n'est pas sans rappeler celui qui a affecté les sociétés traditionnelles de l'Ancien régime lors de la transition vers la modernité. Cette dissolution du communautaire, qui s'est manifesté de différentes manières et dans différents secteurs, a, en quelque sorte contribué à semer le doute quant à la capacité des médiums de participer activement à la réalisation d'une société guidée par l'impératif du bien commun.

L'échec de cette utopie médiatique, qui était également celle, jusque dans une certaine mesure, du cinéma québécois de la Révolution tranquille, qui ambitionnait de participer à la révélation et à l'institution de la nation québécoise, a donc contribué à suggérer la relative impuissance politique des médiums à jouer un rôle transformationnel dans la société, un aspect souligné à quelques reprises dans les entrevues accordées par Robert Morin. En fait, celui-ci n'a eu de cesse d'exprimer des doutes quant à la capacité du cinéma ou de la vidéo de contribuer de manière effective à la transformation du monde tel qu'on le connaît²⁹³. Ce présupposé a donc amené le cinéaste à adopter une vision somme toute assez nihiliste de sa pratique, n'étant guère plus convaincu par les mérites d'une approche du médium fondée respectivement sur la critique ou le divertissement. D'après lui :

« En bout de ligne, vu de très, très loin, geler les gens, c'est peut-être aussi bien que de les exciter. Dans la mesure où les inciter à changer les choses sans leur donner le moindre espoir de changement, c'est peut-être aussi pernicieux que de les distraire en leur faisant oublier leurs problèmes. »²⁹⁴

Même si, dans les faits, Morin n'a jamais vraiment franchi le pas qui l'aurait amené à faire un cinéma de divertissement apparenté à la production audiovisuelle de masse, force est d'admettre

²⁹³« [...] est-ce que le cinéma peut vraiment changer quelque chose ? En fait, je ne le pense pas. »²⁹³ (Gajan, p. 30)

²⁹⁴Privet, p. 12.

que ce genre de déclaration témoigne d'une conception pour le moins désillusionnée, voire postmoderne, du rapport entre médias et société, ainsi que du rapport entre modernité et société. Cette appréciation pessimiste n'est pas non plus sans évoquer les travaux de Christine Ross portant sur les manifestations de la dépression dans les pratiques artistiques contemporaines. Selon elle, les phénomènes dépressifs n'ont pas seulement un impact sur le contenu des productions d'art, mais également sur le rapport d'interaction entre destinataire et destinataire généré par l'acte de création. Ainsi :

« Depression in art is not – and let us insist on this point – just a question of subject matter : artworks representing depressed beings in a moment when depressive disorders have become the leading mental disorder or even the leading cause of disability worldwide. Although statistics are critical for the understanding of today's subject, art does more than simply represent empirical data. [...] depressiveness unfolds as not so much a theme as an aesthetic depreciation of connectedness. »²⁹⁵

La compromission de cette dynamique interactionnelle est évidemment concomitante du phénomène de déliaison si caractéristique des sociétés occidentales à l'époque actuelle. Elle s'apparente également aux multiples tentatives d'échanges avortées auxquelles se prêtent les personnages qui tiennent la vedette dans les films de Morin. Plusieurs d'entre eux montrent d'ailleurs des signes de dépression ou de troubles mentaux qui sont directement tributaires de leur incapacité à établir un rapport soutenu et harmonieux avec leurs semblables. Cet échec, on a pu le constater, se produit dans un cadre très particulier, où le médium vidéographique ou cinématographique est mobilisé pour parvenir à rétablir un contact. Tout cela se passe paradoxalement à la suite d'une période d'effervescence en matière d'expérimentation médiatique, alors qu'on assiste à une démocratisation du médium vidéographique, qui se répand dans des secteurs de la société jusque-là dépourvus de toute opportunité de se faire entendre par les voies traditionnelles. Or, comme on l'a vu, cette mouvance ne dure qu'un temps et s'achève sur une note amère, puisque l'on assiste par la suite à une dissolution progressive des solidarités au profit d'un individualisme qui va s'exacerber, des années 1980 jusqu'à aujourd'hui.

C'est dans ce cadre que l'œuvre de Morin apporte un témoignage accablant sur l'échec de la modernité à répondre adéquatement à la problématique du vivre-ensemble, qui demeure

²⁹⁵Ross, Christine. *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006, p. XXII.

résolument d'actualité durant toute la période qui va de l'affirmation de la modernité à sa remise en cause. Cet échec, qui, dans une large mesure, explique le questionnement tous azimuts des grands récits de la modernité dans la seconde moitié du 20^e siècle, n'empêche pas pour autant les individus de démontrer leur volonté de résoudre cette problématique. Peut-être est-ce en partie en raison de l'insistance à vouloir réactiver ou redéfinir les liens sociaux en se référant à des modes de socialisation soi-disant périmés ou en s'appuyant sur des moyens de communication qui ont à maintes reprises fait la preuve de leur inefficacité que ces tentatives échouent. Toujours est-il que, ce que Robert Morin propose dans son cinéma, c'est le spectacle d'individus aux prises avec le déclin de l'État-nation, en manque d'attaches collectives et incapables de surmonter le défi qui s'offre à eux de ré-instituer la communauté sur de nouvelles bases. Ses films présentent donc tout à la fois les symptômes qui accompagnent, sur le plan individuel, le questionnement de la nation, mais aussi la quête désespérée visant à remédier à cette situation, même si les solutions proposées aboutissent rarement au rétablissement d'une forme de socialité satisfaisante. Dans les films de Morin, le sujet tente de se reconstituer socialement, mais sans y parvenir, parce que la communauté est absente et parce que son actualisation apparaît comme une tâche impossible.

On va voir maintenant que ces représentations d'un sujet délié, sevré de toute forme d'appartenances collectives, n'implique pas pour autant, chez Morin, la négation totale des anciens modèles associatifs qui ont prévalu dans la modernité, du moins telle que celle-ci s'est affirmée au Québec, et ce, tout spécialement depuis la Révolution tranquille. Sa pratique de l'image en porte en effet la trace, de sorte qu'on peut dire que ce sujet national qui tend à se dissoudre dans son cinéma persiste néanmoins, bien que ce soit d'une manière moins affichée, et derrière la caméra, plutôt que devant.

CHAPITRE 4 – PRATIQUES CINÉMATOGRAPHIQUES ET PERSISTANCE DU COLLECTIF

À la lumière des analyses qui ont été proposées dans les deux chapitres précédents, on a pu voir que les principaux personnages que l'on retrouve dans l'œuvre de Morin témoignent d'un phénomène particulier, qui correspond à la mise à mal du sujet collectif, et plus spécifiquement à la mise à mal du sujet national dans le cadre historique du Québec de la fin du 20^e siècle. L'individu, dans l'imaginaire du réalisateur, se retrouve en effet isolé, bien malgré lui, dans un monde où il lui est impossible, ou peu s'en faut, de reconstituer des liens qui puissent mener à l'établissement (ou au rétablissement) d'une communauté au sein de laquelle il soit à même de trouver sa place. Cependant, cette insistance à plonger ses personnages dans des situations interrelationnelles qui finissent somme toute par se ressembler force à s'interroger sur l'importance du collectif chez Morin en poussant l'investigation un cran plus loin.

Jusqu'ici, on s'était essentiellement attardé aux manifestations du national et du collectif *dans* les films de Morin ; on va maintenant le faire en s'interrogeant sur la manière avec laquelle tout cela se traduit *derrière* la caméra, c'est-à-dire en se penchant sur la pratique et la conception du cinéma mises de l'avant par le réalisateur. À l'instar de ce que l'on retrouve à l'écran, l'approche filmique de Morin témoigne d'une préoccupation communautaire qui s'inscrit dans un cadre national, mais qui se décline également dans une perspective beaucoup plus large.

D'une part, on sera amené à analyser et à qualifier le positionnement du cinéaste au sein de la cinématographie québécoise, laquelle, faut-il le rappeler, continue de se définir en fonction du concept de nation. On verra notamment de quelle façon Morin s'inscrit à l'intérieur de ce corpus, tantôt en revendiquant un certain héritage filmique, tantôt en prenant ses distances d'une manière qui lui est particulière. Il sera également question des rapports qui existent entre le cinéma d'auteur et les cinémas nationaux, de manière à montrer que la pratique d'un cinéma d'auteur par Morin contribue, paradoxalement, à la préservation de ce même paradigme national que son œuvre s'emploie à déconstruire. On sera cependant amené à qualifier ce cinéma comme en étant un de questionnement national, plutôt que d'affirmation nationale.

Par la suite, le collectif sera envisagé dans une perspective élargie, alors que l'on se penchera sur la dimension collégiale et horizontale de certaines pratiques filmiques mises de l'avant par Morin. On s'attardera tout spécialement sur sa manière d'envisager la direction d'acteurs, laquelle n'est pas sans rappeler une approche participative du médium, qui s'inscrit dans une certaine tradition cinématographique et vidéographique qui s'est affirmée au Québec dans les années '60 et '70. Enfin, on tentera de cerner de quelle façon l'engagement de Morin dans la Coop vidéo de Montréal exprime un certain désir du collectif, et comment tout cela contribue à inscrire la pratique artistique du cinéaste dans une triple tradition qui est à la fois celle du cinéma, du coopératisme et du nationalisme québécois.

En procédant de cette façon, il sera possible de mieux situer la problématique nationale, et le sens qu'elle prend dans l'œuvre de Morin, tant à l'écran que dans son approche du cinéma et de la vidéo.

4.1 Positionnement au sein d'une cinématographie nationale

À l'époque de la Révolution tranquille, dans la foulée de l'affirmation du direct, le cinéma québécois, à l'instar de nombreuses cinématographies ailleurs dans le monde, s'est défini comme un cinéma national. Encore aujourd'hui, cette caractérisation perdure, et ce, malgré les hauts et les bas qui ont marqué les trajectoires du sujet national au cours des deux ou trois dernières décennies. Cette appréciation largement partagée est également celle de Morin, comme le suggère ce commentaire formulé dans une entrevue accordée au tout début des années '90 : « Je ne sais pas si au Québec on a déjà fait du cinéma nationaliste, mais, pour moi, tout le cinéma québécois est national. »²⁹⁶ De son propre aveu, le cinéaste se positionne donc dans les limites d'une cinématographie qui reste passablement conditionnée par son rattachement à une culture et à un territoire donnés.

²⁹⁶Jean, Marcel et Claude Racine. « La question nationale et le cinéma ». *24 images*, No. 52, novembre-décembre 1990, p. 19.

Ce rapport entre cinéma et nation, qui se traduit par un ensemble de représentations plutôt négatives dans l'œuvre de Morin, prend une tournure assurément plus affirmative dans la pratique filmique qui est la sienne. La manière dont il se situe par rapport à ses devanciers, tout spécialement par rapport à ceux qui se sont faits un nom par la pratique du cinéma direct, courant fondateur, s'il en est un, d'une cinématographie nationale au Québec, en témoigne assez éloquemment. Sa pratique du médium vidéographique, ainsi que son appartenance à la Coop vidéo de Montréal, ont également contribué à l'inscrire dans une double posture qui oscille entre la filiation et la démarcation, posture qui joue un rôle décisif dans la détermination de la place qu'il occupe au sein de l'institution filmique locale. Son approche du cinéma dans une perspective qui est celle du cinéma d'auteur fait de lui, également, un digne représentant d'une tradition cinématographique nationale, et ce, même si cette participation procède davantage de la critique que de l'affirmation d'une réalité nationale.

4.1.1 Entre filiation et démarcation : la place de Morin dans la cinématographie québécoise

Bien que la représentation qu'il propose du sujet national aille dans le sens d'un affaiblissement du paradigme national, force reste néanmoins de reconnaître que Morin, par son approche du cinéma, s'inscrit tout de même dans une perspective et une tradition qui, elles, s'avèrent résolument nationales. Le choix de ses sujets, mais surtout sa façon de se situer en regard des grands courants du cinéma québécois sont là pour l'attester.

Ainsi qu'on a eu l'occasion de le constater dans le tout premier chapitre, un cinéma national se définit en partie à travers les rapports d'intertextualité qui s'instaurent entre les films qui constituent son corpus. Ces rapports peuvent s'établir sur une base synchronique, c'est-à-dire entre des œuvres produites à une même époque, mais ils peuvent également se nouer entre des films réalisés par différentes générations de cinéastes. Ce rapport diachronique peut s'exprimer par une critique des devanciers, critique allant parfois jusqu'au rejet pur et simple. Cependant, les générations montantes peuvent aussi célébrer ceux et celles qui les ont précédés, et ce, en s'appropriant, en tout ou en partie, l'héritage qu'ils ont laissé. Ces nombreux échanges, fondés sur une volonté de perpétuer certaines traditions ou de rompre avec elles, sont essentiels pour assurer la vitalité et la continuité d'une cinématographie nationale. C'est d'ailleurs à travers ce

double mouvement de récupération et de distanciation que l'œuvre de Morin se déploie au sein d'une tradition filmique qui, depuis plus d'une cinquantaine d'années, se définit en fonction du concept de nation.

Ce travail de positionnement est tout particulièrement sensible quand on s'arrête pour considérer l'influence relative du cinéma direct dans les films de Morin. Il est important de le rappeler : celui-ci entreprend sa carrière au moment même où l'élan et les idéaux porteurs de la Révolution tranquille montrent des signes d'essoufflement. Or, le direct, au Québec, prend justement racine dans ce mouvement de transformation qui ouvre sur un horizon de possibles jusqu'alors insoupçonnés. Les années '70 se traduisent cependant par un progressif apaisement de ces tensions créatrices qui ont contribué, en quelques années seulement, au façonnement du Québec moderne. Le cinéma direct, qui s'était nourri de cette ferveur révolutionnaire, est donc susceptible, lui aussi, d'être affecté par les changements qui surviennent alors.

Conséquemment, on peut s'attendre à ce qu'il y ait, de la part de Morin, un certain effort pour se distancier de ses devanciers, puisque les réalités qui ont nourri leurs pratiques de l'image sont en voie d'être modifiées. C'est d'ailleurs ce qui se produit, Morin ayant, tant dans ses films que dans les entrevues qu'il a accordées au fil des années, tenté de prendre ses distances vis-à-vis du direct. Cet écart se signale à différents niveaux, mais ce qui ressort avec le plus d'insistance, c'est la propension du réalisateur du *Voleur vit en enfer* d'élargir les cadres du réel en appréhendant ce dernier par l'angle de l'imaginaire. En fait, Morin reproche aux praticiens du direct de s'être limités à une définition étroite et restrictive du concept de réalité. De son propre aveu, c'est cette prise de conscience qui a joué un rôle déterminant dans l'orientation de ses premières réalisations. Comme il le dit lui-même :

« À l'époque, je tripais ben gros sur ce qui sortait à l'ONF : les films de Groulx, Lamothe, Perrault. Mais je trouvais en même temps que le cinéma direct était un cinéma de surface, anthropologique, qui ne capturerait pas ce que les gens ressentaient ou ce qu'ils imaginaient. Alors, je me suis mis à faire des films avec du vrai monde, mais en leur demandant de remettre en scène des moments de passion ou des moments de leurs rêves. »²⁹⁷

Et d'ajouter, quelques années plus tard :

²⁹⁷Privet, Georges. « Terrain d'entente ». *Voir*, Vol. 9, No. 1, 24 novembre 1994, p. 14.

« En fait, je me demandais s'il n'y avait pas moyen de faire une espèce de lien entre le direct et la fiction, s'il n'y avait pas moyen d'aller plus loin en mélangeant les approches. Je me demandais s'il était possible de faire du docu-drame qui ne soit pas cucul, ou du *reality show* qui ne tombe pas dans le *freak show*. Et j'aimais l'idée de ne pas me contenter de filmer les gens, mais de les embarquer aussi comme coscénaristes. Parce que les faire se projeter dans un rôle, ça me semblait la plus belle façon de pénétrer leur univers, de voir comment ils se voient, comment ils rêvent... »²⁹⁸

Évidemment, le direct est alimenté par ses propres fictions et par sa propre mythologie, même si celles-ci sont souvent présentées comme étant le reflet du réel. On le sait, les tenants du direct se sont lancés dans une vaste entreprise d'identification, puis de transformation des réalités québécoises. Ce fétichisme du réel a d'ailleurs trouvé son défenseur le plus accompli dans la personne de Pierre Perrault, dont l'aversion pour la fiction à l'écran est bien documentée. Perrault, en fait, percevait la fiction comme une forme d'aliénation compromettant la quête d'identité du peuple québécois. Selon lui :

« Au Québec plus qu'ailleurs nous courons les dangers de la fiction, des miroirs, des mirages. Nous vivons dans la fiction des autres, nous mangeons le pain des autres. Notre royaume n'est pas de ce monde. On peut s'aliéner soi-même. Mais s'aliéner dans la fiction, c'est bien la pire des catastrophes. »²⁹⁹

En un sens, ces réserves ont un fond de vérité, quand on considère que le recours à la fiction chez Morin dévoile justement les multiples aliénations dont sont victimes les individus dans un monde dominé par les apparences. Toutefois, cet appel à l'imaginaire, qui se traduit dans ses films par un astucieux mélange de réalité et de fiction, permet de complexifier l'approche du direct, ce qui va de pair avec une complexification (voire une démystification) des représentations du sujet national.

Ce que Morin tente de faire, et ce qui crée un écart entre sa manière d'envisager les choses et une approche de la réalisation visant à saisir le réel *sur le vif*, c'est justement cette volonté d'investiguer cette part d'imaginaire qui détermine jusqu'à un certain point les réalités et la quotidienneté qui sont celles des Québécoises et des Québécois. C'est sur ce point précis que repose la différence fondamentale entre sa conception du réel et celle qui est mise de l'avant par les cinéastes du direct.

²⁹⁸Privet, Georges. « Entretien ». *24 images*, No. 102, été 2000, p. 8.

²⁹⁹Lafond, Jean-Daniel. « Tous contes défaits : Pierre Perrault cinéaste et Québécois », *La Revue du cinéma*, No. 370, mars 1982, p. 121.

Néanmoins, il importe de garder présent à l'esprit que cette importante distinction entre Morin et ceux et celles qui, avant lui, ont jeté les bases de la cinématographie québécoise n'implique pas que Morin se place hors des limites de ladite cinématographie. Bien au contraire, Morin lui-même avoue se situer dans un rapport de continuité avec le direct, même si cette filiation passe par un certain travail de reconceptualisation et de recadrage qui, à ses yeux, fait toute la différence :

« Je suis un héritier du direct, affirme-t-il, je ne le nie pas. Mais j'inclus dans mes films un personnage fictif qui n'est finalement jamais fictif. Le cinéma est toujours subjectif et c'est ce qui me fatigue un peu dans le direct, c'est-à-dire cette façon de se cacher, de nier sa subjectivité. Bien sûr, en analysant ses films, on s'aperçoit bien de la subjectivité de Perrault. Mais au premier abord, son cinéma ressemble à une espèce de réalité qu'une caméra de surveillance quelconque aurait enregistrée. Moi, j'ajoute simplement une étape supplémentaire, ce personnage qui est là et qui parle derrière la caméra. En fait, j'introduis une espèce de petit décalage qui a cependant pour moi toute son importance. »³⁰⁰

Morin semble donc parfaitement conscient de l'orientation qu'il a donnée à sa pratique de l'image, et semble également conscient de ce que cela implique en regard de son positionnement parmi les artisans du cinéma québécois. En fait, de nombreuses déclarations faites au fil du temps, ainsi qu'une approche du médium pour le moins singulière, témoignent de ce sentiment d'être à la fois partie prenante et en marge de l'institution filmique locale. Il faut dire que le mode d'accès privilégié par Morin pour effectuer son entrée dans l'univers de la production d'images au Québec l'a d'emblée mis un peu à l'écart de ses pairs. Le choix de la vidéo comme médium l'a en effet quelque peu marginalisé en regard du milieu cinématographique, ce qui a contribué à faire de lui une sorte d'*outsider*, une image dont il ne s'est jamais véritablement débarrassé, et ce, même s'il a depuis délaissé le support vidéographique pour travailler davantage avec la pellicule ou le numérique.

Ce qu'il est important de retenir, c'est que, malgré la portée différentielle de la vidéo (qui se manifeste essentiellement à travers la réception, par le public et la critique, de ses premières réalisations), Morin n'a jamais véritablement envisagé ce médium dans une perspective démarcative. En réalité, c'est l'accessibilité du support qui a su le séduire, ainsi que les autres cofondateurs de la Coop vidéo de Montréal, la vidéo étant à l'époque relativement bon marché en

³⁰⁰Gajan, p. 28.

comparaison avec le coût de revient du médium cinématographique. Morin a toujours été très clair à ce sujet : pour lui, il y a très peu de distinctions à établir entre l'emploi qu'il fait de la vidéo et du cinéma. « Moi, dit-il, je n'ai jamais fait de différence entre les deux. Pour moi, c'est des images qui grouillent. »³⁰¹ Cet aveu, qui peut sembler naïf au premier abord, témoigne cependant de l'écart qui sépare Morin des praticiennes et des praticiens de la vidéo qui ont alors la faveur des institutions, à savoir les promoteurs de la vidéo d'art.

Comme on l'a vu lorsque l'on a abordé la problématique de l'utopie vidéographique, l'histoire de la vidéo au Québec a d'abord été marquée par la domination d'un courant faisant la promotion du médium comme outil d'intervention sociale. Très en phase avec le niveau élevé d'engagement politique qui caractérise les milieux communautaires et syndicaux de l'époque, cette approche finit toutefois par céder le pas devant d'autres courants, lorsque le militantisme s'affaiblit de façon notable dans la deuxième moitié des années '70. La pratique de la vidéo opère alors un virage marqué, qui se traduit d'une part par l'abandon des problématiques sociopolitiques au profit de considérations purement artistiques ainsi que par un mouvement de repli, qui amènent les vidéastes à délaisser la rue et les milieux populaires au profit du musée. Ce processus de « 'muséification' de la vidéo »³⁰², dont parle Martha Rosler, n'est cependant pas exclusif au Québec, puisqu'il se manifeste en différents lieux, presque en simultané. Il consacre le changement de garde qui confère alors aux tenants de la vidéo d'art une place prépondérante dans l'univers de la vidéographie. Ainsi que le souligne Michael Rush dans son ouvrage sur l'histoire de la vidéo : « En termes darwiniens, ce dernier groupe est resté dominant et il doit, historiquement, être reconnu comme le précurseur de la vidéo artistique contemporaine. »³⁰³

Morin, pour sa part, se situe un peu à contre-courant de cette mouvance. Bien qu'il ne s'évertue pas à perpétuer les pratiques qui sont celles des promoteurs de l'utopie vidéographique, on ne le voit pas non plus s'astreindre, comme le font de nombreux vidéastes, à rechercher la prétendue spécificité de l'art vidéographique³⁰⁴ dans le cadre d'une démarche moderniste et essentialiste.

³⁰¹Boyer et al, p. 76.

³⁰²Rosler, p. 19.

³⁰³Rush, p. 63.

³⁰⁴On parle ici d'une « prétendue » spécificité, parce que, de l'avis de nombreux spécialistes, la vidéo n'a pas vraiment une essence intrinsèque qu'une recherche artistique poussée puisse éventuellement révéler. Pour Sean Cubitt, notamment, « [...] every pursuit of the medium's specificity uncovers a new impurity, a new relation

C'est même tout le contraire, dans la mesure où, pour lui, « [l]a vidéo, c'est la continuité du cinéma. »³⁰⁵

En fait, il admet qu'il existe une différence entre les deux, mais cette différence se situe au niveau du degré de vraisemblance que génèrent les images produites par les deux médiums. Ainsi, d'après lui :

« Les thématiques se recoupent, bien entendu, mais c'est l'aspect formel qui est très différent. Dans un film 35 mm, il est parfaitement illusoire de vouloir s'approcher du réel. Automatiquement, le format nous empêche d'y croire. Il est visible que cela n'est pas de la vidéo, que ça ne peut pas être fait par des amateurs. Une image, un propos en 35 mm il faut construire son histoire différemment. Et c'est parfait ainsi. Dans les deux autres veines, c'est possible de jouer avec cette espèce de rapport flou entre le réel et la fiction, pas en 35mm. *Requiem...*, comme *Windigo* n'ont jamais eu l'air du réel, ce sont de pures fictions. »³⁰⁶

Cependant, cette reconnaissance d'une nuance entre ces deux types d'images n'entraîne pas pour autant Morin du côté de la pratique de la vidéo d'art. Les explorations formelles sur le rapport au temps et à l'immédiateté³⁰⁷, qui sont caractéristiques de ce créneau, ne retiennent pas vraiment son attention. Morin donne en effet davantage dans le portrait existentiel, avec des vidéos consacrées à des performateurs, professionnels ou amateurs, ou dans la fiction narrative. Cette orientation contribue à singulariser son œuvre, qui s'éloigne des pratiques dominantes en matière de vidéographie. En fait, Morin se retrouve, pour un temps du moins, dans une sorte d'entre-deux, se sentant à la fois un peu en marge dans le monde de la vidéo (même s'il a accès à son

between video and the adjacent arts. » (Cubitt, Sean. *Videography. Video Media as Art and Culture*. New York, St. Martin's Press, 1993, p. 33) Cette opinion est également partagée par d'autres qui envisagent plutôt la vidéo sous l'angle de l'intermédialité et de l'hybridité. C'est le cas d'Alain Bourges, qui déclare ce qui suit :

« Pour sa part, la vidéo, qui n'est pas un médium à part entière, ne propose pas un contenu uniforme : le cinéma, la musique, la télévision, les arts plastiques, la photographie, la radio... se retrouvent à des degrés divers dans la recette. C'est dire que d'une part un corpus est en cours d'élaboration, que d'autre part la vidéo s'intègre à une tradition et enfin, mais seul le temps confirmera cette hypothèse, que les indices les plus prolifères de la vidéo sont peut-être davantage du côté de la scorie ou de l'hybridation. » (Bourges, Alain. « Toutes les images sont-elles des images pieuses ? », dans Fargier, Jean-Paul. *Où va la vidéo ?* Paris, Cahiers du cinéma (Hors Série), 1986, p. 44)

Malgré cela, la quête d'une spécificité présumée préside à de nombreuses démarches vidéographiques, comme le signale encore une fois Sean Cubitt, tant il est vrai que « [...] the notion of medium specificity is a central one in understanding the development of video as a cultural form [...] » (Cubitt, p. 32)

³⁰⁵ Francoeur, Steve. « La vidéo, une question de survie ». *Séquences*, No. 175, novembre/décembre 1994, p. 19.

³⁰⁶ Gajan, p. 32.

³⁰⁷ Pour Nam June Paik, pionnier de la vidéographie, « [l]e temps et le feed-back qui le concrétise sont des notions fondamentales. Le feed-back, c'est un lien entre le passé et le présent. C'est en quelque sorte le temps en circuit fermé. » (Mèredieu, Florence de. *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*. Paris, Larousse, 2005, p. 39)

réseau de diffusion), et ce, malgré le fait qu'il ne parvient pas vraiment à se tailler une place dans les milieux de la télévision ou du cinéma, qui semblent plus en phase avec sa propre pratique.

Cette position intermédiaire est en partie imputable à l'impulsion première qui préside à la fondation de la Coop vidéo de Montréal. Morin, tout comme ses partenaires, a en effet l'ambition, à la fin des années '70 et au début des années '80, d'effectuer une percée dans le monde de la télévision. Cette visée, qui n'est pas sans rappeler le projet de certains vidéastes animés par les idéaux qui sont ceux de l'utopie vidéographique, se solde cependant par un échec, comme le souligne Morin lors d'une entrevue accordée au début des années '90, à l'occasion de la sortie de *Requiem pour un beau sans-cœur* :

« When we formed the Coop our main idea was to revolutionize TV. We were twentysomething and full of hope. Of course, we never sold one single video to TV and instead ended up in museums and archives. In the end, we were caught in between television and museums – on était toujours pris entre deux chaises. »³⁰⁸

Rejeté par la télévision, Morin se voit donc contraint d'opter pour le circuit de diffusion beaucoup plus restreint des musées et des galeries, où est cantonnée la grande majorité de la production vidéo. Ses réalisations sont ainsi limitées à la curiosité d'un public averti, ce qui est très éloigné de son objectif d'atteindre un large auditoire. Par conséquent, créateur de bandes narratives qui vont un peu à contre-courant des tendances du moment en matière de vidéographie, il n'est pas à même de trouver son public, faute de pouvoir attirer l'attention d'un télédiffuseur susceptible de montrer ce qu'il a proposé. Pendant une bonne dizaine d'années, Morin sera donc appelé à se faire un nom dans le milieu de la vidéo, tout en conservant le sentiment de ne pas être à sa place.

Deux facteurs vont toutefois contribuer à le soustraire au relatif anonymat qui est le sien jusqu'au début des années '90 : dans un premier temps, la reconnaissance qu'il obtient à l'extérieur du Québec, notamment à travers l'organisation de rétrospectives à Montbéliard (1989), à Toronto (1991) et à Ottawa (1991-1992) ; ensuite, son passage de la vidéo à la pellicule³⁰⁹, qui se traduit

³⁰⁸Valade, Claire. « Robert Morin Caught Between – Entre deux chaises », *Take One*, No. 2, Hiver 1993, p. 23.

³⁰⁹Il est intéressant de noter que c'est en grande partie parce que les organismes subventionnaires ne partagent pas l'opinion de Morin quant aux rapports de parenté entre la vidéo et le cinéma que le vidéaste en vient à se faire cinéaste. En effet, alors qu'il entreprend des démarches pour financer ce qui allait devenir *Requiem pour un beau sans-cœur*, Morin se fait dire qu'il n'obtiendra pas les 75 000\$ ou 100 000\$ nécessaires à la production de ce long-

par la réalisation, coup-sur-coup, de *Requiem* et de *Windigo*. Dès lors, Morin intègre le milieu un peu plus élargi de la cinématographie québécoise, où il commence progressivement à se faire un nom. Ses racines vidéographiques lui confèrent cependant un statut d'*outsider*, une image que ses choix thématiques et esthétiques ne font que renforcer. Cette catégorisation le laisse pourtant songeur, lui qui estime, en fait, « avoir été marginalisé par défaut »³¹⁰.

Avec le temps, cette étiquette tendra à perdre de son importance, Morin s'imposant au Québec comme l'un des réalisateurs les plus importants des dernières décennies. Néanmoins, une certaine aura de singularité continue vaille que vaille de s'attacher à sa personne, ce que confirme le *Dictionnaire du cinéma québécois*, qui le présente comme l'« un des plus grands cinéastes québécois actuels et assurément le plus provocateur. »³¹¹ Cela ne l'empêche pas d'avoir le sentiment de faire partie intégrante de l'institution filmique locale, même s'il demeure pleinement conscient d'être, encore aujourd'hui, un peu excentré par rapport aux courants dominants du cinéma québécois :

« Mais moi, dit-il, je n'ai pas à me plaindre, j'ai ma place. Je pense qu'en quelque part, ces institutions-là [(les organismes subventionnaires)] se sont habituées à me voir revenir bon an mal an avec des histoires un peu plus grinçantes. Disons qu'il n'y a pas de place pour vingt-cinq cinéastes comme moi dans le système. Il y a plus de place pour du cinéma *confort et comédie*. »³¹²

On va voir, maintenant, comment cette singularité, qui se situe dans une démarche d'auteur, contribue pleinement à l'inscrire dans une cinématographie qui persiste à se définir comme *nationale*.

métrage de fiction. Le réalisateur s'aperçoit cependant qu'il peut obtenir des fonds pour faire le même projet en 35mm (pour un montant de 1 500 000\$) et franchit ainsi le pas qui le séparait jusqu'alors de la production cinématographique proprement dite (voir Boyer et al, p. 166). Ce passage d'un médium à l'autre ne se traduira cependant pas par l'abandon définitif de la vidéo, puisque Morin fera des retours occasionnels à celle-ci, que ce soit en production (*Quiconque meurt, meurt à douleur*) ou en pré-production (*Le Nèg'*), en vue de préparer le tournage d'une œuvre en 35mm.

³¹⁰Privet (été 2000), p. 9.

³¹¹Coulombe, Michel et Marcel Jean. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal, Boréal, 2006, p. 528.

³¹²Carrière, Bruno, éd. *Métier réalisation. Textes et entretiens*. Montréal, Les 400 coups, 2006, p. 220.

4.1.2 Pratique d'un cinéma d'auteur, pratique d'un cinéma national

Bien que la définition de ce qu'est un cinéma national puisse parfois poser problème, notamment en ce qui touche aux critères d'inclusion et d'exclusion qui le caractérisent, on remarque depuis quelques décennies qu'un rapprochement s'est opéré entre les cinémas nationaux et ce qu'on a l'habitude d'appeler un cinéma *d'auteur*. Cette association, comme on l'a vu précédemment, est imputable principalement à deux changements majeurs qui sont survenus autour de la fin des années '50 et au début des années '60, à savoir l'institutionnalisation du concept d'auteur et la progressive transformation du public des salles.

Pour ce qui est de l'auteur, on est évidemment redevable aux critiques des *Cahiers du cinéma* d'avoir développé et popularisé cette figure, qui s'est institutionnalisée à travers la production des cinéastes de la Nouvelle Vague. Le public s'est, quant à lui, métamorphosé dans la foulée des bouleversements provoqués par l'apparition de la télévision, qui a, comme on le sait, entraîné une désaffectation des salles, et ce, dans plusieurs pays. On a ainsi assisté à une séparation de plus en plus marquée entre les spectateurs, avec, d'une part, ceux qui continuaient de consommer une programmation d'inspiration hollywoodienne et, de l'autre, ceux qui étaient attirés par ce cinéma d'auteur qui s'imposait alors comme une nouvelle réalité³¹³. Ce sont également eux qui témoigneront d'un intérêt pour tous ces films venus des quatre coins du monde, à la suite des mouvements de libération qui donnèrent naissance à de nombreuses cinématographies nationales.

C'est là un point qui mérite de retenir l'attention, puisque c'est dans cette mouvance que des liens commenceront à se tisser entre les cinémas d'auteur et les cinémas nationaux, les premiers apparaissant petit-à-petit comme de véritables ambassadeurs de leurs cultures respectives. Cet amalgame se consolidera toutefois encore davantage au fur et à mesure que les pressions exercées par la globalisation des marchés tendront vers une uniformisation de la production au profit du modèle hollywoodien dominant. Les discours de résistance apparus en réaction à une volonté de libéraliser les pratiques cinématographiques (et tout particulièrement les pratiques de

³¹³C'est, grosso modo, la séparation entre ce « premier » et ce « deuxième » cinéma dont parlent Fernando Solanas et Octavio Getino dans leur manifeste *Pour un troisième cinéma*. Bien que ces catégories aient été amplement critiquées depuis (notamment en regard de leur prétendue étanchéité), force est tout de même d'admettre que cette séparation a le mérite de témoigner du phénomène de mutation du public qui s'opère alors.

financement) dans le cadre des négociations entourant la ratification des grands traités commerciaux internationaux seront en effet grandement tributaires du rapport étroit qui s'est établi entre les cinémas nationaux et le cinéma d'auteur. C'est pour cela que les cinémas nationaux, que visent à préserver les clauses d'exception culturelle et de diversité culturelle, sont essentiellement des cinémas d'auteur. C'est sans doute pour cela également que Frédéric Depétris, dans son ouvrage *L'État et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*, consacre son chapitre d'ouverture à l'essor de la figure de l'auteur, qui s'impose comme un paradigme dominant dans les années '60 et '70³¹⁴, avant de s'affirmer comme l'incarnation même de ce que l'on croit être le fondement d'une cinématographie authentiquement nationale. Cette opinion est aussi partagée par René Prédal qui, dans son livre sur le cinéma d'auteur, perçoit celui-ci comme le seul mode d'expression filmique propre à traduire des réalités d'ordre communautaire. Selon lui :

« Si le cinéma d'auteur s'est imposé présentement comme genre majoritaire du cinéma français et demain de ce qu'il restera du cinéma occidental, ce n'est donc pas du tout par réaction de fuite devant le réel mais bien au contraire parce que dans les conditions qui sont faites aujourd'hui à la création cinématographique, cette vision consciemment personnalisée et travaillée comme telle se trouve être la seule manière satisfaisante de rendre compte de l'identité collective. »³¹⁵

Bien qu'on puisse débattre quant aux rapports d'exclusion que sous-tend une telle affirmation (tout spécialement en regard d'une prétendue absence de représentativité du cinéma hollywoodien à l'égard des réalités étatsunienne), force est d'admettre que de telles affirmations sont largement partagées, notamment au Québec, où elles participent fortement à la conceptualisation de ce que l'on considère être un cinéma national. Cela apparaît de manière on-ne-peut-plus claire dans les années 2000, à l'occasion des débats portant sur le financement institutionnel du cinéma québécois. Ces échanges seront l'occasion, de part et d'autre, de proposer des définitions plus ou moins inclusives quant à la québécoisité du cinéma d'ici.

Même si les querelles concernant le financement du cinéma ne datent pas d'hier, le débat prend une toute nouvelle tournure en 2001, lorsque Téléfilm Canada met sur pied son programme d'enveloppes dites « de performance ». Ce programme vise officiellement à récompenser les

³¹⁴Depétris, Frédéric. *L'État et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*. Paris, L'Harmattan, 2008, p. 48.

³¹⁵Prédal, p. 83.

producteurs dont les films ont eu de bons résultats au box-office ; officieusement, cette nouvelle mesure tend à favoriser un cinéma de producteurs, de prétention commerciale, au détriment d'un cinéma d'auteur. Du côté des réalisateurs, le programme est accueilli avec mécontentement et fait l'objet de nombreuses critiques dans les années qui suivent. C'est néanmoins à l'été 2006 que le débat atteint son apogée, avec la divulgation des projets de longs métrages de fiction ayant obtenu l'aval de Téléfilm Canada (pour l'année à venir). La riposte des réalisateurs s'organise alors, ce qui donne lieu à de nombreuses interventions dans les médias. C'est ce que démontre dans le détail l'étude consacré par Jacques Lemieux et ses collègues au traitement journalistique de cette véritable crise, qui s'impose par son exemplarité au regard des problématiques associées au financement culturel :

« Le débat concernant le financement public du cinéma québécois de langue française (aussi nommé 'crise du financement du cinéma québécois') est typique, soutiennent-ils, de la problématique concernant la tension entre la valorisation par les critères culturels ou par les règles du marché. »³¹⁶

Ce que l'on constate toutefois, c'est que la problématique du sous-financement, qui est un leitmotiv des débats sur le financement culturel, cède assez rapidement le devant de la scène face à une autre problématique, celle du *malfinancement*. C'est notamment ce qu'exprime une intervention de la critique de cinéma Odile Tremblay dans l'édition du *Devoir* du 17 juin 2006, lorsqu'elle déclare : « Il faudrait des fonds neufs, oui, mais ils ne résoudre pas tout pour autant. Trop de productions sans valeur engorgent le système. »³¹⁷ Sous cette affirmation, ce qu'il faut lire, évidemment, c'est qu'une partie du cinéma financé au Québec ne mérite pas de l'être, du moins si on l'évalue à l'aune de certains critères qui s'avèrent être ceux du cinéma d'auteur. Une chose en entraînant une autre, l'association entre cinéma d'auteur et cinéma national finit également par s'imposer rapidement, ce qui fait que le débat sur le financement du cinéma québécois devient l'occasion de définir ce qui mérite ou non de figurer sous cette appellation.

³¹⁶Lemieux, Jacques, Jason Luckerhoff et Christelle Paré. « Le traitement journalistique des débats sur le financement des industries culturelles au Québec », *Les Cahiers du journalisme*, No. 21, automne 2010, p. 206.

³¹⁷Tremblay, Odile. « Le cinéma québécois bat de l'aile », *Le Devoir*, 17 juin 2006, <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/111892/perspectives-le-cinema-quebecois-bat-de-l-aile>, consulté le 11 août 2015.

En gros, ce qui ressort au fil des échanges, c'est que pour faire du « bon » cinéma québécois, il faut soutenir les auteurs, puisque ce sont eux qui s'inscrivent véritablement dans une perspective nationale. On a en effet la prétention de croire que c'est ce type de cinéma – un cinéma qu'on considère être « de qualité » - qui a la capacité de s'inscrire dans la durée, et donc d'assurer la pérennité d'une cinématographie. C'est notamment ce que laisse entendre le réalisateur Louis Bélanger, qui est également membre de la Coop vidéo de Montréal, dans un livre d'entretiens publié la même année :

« Mais moi, dit-il, je pense qu'un film doit perdurer. On ne doit pas juger la qualité d'un film sur ce qu'il a engrangé comme argent dans son premier week-end. Un film est bon aussi lorsqu'il va permettre aux générations qui viennent de connaître qui on était nous autres. *Les Raquetteurs* m'informe sur qui étaient les gens qui m'ont précédé ici au Québec. *Les bons débarras...* *Le temps d'une chasse* me présente l'homme québécois qui part à la chasse dans ces années-là. Peut-être que ces films-là n'engrangeraient pas une maudite cenne le premier week-end, mais les films qu'on retrouve dans les voûtes de la Cinémathèque informent, avec talent, les Québécois, sur leur identité. »³¹⁸

Cette affirmation abonde dans le même sens que celles que l'on retrouve dans une lettre ouverte cosignée par de nombreux représentants du milieu cinématographique, dont Bernard Émond et Catherine Martin, deux cinéastes qui sont, eux aussi, membres de la Coop vidéo. Cette lettre, dont la paternité incombe au cinéaste Jeremy Peter Allen, a été publiée dans différents journaux le 7 juillet 2006 et constitue l'un des moments forts de la crise sur le financement du cinéma québécois. Voici ce qu'on y retrouve en substance. D'une part, on insiste sur les ravages causés par le système d'enveloppes à la performance, qui est considéré comme une menace pour la survie à moyen et long termes du cinéma d'ici :

« [...] le système des enveloppes à la performance crée une tendance lourde à la production de films de plus en plus commerciaux puisque les succès au box-office garantissent un financement automatique quelle que soit la valeur culturelle des projets. Ce système produit en outre de nombreux autres effets pervers: concentration des entreprises (56 % des fonds sont allés à cinq compagnies), élimination des petites maisons de production (dont le dynamisme est si important pour la cinématographie nationale), diminution du nombre de films et étouffement du cinéma d'auteur. »³¹⁹

On perçoit donc clairement, encore une fois, le lien très étroit qui unit la notion de cinéma d'auteur et la notion de cinéma québécois. C'est également ce qui ressort de cet autre cri du

³¹⁸Carrière, p. 34.

³¹⁹Allen, Jeremy Peter et al. « Pour une cinématographie forte », *Le Devoir*, 7 juillet 2006, <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/113105/pour-une-cinematographie-forte>, article consulté le 11 août 2015.

cœur, où transparaît l'idée selon laquelle le cinéma d'auteur est le seul susceptible de perdurer sur le long terme. « C'est en soutenant des œuvres et des approches cinématographiques variées, affirment les signataires, que notre cinéma sera vibrant, fort, unique, sur nos écrans comme sur la scène internationale, dans cinq, dix, quinze et vingt ans. »³²⁰ *A contrario*, le cinéma commercial est perçu comme un produit, et non comme une œuvre, les films de ce genre étant appelés à vieillir « rapidement et très mal »³²¹. En somme, un cinéma québécois digne de ce nom, c'est purement et simplement un cinéma d'auteur, fruit du travail et de la créativité des cinéastes d'ici.

Il reste toutefois un point à ajouter, qui revêt tout de même son importance dans le cadre de ces disputes autour du financement culturel, soit le fait que c'est un organisme fédéral, Téléfilm Canada, qui essuie les critiques les plus nourries. Il s'agit là d'un aspect non-négligeable (surtout pour le milieu culturel, réputé pour son nationalisme), dans la mesure où l'on peut supposer qu'une institution canadienne peut facilement s'avérer un antagoniste de choix, et ainsi ajouter au caractère nationaliste du débat. D'ailleurs, s'il faut en croire Germain Lacasse, le statut d'auteur a toujours revêtu une dimension problématique au regard du rapport entre les cinéastes et les organismes subventionnaires. Selon lui, « [i]l faut examiner d'un peu plus près l'évolution du cinéma canadien et québécois pour voir à quel point la notion d'auteur y est récente, développée de haute lutte par les réalisateurs, et combattue de pied ferme par un État toujours caché derrière des institutions assez anonymes. »³²²

Ainsi, la figure du producteur, aux yeux des bailleurs de fonds fédéraux, semble généralement devoir prévaloir sur celle du réalisateur, ce qui, d'un certain point de vue, peut entrer en contradiction flagrante avec le postulat voulant qu'une cinématographie nationale soit fondamentalement une cinématographie d'auteurs. L'idée de privilégier le producteur au détriment du cinéaste peut, par conséquent, être perçue comme une attaque directe contre la volonté de conserver au cinéma réalisé au Québec son caractère national. Encore une fois, il y a là matière à renforcer un lien déjà très solide entre le cinéma d'auteur et les cinémas nationaux.

³²⁰*Ibid.*

³²¹Lemieux et al, p. 208.

³²²Lacasse, Germain. « Auteur, nation, institution. De Grand-Louis aux poissons-narrateurs », dans Esquenazi, Jean-Pierre, éd. *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 121.

C'est donc dans cette perspective qu'on doit envisager la manière avec laquelle Morin s'inscrit dans la cinématographie québécoise. Si l'on considère que l'auteur d'un film est celui qui laisse son empreinte sur l'œuvre qu'il réalise, celui qui y appose sa signature, Morin est indéniablement un auteur au sens plein et entier du terme. Cela ne signifie pas que ses créations soient dénuées de tout apport extérieur (on y reviendra d'ailleurs sous peu), mais plutôt qu'elles se rejoignent à travers des préoccupations et une approche esthétique qui portent manifestement sa marque. Qui plus est, on parle ici d'une œuvre qui se déploie dans la continuité, tout au long d'une carrière qui s'étend déjà sur plus de quatre décennies.

Par conséquent, il n'est pas présomptueux de prétendre que Robert Morin perpétue une certaine tradition filmique nationale à travers la pratique d'un cinéma d'auteur. Il importe néanmoins de garder présent à l'esprit qu'on a ici affaire à un cinéma de questionnement national, plutôt que d'affirmation nationale, au sens où l'entend Martin McLoone dans un texte consacré au cinéma irlandais :

« It is a national cinema in the sense that it is a cinema of national questioning, rather than a cinema of bland assertion. In its more political and confrontational moments, it is clearly a kind of 'third cinema', but in its negotiations with the global marketplace it is a cinema that straddles the divide between national specificity and a kind of international meta-style. Finally, in its relationship to an already existing tradition of representation, it is a cinema of inevitable intertextuality and internal reference. »³²³

Comme on a pu le voir, Morin, dans les représentations qu'il propose à l'écran, complexifie l'image du sujet national, qui apparaît ainsi dans toute son instabilité et dans toute sa fragilité. Au contraire des personnages que l'on retrouve dans des films tels qu'*Octobre* (1994) ou *15 février 1839* (2001) de Pierre Falardeau, on serait malavisé de qualifier de positif le rapport qu'entretiennent avec le concept de nation les individus qui peuplent son univers. Ce sont des personnages désorientés, déboussolés, qui cherchent désespérément à rétablir le contact avec leurs semblables, dans une société placée sous le signe de l'atomisation et de la déliaison. Conséquemment, toute figuration du collectif, tout particulièrement dans ses manifestations nationales, prend une tournure résolument négative, qui témoigne d'une approche du phénomène pour le moins critique.

³²³McLoone, Martin. « National Cinema in Ireland », dans Vitali, Valentina et Paul Willemsen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, p. 99.

Cela étant dit, l'insistance avec laquelle Morin aborde les problématiques associées aux concepts de nation et de communauté donne à penser que ces sujets revêtent pour lui une certaine importance, ce qui laisse croire que le national et le collectif, chez lui, font beaucoup plus que faire l'objet de critiques, mais qu'ils sont également sources d'une certaine préoccupation quant au sort des individus dans un monde où la solitude et l'incommunicabilité tendent à devenir des paramètres normatifs. Qui plus est, en considérant que sa pratique de l'image contribue à la préservation du concept de cinéma national, force est de reconnaître qu'on se retrouve là en face d'une œuvre qui, paradoxalement, témoigne de la mise à mal d'une institution phare de la modernité, tout en contribuant à sa préservation partielle.

Ce faisant, Morin propose un portrait de la québécoïté qui n'est ni tout blanc ni tout noir, et qui prend parfois à contrepied certaines idées reçues, tout particulièrement au regard du rapport que les Québécois entretiennent avec le colonialisme, que ce soit en tant que colonisés ou en tant que colonisateurs. « Je manipule l'art cinématographique pour déranger, rappelle-t-il, pour que les gens se posent des questions. Il s'agit d'un acte anarchique, presque révolutionnaire. »³²⁴ Ces propos, il est bon de le faire remarquer, ont été tenus à l'occasion de la sortie de *Windigo*, un film qui questionne justement certaines idées reçues sur l'identité québécoise, dans la mesure où les tensions soulevées par le projet d'indépendance d'un groupe de séparatistes autochtones remettent en cause la légitimité du projet indépendantiste, ainsi que son penchant relatif à l'exclusivité.

Cette complexification de la représentation du sujet national, on la retrouve parallèlement dans les œuvres réalisées par d'autres cinéastes associées à la Coop vidéo de Montréal, tels que Louis Bélanger, Bernard Émond, Catherine Martin et André-Line Beauparlant, pour ne nommer que ceux-là. Ce rapprochement entre des créateurs œuvrant au sein d'un même organisme de production s'explique par un certain nombre de facteurs, dont celui, non négligeable, d'accorder une place souveraine à la figure de l'auteur. Ainsi, s'il faut en croire Louis Bélanger :

« [...] à la Coop, on a la chance de faire les films qu'on veut. Ça va très mal paraître, mais je vais le dire à haute voix, à la Coop, c'est la dictature du réalisateur. Ce n'est pas la dictature

³²⁴Castiel, p. 16.

du producteur, pas encore. On est encore là parce que la productrice est une réalisatrice dans l'âme.»³²⁵

La Coop priorise donc la vision de l'auteur, ce qui, comme on l'a vu, concorde avec la conception actuellement dominante de ce que doit être un cinéma national. Évidemment, la décision de réaliser à la Coop n'est pas un choix anodin, car cela implique de partager une certaine vision et certaines préoccupations qui sont celles des autres membres. C'est ce qui a permis à la Coop de développer, au fil du temps, un corpus d'œuvres qui semblent, pour la plupart, vouloir questionner la vision communément admise de ce que c'est que d'être Québécois, tout particulièrement dans le monde d'aujourd'hui.

Ce travail d'investigation se déploie dans de multiples directions. On peut penser notamment aux préoccupations qui sont celles de Bernard Émond, qui se penche sur le rapport que les Québécois entretiennent avec la tradition et avec leur héritage culturel. La problématique communautaire est également au cœur de la démarche de nombreux artisans de la Coop, comme on le constate en analysant les vidéos et les films réalisés, conjointement ou séparément, par Louis Bélanger et Denis Chouinard, qui s'interrogent sur l'état du collectif dans un Québec plongé en plein processus de mondialisation. *Gaz Bar Blues* (2003), de Louis Bélanger, qui trace un parallèle entre le Québec de la fin des années '80, la chute du mur de Berlin et le triomphe annoncé d'un capitalisme globalisé, en témoigne de manière exemplaire. D'autres œuvres, cependant, comme celles d'André-Line Beauparlant ou de Catherine Martin, préfèrent donner la parole à des gens qui se situent plus en marge de la société, pour opérer une critique d'un point de vue un peu plus excentré. Si l'on ajoute à cela la propre démarche de questionnement de Morin, dont on a déjà donné de nombreux exemples dans les deux chapitres précédents, on se retrouve donc face à un collectif de créateurs qui s'inscrivent dans une perspective cinématographique qui est clairement celle que partagent la grande majorité des cinémas nationaux.

Ainsi, en associant son œuvre à la Coop vidéo de Montréal, qui a su regrouper, avec les années, de nombreux réalisateurs partageant une conception commune du cinéma, Robert Morin se positionne d'autant plus ouvertement au sein d'une cinématographie qui continue de maintenir son orbite autour du concept de nation. Cette association entre Morin et la Coop est également

³²⁵Carrière, p. 29-30.

révélatrice d'une appréciation du collectif qui va bien au-delà du paradigme national, comme on va le voir à l'instant.

4.2 Horizontalité et collégialité en tant que reflets d'un certain idéal collectif

On a pu le constater, lorsque l'on a abordé cette question dans le troisième chapitre, la notion de communauté, chez Morin, dépasse le cadre strictement national. C'est évidemment vrai lorsqu'on considère les démarches (généralement infructueuses) d'actualisation du lien communautaire qu'on retrouve dans ses différents films. C'est aussi vrai lorsqu'on prend le temps d'analyser certaines facettes de son approche cinématographique. Morin, dans sa pratique, semble en effet mettre de l'avant des principes de fraternité, d'horizontalité et de collégialité qui sont justement ceux que ses personnages tentent d'appliquer autour d'eux sans pouvoir y parvenir.

Ces principes, on les retrouve notamment dans sa manière d'envisager la direction d'acteurs, mais ils sont également présents dans le type de rapports que Morin tente d'établir entre son œuvre et le spectateur, rapports qui font à la fois appel à une certaine familiarité et au concept d'œuvre ouverte. L'association entre le cinéaste et la Coop vidéo de Montréal se situe finalement dans une perspective similaire, tant il est vrai qu'elle laisse transparaître un désir du collectif qui semble si conflictuel à l'écran, mais pourtant praticable dans le cadre restreint qui est celui de la pratique cinématographique.

4.2.1 Une approche de la cinématographie fondée sur la pratique du lien et de l'échange

Comme on vient tout juste de le voir, il y a une résonance certaine entre les concepts que Morin aborde à l'écran et ceux qui caractérisent son approche de la réalisation. Si ces concepts, principalement ceux associés à la nation et à la communauté, prennent une tournure plutôt négative dans les films, il n'en va pas nécessairement de même lorsqu'on se déplace derrière la caméra, puisque Morin réussit parfois à accomplir ce que ses personnages semblent incapables de faire dans l'univers de la fiction. C'est ce qui ressort quand on prend le temps d'apprécier les efforts qu'il déploie pour favoriser une approche du médium qui reconnaît l'apport d'autres

intervenants susceptibles de participer à l'acte de création, comme l'acteur ou le spectateur. En fait, ce que recouvre cette conception, c'est un désir d'instituer une pratique du lien qui, si elle est si difficile à matérialiser à l'écran et dans la réalité, peut toutefois se manifester, à l'occasion, dans le tissu de relations potentielles qu'un film parvient parfois à générer.

Or, s'il est un domaine où cette pratique du lien se manifeste explicitement, c'est bien dans la manière avec laquelle Morin envisage la direction d'acteurs. Pour comprendre en quoi celle-ci consiste, il faut cependant prendre conscience de l'importance accordée par Morin à l'étape du tournage. Même s'il reconnaît la nécessité d'un bon travail de scénarisation, cela ne l'empêche pas de considérer le stade de production comme un moment essentiel dans la réalisation d'un film. Comme il le dit lui-même : « Pour moi, faire du cinéma, c'est quand même d'écrire un maximum du film avec une caméra puis un micro et non pas avec un ordinateur et une imprimante. »³²⁶ Plusieurs de ses films, et non des moindres, ont d'ailleurs été conçus en suivant cette approche. C'est le cas de la plupart des œuvres à la première personne (comme *Yes Sir ! madame...*), qui ont d'abord été tournées avant d'être scénarisées. C'est également le cas de certains longs métrages, tels que *Quiconque meurt, meurt à douleur* ou *Le Nèg'*, qui ont été réalisés à partir d'un canevas de quelques dizaines de pages, celui-ci prenant une tournure plus élaborée au moment du tournage.

Au-delà du plaisir que Morin semble éprouver à improviser, ce qu'il faut comprendre, c'est que cette emphase mise sur le tournage repose aussi sur une volonté de profiter du moment offert par la réalisation du film pour instituer un espace d'échange entre ses participants. Cette conception de l'œuvre envisagée en tant que lieu de socialisation, elle est déjà présente lors de la création de ses premières bandes vidéo. On a déjà parlé de l'approche participationniste favorisée par Morin à cette occasion. En effet, il se fait fort d'encourager ses sujets à être partie prenante de leur propre mise en scène. « Ce qui m'intéressait, dit-il, c'était de faire des vues, en complicité avec eux, des fictions alimentées par ce qu'ils avaient vécu ou par ce qu'ils vivaient. »³²⁷ Ce faisant, Morin s'inscrit alors dans deux traditions pas si lointaines : celle du documentaire filmé tel qu'il

³²⁶*Ibid.*, p. 211.

³²⁷Morin, Robert. « Hercule et la reine de Lydie ». *24 images*, No. 100, hiver 2000, p. 41.

se pratique à l'ONF dans les années '60 et '70, et celle de la vidéo, qui occupe une place prépondérante au Québec à la même époque.

Marion Froger, comme on le sait, s'est longuement penchée sur le cas du documentaire, qu'elle a essentiellement défini comme « [...] une pratique de *production de relations spécifiques*, sur le terrain d'une expérience du monde refondée par de nouvelles modalités de *médiation*. »³²⁸ Cette conception, qui se concentre sur la dimension relationnelle de l'expérience filmique, correspond parfaitement à une certaine pratique de l'image qui fut celle de nombreux réalisateurs et de nombreuses réalisatrices dans la période précédant immédiatement l'entrée en scène de Robert Morin. Elle favorise la participation et l'échange entre ceux qui se trouvent devant la caméra et ceux qui se trouvent derrière, au point d'en arriver à brouiller les frontières généralement établies entre ces deux univers. Elle se fait recherche d'une rencontre créatrice, où filmeurs et filmés sont progressivement, et idéalement, appelés à se fondre les uns dans les autres, dans une approche du médium qui se veut profondément démocratique, voire même utopiste. Envisagé sous cet angle, «[l]e cinéma devait jouer un rôle en combattant, sur son propre terrain, le mode de production de l'industrie du divertissement, en renversant les rapports de travail hiérarchiques, en détruisant la conception élitiste de l'art cinématographique [...]»³²⁹

L'idée, c'était donc, d'abord, d'instituer un espace relationnel entre les individus impliqués dans la réalisation d'une œuvre, dans l'espoir que cette expérience puisse éventuellement déborder le cadre filmique et ainsi participer «[...] à un vaste mouvement de réinvention du lien social [...]»³³⁰ Cette pratique de l'image sera également celle des premiers vidéastes lorsque la vidéo fera son apparition au Québec, à la fin des années '60.

D'après Andrée Duchaine, c'est ce créneau (on pourrait même dire ce crédo) qui va s'imposer pendant près d'une décennie. « Liberté d'expression, recherche d'un outil d'intervention sociale, consultation auprès des gens, souligne-t-elle, sont les premières caractéristiques exploitées, et ce, en privilégiant un style : le documentaire. »³³¹ D'emblée, la vidéo, notamment parce qu'elle

³²⁸Froger, p. 14.

³²⁹*Ibid.*, p. 108.

³³⁰*Ibid.*, p. 48.

³³¹Duchaine, p. 45.

requiert moins de moyens et parce qu'elle est plus accessible, semble favoriser cette tendance qui, selon Sean Cubitt, lui serait constitutive³³². En fait, force est de reconnaître que la vidéo peut jouer sur les deux tableaux, alors qu'il lui est possible de mettre l'accent sur son potentiel relationnel, tout comme il lui est possible de se complaire dans l'introspection et le narcissisme³³³. L'histoire de la vidéo, tant au Québec qu'à l'échelle mondiale, démontrera d'ailleurs jusqu'à quel point ce courant, fondé sur l'expression et l'exaltation du *moi*, finira par revêtir une importance capitale. Ce qu'il faut retenir, cependant, c'est que certaines particularités de la vidéo, notamment sur le plan économique, permettront à ses utilisateurs, pour un temps du moins, de faire de nouvelles expériences, tout spécialement en ce qui touche aux rapports qui s'établissent entre filmeurs et filmés au moment du tournage.

Cette invitation à prendre des risques, c'est celle qu'embrassera Robert Morin lors de ses débuts derrière la caméra, une invitation à laquelle il continuera de souscrire tout au long de sa carrière. Sa relation aux personnes qui se retrouvent dans ses documentaires et aux acteurs qui figurent dans ses fictions est à ce titre des plus exemplaires. Si, dès ses premières œuvres, Morin fait appel à la participation de ceux et celles qui sont appelés à défiler devant la caméra, c'est une approche qu'il continue de favoriser par la suite, même lorsqu'il effectue son passage de la vidéo à la pellicule. Cette transition ne va toutefois pas sans entraîner quelques accrochages, le cinéaste éprouvant au départ certaines difficultés à interagir avec des comédiens de métier, lui qui avait jusqu'alors, sauf exception, surtout travaillé avec des amateurs³³⁴. *Windigo*, notamment, sera pour lui une expérience des plus éprouvantes, au point où il lui faudra attendre près d'une dizaine d'années avant de faire un nouvel essai avec des professionnels, à l'occasion du tournage du *Nèg'*.

Lorsqu'on prend la peine de relever les propos de Morin à ce sujet, ce qui ressort, c'est son apparente incapacité à instituer avec des professionnels cet espace relationnel qui, pour lui,

³³²« [...] video media need to be thought in terms of relationships first, and of representations only second. » (Cubitt, p. 202)

³³³C'est un aspect qui est particulièrement souligné par Florence de Mèredieu dans son ouvrage *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*. Pour elle : « Très vite, donc, se mettent en place les caractéristiques propres au médium vidéo et en particulier la propension au narcissisme, l'appareil fonctionnant comme une sorte de miroir électronique légèrement décalé et faussé, ce qui permet à l'artiste (ou au spectateur) de jouer avec sa propre image. » (Mèredieu, p. 38)

³³⁴L'exception notable, c'est celle de *Quelques instants avant le Nouvel An* (1986), qui met en vedette le fondateur de la Ligue nationale d'improvisation, Robert Gravel.

apparaît indispensable à l'établissement d'une bonne relation de travail. Selon lui, ce sont les contraintes imposées par le modèle institutionnel de production qui sont responsables de cet empêchement, surtout en raison du fait que les contraintes financières limitent le temps qu'un réalisateur peut passer avec ses acteurs dans les jours (voire les semaines) qui précèdent le tournage. C'est en cela que Morin perçoit une distinction très nette entre sa façon de procéder avec des acteurs de carrière et la méthode qu'il emploie quand il a affaire à des amateurs. L'extrait qui suit résume d'ailleurs très bien le fond de sa pensée :

« Maintenant avec les non-professionnels, t'es plus tolérant, plus méfiant aussi, t'as du travail à faire. Donc tu t'y prends d'avance. Tu les rencontres souvent. Tu pratiques plus avec eux. Tu deviens souvent des chums ben avant le premier jour de tournage. Le plateau devient alors un endroit pour tripper, pas pour travailler, même si tu travailles comme un fou. La relation de travail n'est pas la même que lorsqu'on travaille avec des étrangers. Et c'est ça que ça fait le système de production institutionnel qu'on a : bien souvent tu sais que t'as l'argent pour faire ton film un mois avant de le faire. T'arrives sur les chapeaux de roues au tournage et tu te retrouves face à des étrangers. »³³⁵

L'instauration d'une zone d'échanges, propre à créer des liens de complicité, de familiarité entre le réalisateur et ses acteurs, représente donc un passage obligé pour permettre à Morin de travailler avec des professionnels. C'est ce qu'il parviendra à faire à partir du *Nèg'*, un film qui, selon ses propres dires, lui aura permis de se réconcilier avec les acteurs :

« Non seulement, dit-il, il[s] ne me font plus peur, mais j'ai eu du plaisir avec eux. Il fallait bien que cela se passe à un moment donné, pour la simple raison que j'ai plusieurs projets en tête, qui impliquent obligatoirement de travailler avec des acteurs professionnels, des projets qui ne peuvent pas se faire avec du monde ordinaire. Mais, en fait, j'ai un peu procédé avec eux comme je le fais avec des non-acteurs. Tout d'abord, je n'ai pas scénarisé les dialogues. Le scénario au complet fait trente pages, et il ne contient pas de dialogues. J'ai donné un canevas aux acteurs, et sur le lieu de tournage, on a fait une première version des scènes importantes, en vidéo, pendant lesquelles ils ont développé leur personnage en improvisant. Ensuite j'ai réécrit les scènes en utilisant les meilleures des premières improvisations et de là, on est retourné en improvisation pour une deuxième version en vidéo. J'ai utilisé cette version pour écrire un scénario, qu'on a ensuite tourné en 16/35. »³³⁶

Ainsi, l'établissement d'un lien de familiarité, propre à favoriser la participation des acteurs au processus créatif, est une étape indispensable pour que le tournage d'un film se révèle pleinement satisfaisant. Ce faisant, Morin parvient à réaliser quelque chose que ses personnages semblent incapables d'accomplir : il recrée un espace de socialisation qui apparaît pourtant inconcevable

³³⁵Boyer et al, p. 96.

³³⁶Barrette et de Blois, p. 42.

dans ses films, même si cet espace se limite, fondamentalement, à des rapports de personne à personne, ou au cadre restreint et ponctuel qui est celui du tournage. Bref, on n'assiste aucunement à l'institutionnalisation d'un processus de « réinvention du lien social », mais on doit tout de même reconnaître qu'on se trouve en présence d'un ersatz d'idéal communautariste qui rappelle étrangement les démarches qui furent celles de certains cinéastes et vidéastes québécois des années '60 et '70.

Cette ambition, même modeste, d'instrumentaliser le film pour en faire le terrain d'un échange et d'une collaboration créative, elle se manifeste également dans le rapport au spectateur que Morin tente d'instaurer à travers sa pratique non-conventionnelle de l'image. La facture parfois déstabilisante de ses œuvres, qui est imputable à l'emploi de certains procédés (comme la voix *off* ou la caméra subjective) ou au choix de situations potentiellement déroutantes, trouve en effet un commencement de justification dans sa volonté d'instituer, à l'intérieur de ses films, un espace susceptible de permettre au spectateur d'exercer son imagination et de participer à l'actualisation des potentialités narratives des récits qui lui sont proposés. Éthique et esthétique se rejoignent dans cette démarche qui a la prétention de court-circuiter les mécanismes d'un cinéma grand public qui n'est pas exempt, d'après Morin, d'un certain penchant pour la démagogie.

Selon lui, une bonne partie de la production de masse contraint le spectateur à la passivité, parce qu'elle se refuse à aménager des espaces susceptibles de permettre au public d'être partie prenante du processus de création circonscrit par le film. Il propose, pour sa part, de procéder à une manipulation du dispositif filmique, dans le but d'aménager des zones d'ombre qui forceront le destinataire à faire preuve d'imagination et ainsi assumer la part de responsabilité qui lui incombe dans l'actualisation du récit. On chercherait donc vainement la présence d'un narrateur omniscient dans le cinéma de Morin, lui qui préfère limiter le point de vue de ses personnages, afin d'amener les gens à s'investir activement dans chacune de ses histoires. C'est d'ailleurs dans cette perspective qu'il tente d'expliquer sa propension à faire usage du point de vue à la première personne :

« Le choix de la caméra subjective, dit-il, ça vient en partie du travail que j'ai fait en vidéo. Je voulais prendre une structure assez compliquée, et en même temps jouer avec les clichés ; partir du connu pour aller vers l'inconnu. L'idée, c'était de voir jusqu'où on pouvait

embarquer les gens. Faire en sorte qu'une histoire, ça soit quelque chose qu'on partage et pas quelque chose qu'on impose. »³³⁷

L'emploi de la voix *off*, que Morin perçoit comme une technique narrative d'inspiration romanesque³³⁸, se situe dans une logique similaire. Ici aussi, le but, c'est de faire une place au spectateur pour qu'il s'approprie le film qui lui est présenté. « [...] tout le discours de la voix te fait imaginer, affirme-t-il, te fait faire beaucoup d'ellipses en tant que spectateur. Et c'est dans les ellipses que se trouvent les choses. C'est dans les ellipses que se situe ta responsabilité, c'est là que tu deviens auteur, que tu y mets tes propres affaires. »³³⁹

Ce désir d'amener le public dans une direction qui n'est pas celle que privilégie la production de masse s'appuie également sur un détournement des codes mis de l'avant par ce même cinéma. Chez Morin, cette approche se traduit par une utilisation subversive de genres tels le film de guerre ou le film policier, dans le but d'attirer l'attention du spectateur, avant de brouiller les pistes et ainsi le forcer à retrouver lui-même son chemin. Par conséquent, il n'hésite pas à puiser dans les ressources offertes par les films d'inspiration hollywoodienne, si ça peut lui permettre de créer un espace à l'intérieur duquel les gens pourront s'investir activement. À cet égard, le passage suivant rend très bien le sens de sa pratique :

« Les vues reflètent un peu ça, ce paradoxe. Racoler au début de la vue. Séduire. Aller chercher l'intérêt de quelqu'un pour quelque chose. Puis le dévier un petit peu de ses attentes, mais sans le dévier de façon démagogique, le dévier en lui donnant une responsabilité. Comme pour *Requiem*, je t'amène dans un film de police. Mais, une fois que t'es parti, le film de police ne se passe pas comme tu l'attendais. »³⁴⁰

Force est donc de reconnaître que Morin déploie de nombreux procédés pour qu'un dialogue prenne place entre l'œuvre et le spectateur. Pour ce faire, il a, bien sûr, recours à la distorsion, mais on remarque que ce détournement ne peut s'opérer sans que le public soit préalablement plongé dans un cadre familier. L'emprunt à l'esthétique des genres joue évidemment un tel rôle. Toutefois, il y a un autre élément qui renforce ce procédé, à savoir la facture très familiale du cinéma proposé par Morin.

³³⁷Fourlanty, p. 14.

³³⁸Chez Morin, l'emploi de procédés inspirés du roman confère inévitablement au film le statut d'œuvre ouverte. Pour lui : « Romanesque, ça veut dire une œuvre ouverte, en fait. Un film romanesque te laisse une marge d'interprétation, il n'est pas démagogique. » (Gravel, p. 6)

³³⁹Boyer et al, p. 66.

³⁴⁰*Ibid.*, p. 126.

Comme on l'a vu précédemment, le cinéaste emprunte abondamment au film de famille, au point où certaines de ses œuvres donnent l'impression d'être des films de famille qui ont mal tourné. C'est le cas notamment des longs métrages *Yes Sir ! madame...* et *Petit Pow ! Pow ! Noël*, qui s'inscrivent parfaitement dans cette perspective. Or, cette référence au film de famille, si elle prend une tournure plutôt négative au niveau de la diégèse, n'implique pas qu'il en aille nécessairement de même au chapitre de la réception du film. Les nombreux signes de familiarité qu'on y retrouve peuvent même, au contraire, contribuer à l'établissement de rapports horizontaux entre l'œuvre et le spectateur, tous deux apparaissant comme indissociables l'un de l'autre. L'oralité et l'adoption d'une posture narrative qui n'est pas sans rappeler la figure du conteur tendent à le confirmer.

D'une part, on ne peut faire autrement qu'être frappé par l'abondance des marqueurs d'oralité que l'on rencontre chez Morin. La présence récurrente de la voix *off*, ainsi que l'emploi d'un parler populaire passablement accentué en constituent les manifestations les plus apparentes. Ce qui mérite toutefois de retenir l'attention, c'est la capacité de ces procédés à créer un espace de familiarité qui puisse stimuler le sentiment d'appartenance d'un certain public, en l'occurrence le public québécois³⁴¹. À travers l'oralité, le film institue donc une sorte d'*entre-nous* propice à l'identification et à la connivence, et engendre, pour reprendre ce que dit à ce sujet Marion Froger, « une situation d'interlocution spécifique, celle que crée le film familial [...] »³⁴². Cette impression tenace de visionner une œuvre qui a été faite *en famille*³⁴³ et *pour la famille* est donc partie prenante de l'expérience offerte par le cinéma de Robert Morin.

³⁴¹ À titre anecdotique, il serait bon de mentionner que le caractère oral et accentué des films de Morin a aussi, par le passé, contribué à les isoler (voire à les ghettoïser), en renforçant leur supposée québécoisité au détriment de leur capacité à être compris sans sous-titres par d'autres locuteurs de la francophonie. Ce fut le cas notamment de *Requiem pour un beau sans-cœur*, présenté dans une version sous-titrée lors de l'édition de 1992 du festival de Cannes (voir <http://www.ledevoir.com/non-classe/11127/nos-films-sous-titres-pour-nous-faire-entendre>), ou du *Nèg'*, écarté du festival de Namur parce que son auteur aurait, soi-disant, refusé qu'on lui adjoigne des sous-titres (voir <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/10516/des-sous-titres-pourquoi-pas>). Dans les deux cas, on a un exemple assez éloquent de la manière avec laquelle l'emploi de la langue peut contribuer à créer un sentiment d'appartenance ou, *a contrario*, un sentiment d'exclusion.

³⁴² Froger, p. 131.

³⁴³ On ne saurait parler avec plus de justesse de *Petit Pow ! Pow ! Noël*, un film qui est littéralement le fruit des efforts conjugués d'un fils et de son père.

Cette impression est également renforcée par le fait que le narrateur, à de très nombreuses reprises, adopte une posture qui rappelle étrangement celle d'un conteur. Cette figure, comme on le sait, est propre à évoquer l'image d'une assemblée de taille relativement modeste réunie autour d'un individu qui se propose de lui raconter une histoire. Encore une fois, l'image de la communauté refait surface, alors que le spectateur peut se sentir interpellé comme étant membre de celle-ci et comme étant, par le fait même, convié à écouter des histoires *de* famille, ou, à tout le moins, des histoires *en* famille.

La familiarité est donc un aspect essentiel de l'esthétique de Morin, même si elle finit, éventuellement, par être mise à profit pour détourner les attentes du public et l'amener à s'impliquer activement. Si l'on en croit Roger Odin, le côté imparfait, « mal fait »³⁴⁴, du film de famille joue aussi un rôle de premier plan. Selon le théoricien français, les écarts normatifs sont indispensables à ce type de production, puisqu'ils permettent de garder le spectateur alerte et donc disponible pour l'actualisation des possibles mis en place par le film. Ainsi :

« Les figures d'agression (sautes, ruptures, flous, bougés) jouent elles-mêmes un rôle positif dans ce travail de construction collective ; une séance de film de famille réclame, en effet, un spectateur doté d'un degré d'éveil nettement supérieur à celui du film de fiction ; les figures d'agression, en lui interdisant de régresser et de se laisser aller à la fictionnalisation, stimulent sa participation à la création familiale. De fait, le destinataire d'un film de famille n'est pas positionné en 'spectateur' mais en participant [...] »³⁴⁵

L'aspect en apparence approximatif et volontairement *sloppy* du cinéma de Morin, caractéristique de ses débuts dans l'univers de la vidéo, mais néanmoins conservé par la suite, ainsi que sa propension à faire usage de la caméra portée, s'inscrivent parfaitement dans cette perspective. Autrement dit, son recours à des procédés pouvant potentiellement lui permettre d'entraîner son public hors des sentiers battus renforce le caractère familial déjà très prononcé de son œuvre, ce qui contribue grandement à l'institution de cet espace d'interaction entre le spectateur et les films qu'il lui propose. Ici aussi, cependant, ce rapport se limite à un espace-temps très circonscrit, soit celui du visionnement de l'œuvre.

³⁴⁴Odin (1995), p. 35.

³⁴⁵*Ibid.*, p. 36.

On va voir maintenant, pour conclure ce chapitre sur les manifestations du national et du collectif dans les pratiques cinématographiques de Morin, que ce dernier est tout de même parvenu, jusque dans une certaine mesure, à institutionnaliser cette soif d'échange et de collégialité qui trouve une expression si poignante dans son cinéma. La Coop vidéo de Montréal, car c'est d'elle qu'il s'agit, lui a en effet permis d'œuvrer au sein d'une structure de production propre à refléter ces aspirations communautaristes qui sont partie prenante de son univers, tant *devant* que *derrière* la caméra.

4.2.2 La Coop vidéo envisagée comme un cadre (limité) de redéfinition des liens sociaux

Dans tout ce long travail consacré à l'analyse de la question nationale et de ses prolongements collectifs dans l'œuvre de Morin, il aurait été malvenu de passer sous silence l'importance qu'a pu revêtir pour lui, tant au niveau pratique que symbolique, la Coop vidéo de Montréal. Cet organisme est en effet celui au sein duquel il a réalisé l'entièreté de sa production. Mais, au-delà de cet aspect, ce qu'il y a de très significatif, c'est que la Coop incarne, jusqu'à un certain point, ce désir du collectif qui semble être si fondamental pour la compréhension de son univers cinématographique.

La Coop, qui voit le jour à l'été 1976 (avant d'être formellement accréditée au printemps de l'année suivante³⁴⁶), procède d'abord et avant tout d'une volonté de s'approprier les moyens nécessaires pour être à même de se lancer dans la production d'images. Comme le rappelle Morin : « Tout le monde était déprimé par le milieu de l'époque, par la difficulté d'avoir de l'équipement, par les grosses caméras en noir et blanc. Alors, on a fondé la Coop Vidéo, essentiellement pour avoir notre propre matériel. »³⁴⁷ Somme toute, ces débuts correspondent assez fidèlement à la définition de ce qu'est une coopérative, soit un « regroupement [de] forces » par lequel « il est possible de répondre aux besoins qu'un individu ne peut satisfaire par ses seuls moyens. »³⁴⁸

³⁴⁶Voir Duchaine, p. 33-34.

³⁴⁷Privet (été 2000), p. 7.

³⁴⁸Laflamme, Marcel et al. *Le projet coopératif québécois : un projet social ?* Chicoutimi, Gaëtan Morin Éditeur, 1982, p. 9.

Or, ce que la Coop propose, c'est également un cadre de création où la mise en commun dépasse largement le seul partage des moyens de production. En effet, cette association finit aussi très rapidement par englober les personnes, dans une dynamique interactionnelle fondée sur l'horizontalité et la collégialité. En pratique, ce que cela signifie, c'est que les postes sont interchangeables au sein de l'organisme et que ses membres sont souvent appelés à se prêter main-forte pour rendre possible la réalisation des vidéos de tout un chacun. D'après Morin :

« Le fait de se retrouver dans des situations de dépendance économique les uns par rapport aux autres, c'est ça qui a soudé la gang.
Dans ces conditions, on touchait un peu à tout ; on était complètement mobiles, interchangeables, selon les projets. Sur une vue, cameraman, sur une autre, preneur de son ou monteur. »³⁴⁹

Ironiquement, Morin, qui a fini par devenir (sans doute à son corps défendant) la figure emblématique de la Coop vidéo, met quelques années avant de se lancer lui-même dans la réalisation, puisqu'il s'occupe plutôt, dans les premiers temps, de la direction photo sur les projets des autres (et notamment sur ceux de Jean-Pierre Saint-Louis, qui deviendra éventuellement son opérateur attitré). Il embrasse donc totalement cet esprit de collaboration, qui aura sans doute une influence considérable sur sa manière d'envisager subséquemment la création cinématographique³⁵⁰. Car Morin, comme on vient tout juste de s'en apercevoir, conserve une vision passablement collective de ce qu'est et de ce que doit être le cinéma. C'est ce qui l'amène à inciter acteurs et spectateurs à se sentir partie prenante du processus de création, ou à envisager le montage, qu'il délègue à sa productrice de longue date et longtemps coréalisatrice, Lorraine Dufour, comme une étape essentielle dans la réalisation d'un film (« Monter, dit-il, c'est aussi réaliser. »³⁵¹).

Il n'y a donc rien d'étonnant à l'entendre, sinon minimiser, du moins relativiser l'importance de son rôle dans les nombreux projets qu'il a su mener à terme au fil des années. « C'est pas tout à moi, prend-il la peine de spécifier, ces films-là. De toute façon, c'est jamais tout à soi, un film. »³⁵² Cette conception, on s'en doute, est grandement tributaire des pratiques audiovisuelles

³⁴⁹ Boyer et al, p. 20.

³⁵⁰ Cet esprit se perpétue encore jusqu'à tout récemment, alors qu'on voit Morin agir à titre de cameraman sur quelques films d'André-Line Beauparlant.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

³⁵² *Ibid.*, p. 22.

qui ont su s'imposer à la Coop dès ses tous débuts. Celles-ci, probablement influencées par les idéaux de l'époque (ou, du moins, ce qu'il en restait), ont su nourrir une approche fondée sur un relatif décloisonnement des rôles, ce qui a favorisé l'instauration d'un espace de création dominé par des valeurs d'entraide et de partage. Morin lui-même reconnaît que c'est à travers leur façon de faire face en groupe aux nécessités de la production artisanale que les membres de l'organisme ont su développer des liens qui ont fini par transformer la Coop en une affaire de gang, voire même en une affaire de « famille »³⁵³.

On sent donc qu'un projet qui se voulait coopératif à la base a eu un effet véritablement rassembleur, au point de mener à la formation d'une petite communauté de créateurs qui a su préserver un peu de l'idéalisme qui animait la génération qui les a précédés. La Coop réalise donc partiellement, dans un contexte de déliaison généralisée et de remise en cause du sujet collectif (et du sujet national en particulier), l'objectif des années '60 et '70 de redéfinir les liens entre les individus, même si tout cela se passe à une échelle relativement réduite. D'ailleurs, devenir membre de l'organisme n'est pas chose facile, ce qui fait que son exemplarité, d'un point de vue social, est plus que limitée. Ainsi que le souligne Morin :

« La Coop, avec tout l'argent qu'on a mis dedans au début pour la faire vivre, c'était une religion ou, mieux, une secte ; aujourd'hui, corporatisme oblige, c'est un club privé. Tu rentres pas en disant : 'Moi, j'ai un film à faire, soyez à mon service !' On n'est pas un centre d'accès. Si on aime ce que tu fais, on peut te produire, mais ce n'est pas nécessairement une équation obligatoire. »³⁵⁴

Cet exclusivisme, qui s'explique en partie par des contraintes d'ordre économiques, n'infirmes cependant pas la validité de l'expérience tentée à la Coop pour promouvoir une façon de faire du cinéma autrement. Même si tout cela se déroule entre « initiés », on ne peut cependant nier l'importance de ce type d'association pour la préservation, non seulement de la cinématographie québécoise, mais de l'idée même de collectivité au sens large. Aujourd'hui, plus que jamais, « [i]l importe de se rappeler », comme aime à le souligner Bernard Émond, lui-même membre de la Coop :

« [...] que nous ne sommes pas seuls. Chaque génération de cinéastes crée des réseaux d'affinités et de solidarité, à travers des institutions, des maisons de production ou des

³⁵³*Ibid.*, p. 18.

³⁵⁴*Ibid.*, p. 34.

groupes informels. L'Office national du film (ONF) de la grande époque, l'Association coopérative de productions audiovisuelles (ACPAV), la Coop vidéo, les Films de l'Autre ont favorisé des liens entre producteurs, cinéastes et techniciens qui leur ont permis de produire des œuvres fortes. On ne dira jamais assez l'importance de ces liens, et d'une certaine effervescence faite d'entraide, de discussion, de critique, d'influences mutuelles (par attraction comme par opposition) et d'émulation. »³⁵⁵

Par son appartenance à la Coop, Morin met donc de nouveau de l'avant l'importance du collectif. Ce faisant, il s'inscrit dans une triple tradition qui est à la fois celle du coopératisme, du nationalisme et du cinéma québécois.

Pour ce qui est du cinéma, on l'a bien vu, Morin reprend à son compte une partie de l'héritage filmique légué par ses devanciers, en prenant soin de l'adapter à ses préoccupations et à des réalités qui ne sont plus celles de la Révolution tranquille. Sa pratique d'un cinéma d'auteur, dans un contexte de globalisation exacerbée, contribue aussi à la préservation de la dimension nationale de la cinématographie d'ici. Enfin, par son insistance à réaliser ses films dans un cadre coopératif, il perpétue un projet caressé par plusieurs artistes avant lui de révolutionner les pratiques audiovisuelles en privilégiant une approche horizontale plutôt que verticale des rapports entre le réalisateur et ses collaborateurs, ainsi qu'entre celui qui filme et ceux qui sont filmés.

Par son association avec la Coop vidéo, Morin se situe évidemment dans une tradition coopérative qui, au Québec, laisse son empreinte sur tout le 20^e siècle. Par le fait même, il s'inscrit, jusqu'à un certain point, dans une perspective nationaliste, puisque le coopératisme et le nationalisme sont des partenaires de longue date. Comme on le sait, au Québec, quand on évoque la question communautaire, le national, qu'on le veuille ou non, n'est jamais loin, et c'est d'autant plus vrai lorsqu'on aborde le sujet des coopératives. Celles-ci se sont affirmées, à leurs débuts, comme des alliées du nationalisme de survivance, ainsi que le rappelle Claude Béland, ancien président des caisses Desjardins et grand promoteur du coopératisme. « Globalement, dit-il, l'histoire de ce miracle de la survie de la nation québécoise est marquée au sceau de la culture associationniste. Et aussi au sceau d'un collectivisme modéré. »³⁵⁶ D'abord mobilisées pour assurer à des Canadiens français colonisés un certain contrôle sur l'économie locale, les coopératives sont d'emblée le fruit d'une impulsion nationaliste, précédant en cela l'implantation

³⁵⁵Émond, Bernard. *Il y a trop d'images. Textes épars 1993-2010*. Montréal, Lux, 2011, p. 53.

³⁵⁶Béland, Claude. *L'évolution du coopératisme dans le monde et au Québec*. Montréal, Fides, 2012, p. 140.

de l'État-providence au Québec. Bien que l'association entre cette formule participative et le nationalisme de survivance ait fini par faire long feu, le nationalisme évoluant progressivement dans la foulée de la modernisation de la province, le coopératisme reste, encore aujourd'hui, associé à l'affirmation d'un certain particularisme québécois.

En continuant de réaliser ses films dans un cadre coopératif, Morin se positionne ainsi au carrefour de ces multiples traditions. Il réaffirme également l'importance du paradigme collectif, à une époque où celui-ci apparaît passablement diminué, quand il n'est pas tout bonnement écarté. Les représentations de ce phénomène dans l'œuvre de Morin, à travers la remise en cause du sujet national, sont là pour l'attester. Toutefois, les pratiques cinématographiques qui sont celles du cinéaste vont, paradoxalement, à contre-courant de cette tendance, puisqu'elles mettent de l'avant l'aspect fondamental des échanges dans le processus de création. Certes, ces pratiques sont d'une portée passablement limitées et ne contribuent pas vraiment à la réinvention du lien social. Néanmoins, elles témoignent de la persistance d'un certain idéal communautariste, quand bien même celui-ci peine à se manifester dans la réalité. L'œuvre de Morin s'affirme ainsi tiraillée entre, d'une part, la prise de conscience de l'état déplorable du concept de collectivité dans le Québec d'aujourd'hui et, de l'autre, un reste d'aspiration pour un monde fondé sur des valeurs qui ne sont pas celles de l'individualisme à tout crin.

CONCLUSION

Sans doute y a-t-il quelque chose de paradoxal à terminer ce travail d'analyse portant sur la remise en cause du sujet national (et de ses prolongements collectifs) dans le cinéma de Robert Morin en mettant de l'avant les efforts du cinéaste pour préserver un certain espace de socialisation, qui s'inscrit immanquablement dans le cadre d'un projet de redéfinition du lien social qui a su animer le Québec dans un passé pas si lointain. L'époque actuelle témoigne, en effet, bien davantage de l'éclatement généralisé du cadre communautaire, à la manière de ces personnages que l'on retrouve dans l'œuvre de Morin, naufragés d'un monde qui apparaît sur le point d'être englouti.

Ainsi, les beaux jours du paradigme national semblent bel et bien révolus. Fini le temps où « [l]a nation seule », comme le disait Simone Weil, « [jouait] le rôle qui constitue par excellence la mission de la collectivité à l'égard de l'être humain, à savoir assurer à travers le présent une liaison entre le passé et l'avenir. »³⁵⁷ Victime d'un phénomène de déliaison qui n'est pas sans rappeler celui qui lui a permis de s'imposer à l'aube de la modernité, le sujet national peine à se maintenir, dans la foulée de la remise en cause généralisée du sujet collectif. Sous les poussées conjointes de la mondialisation et d'un capitalisme néolibéral agissant comme un puissant agent de déterritorialisation, les référents sociaux qui avaient su s'imposer au cours des deux derniers siècles sont systématiquement dévalués, au profit d'un individualisme qui sied bien aux besoins d'un consumérisme exacerbé et globalisé.

La nation figure au premier rang parmi les « victimes » de ce processus de transformation, son prestige et son autorité étant de plus en plus relativisés au regard de ceux d'autres intervenants qui, à l'instar des multinationales, semblent davantage qualifiés pour dicter les nouvelles règles du jeu. Selon plusieurs, elle n'est donc plus à même d'influer aussi fortement que par le passé sur la formation des identités. C'est ce que pense notamment Bill Readings, pour qui « [l]e prétendu centre, l'État-nation, n'est plus qu'un pôle virtuel voué à structurer les subjectivités périphériques dans les flux mondiaux de capitaux [...]. »³⁵⁸ Ce désenchantement du sujet national a

³⁵⁷Weil, p. 129-130.

³⁵⁸Readings, p. 176.

évidemment d'importantes répercussions au Québec, dans la mesure où cette figure a occupé le devant de la scène depuis le tout début des années '60, avec l'amorce des grands bouleversements qui caractérisent la Révolution tranquille. Celle-ci entraîne, ainsi qu'on a pu le constater, une métamorphose en profondeur des modes de représentation de la collectivité francophone vivant sur le territoire provincial. Ce changement est d'une telle ampleur qu'il mène même au remplacement du terme « Canadien français » par celui de « Québécois », par lequel on désignera désormais les francophones du Québec. À travers ce passage d'un nationalisme de survivance à un néonationalisme d'affirmation, un nouveau sujet national émerge, celui-là même qui fait aujourd'hui l'objet d'une critique généralisée.

L'épuisement du référent national, au Québec, entraîne donc dans son sillage les principaux repères qui sont ceux de la collectivité francophone, du moins telle que celle-ci se conçoit, dans ses grandes lignes, depuis son accession à la modernité. Ce faisant, c'est tout le concept de communauté qui semble appelé à dépérir, laissant ainsi les individus isolés les uns par rapport aux autres, sans alternative qui puisse s'imposer à grande échelle pour compenser la dissolution des liens, imaginaires ou réels, précédemment associés au cadre national. Dans un monde où l'idée même de collectivité soulève de nombreux questionnements, cette incapacité à redéfinir les bases d'un vivre-ensemble n'a en soi rien de bien surprenant. Ainsi que le mentionne Dominique Wolton :

« Hier, les sociétés fermées étaient caractérisées par un principe d'unité. Celui-ci est aujourd'hui fragilisé avec le règne des sociétés ouvertes, où la séparation nette entre identité et altérité s'estompe. Non seulement, cette séparation est moins nette, mais tout est plus 'mêlé', accentuant le sentiment de dilution du 'moi collectif' et des identités. »³⁵⁹

Certes, au Québec, la question de l'identité a toujours revêtu une dimension problématique. Même l'abandon apparent du défaitisme associé au nationalisme de survivance, et son remplacement par une approche plus positive de la québécoité, n'a rien changé à cet égard. Alors que, sous le régime français, c'est l'éloignement de la mère-patrie qui mène à la reconnaissance d'une spécificité, la Conquête et la présence sur le territoire d'un envahisseur de langue et de religion étrangères entraîne une certaine cristallisation de cette singularité, qui

³⁵⁹Wolton, Dominique. « Identité, communication et crise », dans Dubet, François et Michel Wieviorka, éd. *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*. Paris, Fayard, 1995, p. 397.

s'exprime tout particulièrement par l'attachement à une série de valeurs-refuge qui confèrent à la communauté les grands paramètres de son identité.

Or, ces valeurs, qui s'imposent durablement sous la houlette du clergé, et ce, après l'échec des rebellions de 1837-1838, ne vont pas sans un rappel constant de la situation précaire dans laquelle se trouvent les Canadiens français, puisqu'ils sont toujours sous le coup d'une menace d'assimilation qui vise à terme leur disparition en tant que collectivité. Le remplacement de ces repères identitaires dans la foulée de la Révolution tranquille ne rend pas cette mentalité d'assiégés moins aiguë, loin de là. En outre, l'obligation pour les Canadiens français de se réinventer sous les pressions de la modernité produit également son lot d'ambiguïtés, en mettant de l'avant un grand projet national qui ne va pas sans une certaine dose d'exclusion (anglophones, allophones) ou d'omission (autochtones), ou en entretenant l'illusion selon laquelle il est possible de parvenir à une réelle stabilisation sur le plan identitaire. Sur le long terme, on s'aperçoit également que l'abandon, via le rejet des valeurs-refuge, de ce que Bernard Émond nomme le « fonds culturel canadien-français »³⁶⁰ a engendré une rupture avec le passé, rupture qui a sans doute progressivement contribué à l'étiollement du sentiment et du concept communautaire, à travers la perte de l'idée de continuité qui reste indispensable pour qu'une collectivité puisse se projeter vers l'avenir, et ainsi se concevoir dans le temps et la durée.

Bref, l'identité, au Québec, demeure un sujet problématique, et ce, depuis les tous débuts de la présence française en terre d'Amérique. Par contre, ce qui change radicalement vers la fin du 20^e siècle, c'est la remise en cause systématique du concept même de collectivité. Jusque-là, en effet, point n'était question de reconsidérer le paradigme qui sous-tendait tout ce questionnement, à savoir le concept de nation. Que ce soit l'idée d'une nation canadienne-française définie par son désir de préserver des valeurs traditionnelles, ou l'idée d'une nation québécoise désireuse de s'inscrire dans la modernité et de perdurer dans la foulée, la nation comme déterminant identitaire continuait d'occuper une place de toute première importance. Toutefois, l'idée de communauté, dont la nation constituait jusqu'alors l'une des manifestations les plus abouties, sort durement éprouvée à la suite des changements qui se produisent à l'échelle planétaire dans les dernières décennies du 20^e siècle. C'est dans ce contexte que la nation perd sa capacité à s'affirmer en tant

³⁶⁰Émond et Galiero, p. 32.

que projet, ou, pour reprendre l'expression d'Eric Hobsbawm, en tant « programme politique global », ce qui contribue à la rendre, en apparence, inadéquate pour repenser et restructurer les liens sociaux dans le monde d'aujourd'hui. Évidemment, c'est également dans ce contexte qu'il faut replacer le cinéma de Morin, car c'est à travers lui qu'on peut tenter de faire sens des représentations du sujet national et du sujet collectif que ses films proposent.

Ainsi, Morin situe ses personnages dans le cadre d'un Québec contemporain où les rapports entre les individus tendent à se distendre, voire à devenir inexistantes. Ce processus de dissolution auquel on assiste, il revient d'une manière obsessionnelle dans l'œuvre du réalisateur, au point de condamner, presque invariablement, ses protagonistes à des fins tragiques. Morin est d'ailleurs parfaitement conscient de la fréquence avec laquelle ses films tendent à prendre une tournure dramatique :

« En fait, dit-il, tous les cinéastes courent après eux-mêmes, après un unique thème. J'ai l'impression d'être relié par une corde à un poteau et de courir autour. Au fond, tout le monde a son propre ancrage. Quant au mien, je suis bien obligé de le décoder, vu le nombre de films que j'ai faits, et je vois bien que les gens qui m'intéressent sont ceux qui vivent dans la conscience de leur anéantissement. Et je ne pense pas pouvoir m'éloigner un jour de ce poteau-là puisque c'est moi. »³⁶¹

Cet « anéantissement », comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, survient généralement à la suite d'une tentative visant à reconstituer des liens de socialité dans un monde où la collectivité semble un concept en voie de disparition. Isolés, ses personnages essaient vainement de rompre leur solitude, que l'emploi répété de la caméra subjective rend d'autant plus manifeste. Cette configuration, qui vise de prime abord à situer celui qui s'en réclame dans un espace privilégié à l'intérieur duquel il lui sera peut-être possible d'établir un contact avec ses semblables, finit cependant par avoir l'effet contraire, puisque de lieu d'ouverture, elle se transforme en lieu d'enfermement.

Par conséquent, la limitation du point de vue narratif à une perspective singulière témoigne d'un phénomène d'éclatement du collectif, qui se traduit par une atomisation de plus en plus poussée du corps social, réduit à la somme de ses différents constituants. Chez Morin, cette désagrégation des liens supposés unir les individus les uns aux autres s'exprime notamment à travers la

³⁶¹Gajan, p. 33.

multiplication des façons de percevoir une même situation, ainsi qu'à travers l'impossibilité d'en dégager une vision commune. C'est ce qui ressort notamment de films comme *Requiem pour un beau sans-cœur* ou *Quiconque meurt, meurt à douleur*. La prise de conscience de cette pluralité compromet la possibilité, pourtant fondamentale pour le sujet national, de pouvoir s'imaginer au sein d'une totalité définie par son unité. La subjectivité finit donc par occuper une place démesurée dans cet univers, au point où les personnages en viennent à se sentir prisonniers d'eux-mêmes, un sentiment renforcé par leur incapacité à établir un contact avec les gens qui les entourent.

Ainsi sevré de liens, le sujet national, tel qu'il s'affirme dans le cinéma de Morin, est un sujet délié, quoique néanmoins en quête d'appartenances. Il est en état d'éveil, alors qu'il réalise, intuitivement ou consciemment, l'ampleur du phénomène d'érosion du tissu social dont il est, à son corps défendant, partie prenante. En outre, c'est un sujet compromis, qui prend conscience de l'écart qui existe entre le grand récit national, qui postule l'unité, voire l'homogénéité de la nation, et la pluralité réellement existante à laquelle se superpose cette fiction. C'est tout particulièrement vrai dans les films traitant des rapports entre le sujet national et la figure de l'Autre, ainsi que le démontrent des exemples tels que *Windigo* et *Le Nèg'*. Ces œuvres, et tout spécialement *Windigo*, qui dévoile les paradoxes entourant les discours portant sur le colonialisme au Québec, font ressortir la part d'intolérance et d'exclusivisme qui s'attache au projet national. Le sujet national, par conséquent, se dissout à la fois sous le coup de pressions extérieures, mais également en vertu de la prise de conscience de ses propres incohérences. Il devient dès lors difficile de lui reconnaître une quelconque valeur pour résoudre la crise qui affecte le collectif à l'aube d'un nouveau millénaire.

Chez Morin, c'est d'ailleurs cette volonté de redéfinir la socialité, de réactualiser l'idée même de communauté, qui est au cœur des actions entreprises par ses personnages, afin de rétablir un équilibre entre eux et le monde qui les entoure. Cette espérance est le moteur de nombreuses fictions et elle parvient même, à de très rares occasions, à atteindre son objectif. Du moins, c'est ce que semble laisser croire la conclusion du long métrage *Que Dieu bénisse l'Amérique*, où l'on voit un groupe de banlieusards s'ignorant jusqu'alors tisser des liens qui leur permettraient, même à une échelle réduite, de faire l'expérience de la collectivité. C'est ce que l'on retrouve également

dans deux des plus récents films du réalisateur, *Quatre soldats* et *3 histoires d'Indiens*. Toutefois, dans chacune de ces œuvres, les tentatives de refonder la communauté restent embryonnaires, car elles se limitent à un nombre restreint d'individus, en plus d'être passablement précaires, comme le démontre la fin de *Quatre soldats*, qui se termine par la dissolution du groupe. Ces efforts, quoique limités dans leur portée, témoignent tout de même d'une certaine nostalgie du collectif, qui tend à la fois à expliquer le malaise ressenti par les protagonistes face à leur isolement, mais aussi leur acharnement à vouloir corriger cette situation.

Cette nostalgie, elle se manifeste également à travers ces multiples figures de cinéastes amateurs qui peuplent l'univers de Morin, et ce, depuis *Gus est encore dans l'armée*, sa toute première réalisation. Ce type de personnage, ainsi qu'on a pu le constater, n'est pas sans évoquer un important courant du cinéma et de la vidéo au Québec qui, dans les années '70, mettait de l'avant l'idée selon laquelle la redéfinition des rapports sociaux devait passer par une radicale démocratisation du monde des médias. Bien que cette entreprise ait échoué, et que les hommes à la caméra de Morin en aient fait autant, la fréquence de leurs apparitions à l'écran est un indicateur de leur impérieux désir de parvenir à réactualiser un certain idéal communautaire. La reconstitution de cadres de socialité qui se situent en amont de la nation, tels que la famille ou les groupes marginalisés, se comprend aussi dans cette perspective, même si, ici aussi, le succès n'est pas au rendez-vous. Enfin, l'utilisation de la voix *off* et l'interpellation répétée d'un destinataire absent, mais espéré, visent également l'établissement d'une ligne de communication à partir de laquelle il serait possible de réinstaurer, au minimum, le contact entre deux individus. Là encore, la parole se perd dans un océan d'indifférence, et le dialogue souhaité brille par son absence.

On peut donc dire que la problématique communautaire occupe une place de toute première importance dans le cinéma de Morin. L'échec couronne cependant la quasi-totalité de ces entreprises de redéfinition du lien social qui participent à la structuration des intrigues proposées par le cinéaste. Néanmoins, quand on se transporte de l'autre côté de la caméra, et qu'on s'attarde sur sa pratique cinématographique, on s'aperçoit que cette préoccupation du collectif demeure une constante, sauf qu'ici, les résultats sont beaucoup plus probants.

D'une part, force est de reconnaître que Morin a su produire, au fil des années, un corpus de films et de vidéos qui s'inscrivent dans une tradition cinématographique qui se définit, d'abord et avant tout, par son caractère national. Même s'il se distancie par moments de courants tels que le direct, on sent tout de même sa volonté de revendiquer un certain héritage filmique, qu'il prolonge en le complexifiant, tout spécialement par le brouillage permanent des frontières entre la réalité et la fiction. Cela ne l'empêche pas pour autant de concevoir son œuvre comme se situant dans la filiation des cinéastes qui ont su jeter les bases d'une cinématographie nationale, au Québec, dans les années '60. Cette tradition, il la perpétue également par sa persistance à faire un cinéma d'auteur, dans la mesure où cette approche particulière du médium a su, depuis près d'une cinquantaine d'années, s'associer durablement au concept de cinéma national. Ainsi, même si ses films tracent le portrait d'une société où le paradigme national s'étiolle considérablement - et ce, après avoir joué un rôle fondamental du point de vue identitaire lors du passage du Québec à la modernité -, sa pratique, elle, tend tout de même à s'inscrire dans un registre éminemment national.

En fait, on peut dire que son approche du cinéma s'offre comme un contrepoint au phénomène de déliaison auquel sont exposés ses personnages, dans la mesure où sa manière d'aborder la réalisation met résolument de l'avant l'idée qu'un film est une création collective. Tout au long de sa carrière, il semble avoir voulu envisager la production d'une œuvre vidéographique ou cinématographique comme une occasion privilégiée pour instituer un espace d'échange ouvert à la participation des différents intervenants du film. Son travail avec les acteurs, notamment, l'atteste, alors que déjà, dans ses premières bandes vidéo, il demande à ceux et celles qui sont appelés à apparaître à l'écran de contribuer à leur propre mise-en-scène. Cette façon de procéder n'est évidemment pas sans évoquer les principes de collégialité et d'horizontalité qui sont de mise à la Coop vidéo de Montréal, l'organisme de production cofondé par Morin et au sein duquel il a réalisé l'entièreté de son œuvre. La Coop, à sa manière, rappelle cet idéal révolutionnaire de démocratisation des médiums audio-visuels qui était assez répandu dans le milieu culturel québécois dans la période précédant l'entrée en scène de Morin. Ce faisant, elle offre un démenti à l'incapacité des personnages du cinéaste de participer, même partiellement, à une certaine redéfinition des rapports sociaux, et ce, même si ces échecs apparaissent, en définitive, plus en phase avec la réalité des dernières décennies.

En somme, dans un monde marqué par l'affirmation d'un individualisme poussé jusqu'à ses extrêmes limites, l'œuvre de Robert Morin demeure tiraillée entre le désenchantement du sujet national et un penchant pour le collectif qui n'a de cesse de se manifester, même si c'est pour témoigner des difficultés qu'il y a, à l'heure actuelle, à raviver une vision de la société qui soit à même de faire une place au concept de communauté. Chez Morin, on a affaire à un sujet qui, sur le plan identitaire, a perdu ses repères, mais qui n'en désire toujours pas moins s'inscrire dans un cadre collectif (et même peut-être qui le désire encore plus intensément maintenant que celui-ci semble passé de mode), sans cependant savoir comment y parvenir, ni à quel type d'ensemble il pourrait ou souhaiterait appartenir. On peut donc parler d'une œuvre qui s'emploie à rendre compte de l'état actuel de la société à travers le phénomène de déliaison qui la caractérise, tout en soulignant l'importance, pour l'humain, de se savoir lié à ses semblables, que ces liens revêtent une dimension imaginaire ou réelle.

C'est évidemment l'interprétation de l'œuvre de Morin que ce travail d'analyse souhaitait livrer, sans pour autant, cela va de soi, avoir la prétention d'être parvenu à épuiser toutes les significations potentielles du corpus en question. L'analyse présentée ici ne vise en effet qu'à paver la voie à d'autres études qui, à l'instar des mémoires de maîtrise réalisés respectivement par Éric Bourassa, Alexandre Lefebvre et Jean-Philippe Morin³⁶², viendront un jour enrichir le champ des études académiques consacrées au réalisateur de *Yes Sir ! Madame...* Celles-ci n'en sont encore qu'à leurs premiers balbutiements, mais il est à souhaiter qu'elles se développent davantage au cours des prochaines années, afin de faire ressortir l'originalité d'une pratique cinématographique qui occupe décidément une place à part dans le paysage audiovisuel du Québec contemporain.

Dans le même esprit, cette étude avait l'ambition d'approfondir les connaissances quant au traitement de la problématique nationale à l'écran, et plus encore, de la problématique collective dans le cinéma québécois, dans la foulée des travaux pionniers entrepris par Marion Froger en ce

³⁶²On parle ici, faut-il le rappeler, du mémoire *Les rapports d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin* (2006), de Bourassa, de *Mise en scène du réel : l'œuvre vidéographique et cinématographique de Robert Morin*, de Lefebvre, ainsi que de *Trois films de Robert Morin : pour une exploration des mécanismes de l'autofiction cinématographique* (2013), de Morin.

domaine. En ce sens, ce travail se veut une illustration partielle de ce qu'il advient de cet idéal collectif qui a jadis présidé à l'élaboration des pratiques de nombreux cinéastes et vidéastes québécois. Sur un mode complémentaire, c'est également une invitation à explorer d'autres manifestations, d'autres symptômes de l'épuisement du sujet national dans des œuvres ou des embryons d'œuvres qui n'offrent peut-être pas la consistance ni la relative cohérence de celle réalisée par Morin, mais qui n'en présentent sans doute pas moins des indices susceptibles de soutenir une appréciation du processus semblable à celle qui est proposée ici. Ce genre d'analyse comparative serait plus que souhaitable, mais c'est une tâche à laquelle n'a pu s'atteler la présente étude, faute de temps et d'espace pour mener à bien une entreprise de cette envergure.

Bien sûr, ce travail n'est pas sans faille, et de nombreux points auraient mérité d'être plus approfondis ou mieux développés. C'est le cas notamment des questions reliées à l'héritage colonial du Québec moderne, qui ont été abordées dans le second chapitre, mais qui auraient mérité à elles seules qu'on leur consacre une thèse, tant il est vrai que cette problématique a trop peu retenu l'attention des chercheurs et chercheuses jusqu'ici. Le processus de redéfinition identitaire qui a caractérisé la Révolution tranquille s'est en effet appuyé sur les théories accompagnant les différents mouvements de décolonisation qui avaient alors cours dans l'hémisphère Sud. Même si ce travail d'appropriation et de transposition a fini par imprégner l'inconscient collectif, on n'a, à toutes fins pratiques, guère pris la peine d'actualiser cette approche, pour mesurer le chemin parcouru depuis les années '60 et pour voir s'il ne reste pas, dans le Québec d'aujourd'hui, des traces résiduelles inhérentes à ce statut de colonisé qui fut celui des Québécoises et des Québécois en un temps qui n'est pas si éloigné du nôtre. Des cinéastes tels que Morin et Falardeau s'y sont employés d'une manière qui leur est toute personnelle, mais très peu de travaux de nature académique sont venus appuyer leurs efforts. Il serait donc souhaitable qu'on finisse par remédier à cette lacune, d'autant qu'on peut émettre l'hypothèse que le refus, conscient ou inconscient, d'interroger ce passé peut-être peu glorieux constitue justement un symptôme de la persistance d'une mentalité coloniale au Québec. C'est ce que l'on a tenté d'esquisser dans le deuxième chapitre, lorsqu'il a été question du malaise qu'éprouvent les Québécois lorsqu'ils sont appelés à reconnaître leur héritage colonial, que ce soit en tant que colonisés ou en tant que colonisateurs. Il reste cependant beaucoup à faire, et l'analyse proposée ici n'est qu'une invitation à pousser plus loin l'investigation.

Un autre aspect qui aurait pu retenir davantage mon attention, mais qui est un peu passé sous le radar, c'est la part d'humour et d'irrévérence que l'on retrouve chez Morin. C'est une composante qui est pourtant partie prenante de l'univers du cinéaste, même si elle a ici été laissée de côté, à quelques rares exceptions près. La veine carnavalesque, qui s'inscrit dans une certaine tradition du comique québécois et dont a traité sommairement Éric Bourassa dans son mémoire de maîtrise, pourrait constituer une bonne piste d'analyse pour quiconque souhaiterait se pencher sur le corpus filmique de Morin dans une perspective différente de celle qui a été privilégiée tout au long de cette étude.

La Coop à elle seule mériterait aussi qu'on lui consacre une attention particulière, et non pas simplement une moitié de chapitre, comme c'est malheureusement le cas ici. Il y a en effet encore tellement à dire sur cet organisme de production, son historique, ses modes de fonctionnement, son corpus, ou sa manière de s'insérer dans une cinématographie nationale telle que celle du Québec à la fin du 20^e siècle et au début du 21^e, qu'il serait de mise qu'une étude spécifique lui soit consacrée. C'est un projet que j'avais d'ailleurs caressé avant d'entreprendre ce travail d'analyse sur l'œuvre de Morin, et que j'aimerais reprendre éventuellement, si les circonstances le permettent. Reste à espérer que ce sera effectivement le cas.

Enfin, je crois qu'on ne poussera jamais suffisamment loin les réflexions sur la problématique du vivre-ensemble, qui, aujourd'hui plus que jamais, affirme son impérieuse nécessité. Bien qu'elle ait donné lieu à tellement d'errances et de désillusions, tant dans les considérations théoriques qu'elle a soulevées que dans les mises en pratique qu'elle a suscitées, cette question de savoir comment il nous est possible de nous partager équitablement et harmonieusement cette bonne vieille Terre qui est la nôtre demeure, de toute évidence, à l'ordre du jour. Et ça, la fuite en avant qui a fini par devenir l'apanage de notre mode de vie ne pourra pas nous le faire oublier, consciemment ou inconsciemment.

Le concept de collectivité, quelle que soit la forme qu'il prenne, est partie prenante de ce que nous sommes en tant qu'espèce, et ce, malgré nos trop fâcheuses inclinations à l'égoïsme et à l'autosatisfaction. En fait, tant que quelqu'un ressentira cet élan vers autrui, tant que l'absence

d'une véritable communauté se fera sentir, tant que nous ressentirons le besoin, au détour d'une conversation, de dire : « Nous... », la question de savoir qu'est-ce qui nous réunit plutôt que le froid constat de ce qui nous désunit continuera de nous hanter. Et c'est une chance qu'il en soit ainsi. Car, comme le déclare Saul Bellow :

« Nous sommes nombreux à être conscients du fait que plusieurs liens humains coupés pendant notre libération devront être restaurés et renouvelés. Ce renouvellement ne se produira que si nous le voulons et le pensons. Nous le voudrons et le penserons non pas parce que nous sommes nostalgiques, mais parce qu'il n'y a pas de vie qui vaille sans les liens que nous exprimons à travers des mots comme 'bon', 'moral', 'juste', 'beau'. La restauration de ces liens doit être entreprise parce que notre âme reconnaît leur nécessité. »³⁶³

³⁶³Emond et Galiéro, p. 131-132.

BIBLIOGRAPHIE

NATIONALISME

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Londres/New York, Verso, 2006 (1983), 240 pages.
- Aquin, Hubert. « La fatigue culturelle du Canada français », dans *Blocs erratiques*. Montréal, Les Quinze, éditeur, 1982, 286 pages.
- Bellavance, Marcel. *Le Québec au siècle des nationalités. Essai d'histoire comparée*. Montréal, VLB éditeur, 2004, 251 pages.
- Bouchard, Catherine. *Les nations québécoises dans L'Action nationale. De la décolonisation à la mondialisation*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2002, 146 pages.
- Canet, Raphaël et Jules Duchastel, éd. *La nation en débat. Entre modernité et postmodernité*. Montréal, Athéna éditions. 2003, 194 pages.
- Dieckhoff, Alain. *La nation dans tous ses états. Les identités nationales en mouvement*. Paris, Flammarion, 2005, 355 pages.
- Falardeau, Pierre. *La liberté n'est pas une marque de yogourt*. Montréal, Stanké, 2000, 239 pages.
- . *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*. Montréal, VLB éditeur, 1999, 250 pages.
- . *Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance*. Montréal, VLB éditeur, 2009, 257 pages.
- Fichte, Johann Gottlieb. *Discours à la nation allemande*. Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1992, 396 pages.
- Flood, Christopher G. *Political Myth. A Theoretical Introduction*. New York/Londres, Garland Publishing, Inc., 1996, 309 pages.
- Forest, Philippe. *Qu'est-ce qu'une Nation ? Ernest Renan (Texte intégral)*. Paris, Pierre Bordas et fils, éditeur, 1991, 128 pages.
- Gellner, Ernest. *Nations et nationalisme*. Paris, Payot, 1989, 208 pages.
- Girard, René. *Le Bouc émissaire*. Paris, Grasset, 2005, 315 pages.
- . *Les origines de la culture*. Paris, Éditions Hachette, 2004, 280 pages.
- Greif, Hans-Jürgen et François Ouellet. *La littérature québécoise 1960-2000*. Québec, L'instant même, 2004, 119 pages.
- Guibernau, Montserrat. *Nationalism and Intellectuals in Nations without States : the Catalan Case*. Barcelone, Institut de Ciències Politiques i Socials, 2003, 30 pages.

Harel, Simon et Isabelle St-Amand, éd. *Les figures du siège au Québec. Concertation et conflits en contexte minoritaire*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2011, 305 pages.

Hobsbawm, Eric. *Nations et nationalisme depuis 1780*. Paris, Gallimard, 2010, 373 pages.

Lamoureux, Diane. *L'amère patrie. Féminisme et nationalisme dans le Québec contemporain*. Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2001, 181 pages.

Löwy, Michael. *Patries ou planète ? Nationalismes et internationalismes, de Marx à nos jours*. Lausanne, Éditions Page deux, 1997, 158 pages.

Michelet, Jules. *Le Peuple*. Paris, Académie Goncourt (Grands écrivains), 1987, 254 pages.

Nora, Pierre et al. *Les lieux de mémoire. Vol. 2. La nation, tome 1*. Paris, Gallimard, 1986.

Paterson, Janet M. *Figures de l'Autre dans le roman québécois*. Montréal, Nota Bene, 2004, 238 pages.

Readings, Bill. *Dans les ruines de l'université*. Montréal, Lux, 2013, 351 pages.

Rioux, Marcel. *La Question du Québec*. Montréal, L'Hexagone, 1991, 275 pages.

Smith, Anthony D. *Nationalism and Modernism*. Londres/New York, Routledge, 1999, 270 pages.

Vadeboncœur, Pierre. *La dernière heure et la première*. Montréal, L'Hexagone/Parti Pris, 1975, 78 pages.

COLONIALISME

Berque, Jacques. *Dépossession du monde*. Paris, Seuil, 1964, 219 pages.

Césaire, Aimé. *Cahier d'un retour au pays natal*. Paris, Présence africaine, 2008, 93 pages.

Chanady, Amaryll. « Rereading Québécois Literature in a Postcolonial Context ». *Québec Studies*, Vol. 35, printemps-été 2003, p. 31-43.

D'Allemagne, André. *Le colonialisme au Québec*. Montréal, Éditions R-B, 1966, 191 pages.

Deleuze, Magali. *L'une et l'autre indépendance 1954-1964 : Les médias au Québec et la guerre d'Algérie*. Montréal, Point de fuite, 2001, 229 pages.

Desroches, Vincent. « En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale ? » *Québec Studies*, Vol. 35, printemps-été 2003, p. 3-12.

- Dumont, Fernand. *La vigile du Québec*. Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001, 242 pages.
- Fanon, Frantz. *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2009, 313 pages.
 --. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil, s.d., 189 pages.
- Fortin, Andrée. *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues (1778-2004)*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2006, 445 pages.
- Memmi, Albert. *Portrait du colonisé, précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 2008, 163 pages.
 --. *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur et d'une préface de Jean-Paul Sartre, suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?* Montréal, L'Étincelle, 1972, 149 p.
- Miron, Gaston. *L'avenir dégagé. Entretiens 1959-1993*. Montréal, L'Hexagone, 2010, 422 pages.
- Pelletier, Jacques. *Parti pris. Une anthologie*. Montréal, Lux, 2013, 372 pages.
- « Portrait du colonisé québécois ». *Parti pris*, No. 9-10-11, été 1964, 174 pages.
- Reid, Malcolm. *Notre parti est pris. Un jeune reporter chez les écrivains révolutionnaires du Québec, 1963-1970*. Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, 344 pages.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994, 380 pages.
- Thérien, Gilles. « La littérature québécoise, une littérature du tiers-monde ? » *Voix et images*, Vol. 12, No. 1, 1986, p. 12-20.
- Vallières, Pierre. *Les Héritiers de Papineau. Itinéraire politique d'un 'nègre blanc' (1960-1985)*. Montréal, Québec/Amérique, 1986, 281 pages.
 --. *Nègres blancs d'Amérique*. Montréal, Parti pris, 1969, 409 pages.

POSTCOLONIALISME, POSTMODERNITÉ et GLOBALISATION

- Amselle, Jean-Loup. *L'Occident décroché. Enquête sur les postcolonialismes*. Paris, Stock, 2008, 325 pages.
- Appadurai, Arjun. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot, 2009 (1996), 334 pages.
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths et Helen Tiffin. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Londres/New York, Routledge, 2009, 292 pages.
- Badiou, Alain. *Peut-on penser la politique ?* Paris, Seuil, 1985, 124 pages.
- Baudrillard, Jean. *La société de consommation*. Paris, Gallimard, 2012, 321 pages.

- Boisvert, Yves. *Le Postmodernisme*. Montréal, Boréal, 1995, 124 pages.
- Carrière, Jean-Claude et al. *Entretiens sur la fin des temps*. Paris, Fayard, 1999, 315 pages.
- Debord, Guy. *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1996, 149 pages.
 --. *La société du spectacle*. Paris, Gallimard, 1996, 211 pages.
- De la Campa, Roman et al. *Late Imperial Culture*. Londres-New York, Verso, 1995, 226 pages.
- Fukuyama, Francis. *La fin de l'histoire*. Paris, Flammarion, 1992, 452 pages.
- Gauvin, Lise. *Parti pris littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1975, 219 pages.
- Green, Joyce. « Autodétermination, citoyenneté et fédéralisme : pour une relecture autochtone du palimpseste canadien ». *Politiques et Sociétés*, Vol. 23, No. 1, 2004, p. 9-32.
- Hardt, Michael et Antonio Negri, éd. *Empire*. Cambridge, Harvard UP, 2001, 478 pages.
 --. *Multitude*, Paris, 10/18, 2006, 407 pages.
- Harvey, David. *A Brief History of Neoliberalism*. New York, Oxford University Press, 2007, 247 pages.
- Hedges, Chris. *L'empire de l'illusion. La mort de la culture et le triomphe du spectacle*. Montréal, Lux, 2012, 269 pages.
- Hobbs, Sandra. « De l'opposition à l'ambivalence : la théorie postcoloniale et l'écriture de la résistance au Québec ». *Québec Studies*, Vol. 35, printemps/été 2003, p. 99-111.
- Keucheyan, Razmig. *Hémisphère gauche. Une cartographie des nouvelles pensées critiques*. Montréal, Lux, 2010, 335 pages.
- Laïdi, Zaki. *Le sacre du présent*. Paris, Flammarion, 2002.
- Lasch, Christopher. *La culture du narcissisme*. Paris, Flammarion, 2006, 332 pages.
- Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris, Gallimard, 1989.
- Loomba, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. Londres/New York, Routledge, 2005, 263 pages.
- Major, Robert. *Parti pris : idéologies et littérature*. Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 341 pages.
- Memmi, Albert. *Portrait du décolonisé*. Paris, Gallimard, 2007, 223 pages.

- Michéa, Jean-Claude. *L'empire du moindre mal. Essai sur la civilisation libérale*. Paris, Flammarion, 2010, 207 pages.
- Naficy, Hamid. *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2001, 374 pages.
- Pasolini, Pier Paolo. *Écrits corsaires*. Paris, Flammarion, 1987, 281 pages.
- Ross, Christine. *The Aesthetics of Disengagement. Contemporary Art and Depression*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 2006, 244 pages.
- Sibeud, Emmanuelle. « Du postcolonialisme au questionnement postcolonial : pour un transfert critique ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, Vol. 54, No. 4, octobre/décembre 2007, p. 142-155.
- Supiot, Alain. *L'esprit de Philadelphie. La justice sociale face au marché total*. Paris, Seuil, 2010, 182 pages.
- Vautier, Marie. « Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial. Un point de vue de la 'marge' ». *Études littéraires*, 27 : 1, Montréal, été 1994, p. 43-61.
--. *Postmodernism and Postcolonialism in Canadian Fiction*. Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 1998, 339 pages.
- Wolin, Sheldon S. *Democracy Incorporated. Managed Democracy and the Specter of Inverted Totalitarianism*. Princeton/Oxford, Princeton University Press, 2008, 356 pages.
- Wolton, Dominique. « Identité, communication et crise », dans Dubet, François et Michel Wieviorka, éd. *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*. Paris, Fayard, 1995, p. 391-403.
- Young, Robert J.C. *Postcolonialism. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2003, 178 pages.
- Zizek, Slavoj. *Après la tragédie, la farce ! Ou comment l'histoire se répète*. Paris, Flammarion, 2010, 243 pages.
--. *Plaidoyer en faveur de l'intolérance*. Castelnau-le-Lez, Climats, 2004, 167 pages.
--. *La subjectivité à venir. Essais critiques*. Paris, Flammarion, 2006, 215 pages.

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE

- Aird, Robert. *L'histoire de l'humour au Québec. De 1945 à nos jours*. Montréal, VLB éditeur, 2004, 165 pages.
- Dion, Léon. *La Révolution déroutée, 1960-1976*. Montréal, Boréal, 1998, 324 pages.
- Duchastel, Jules. « La citoyenneté multiculturelle comme stratégie politique au Canada ». *Conférences de la Chaire MCD*, Septembre 2005. En ligne : «<http://www.chaire-mcd.ca>».

- Dumont, Fernand. *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Boréal, 1996, 353 pages.
- Durocher, René, Paul-André Linteau et Jean-Claude Robert. *Histoire du Québec contemporain. Tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal, Boréal, 2009, 758 pages.
- Émond, Bernard. *Il y a trop d'images. Textes épars 1993-2010*. Montréal, Lux, 2011, 124 pages.
- Émond, Bernard et Simon Galiero. *La perte et le lien. Entretiens sur le cinéma, la culture et la société*. Montréal, Médiaspaul, 2009, 174 pages.
- Gauvin, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal, Boréal, 2000, 254 pages.
- Hardy, René. *Contrôle social et mutation de la culture religieuse au Québec. 1830-1930*. Montréal, Boréal, 1999, 284 pages.
- L'Italien-Savard, Isabelle. «L'imaginaire québécois : thèmes et mythes», *Québec français*, No. 164, hiver 2012, p. 32-37.
- Miner, Horace. *Saint-Denis : un village québécois*. Montréal, Hurtubise HMH, 1985, 392 pages.
- Rocher, Guy. *Le 'laboratoire' des réformes dans la Révolution tranquille (Les grandes conférences Desjardins 9)*. Montréal, Université McGill, 2001, 31 p.
- Tocqueville, Alexis de. *Regards sur le Bas-Canada*. Montréal, L'Hexagone, 2003, 326 pages.

CINÉMAS NATIONAUX

- Brûlé, Michel. *Pierre Perrault ou un cinéma national. Essai d'analyse socio-cinématographique*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1974, 153 pages.
- Celli, Carlo, éd. *National Identity in Global Cinema. How Movies Explain the World*. New York, Palgrave Macmillan, 2011, 180 pages.
- Christie, Ian. « Where is National Cinema Today (and Do We Still Need It) ? ». *Film History*, Vol. 25, No. 1-2, 2013, p. 19-30.
- Depétris, Frédéric. *L'État et le cinéma en France. Le moment de l'exception culturelle*. Paris, L'Harmattan, 2008, 297 pages.
- Frey, Mattias. « Cultural problems of classical film theory: Béla Balázs, 'universal language' and the birth of national cinema ». *Screen*, Vol. 51, No. 4, 2010, p. 324-340.
- Frodon, Jean-Michel. *La projection nationale. Cinéma et nation*. Paris, Éditions Odile Jacob, 1998, 249 pages.

Guneratne, Anthony R. et Wimal Dissanayake, éd. *Rethinking Third Cinema*. New York/Londres, Routledge, 2003, 240 pages.

Haffner, Pierre. « Nations nègres et cinéma ». *Cahiers de médiologie*, No. 3, 1997, p. 147-155.

Hennebelle, Guy. *Les cinémas nationaux contre Hollywood*. Paris, Cerf-Corlet, 2004, 448 pages.

Kapur, Jyostna et Keith B. Wagner. *Neoliberalism and Global Cinema. Capital, Culture, and Marxist Critique*. New York/Londres, Routledge, 2011, 356 pages.

Kracauer, Siegfried. *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du film allemand*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009, 459 pages.

Langford, Barry. *Post-Classical Hollywood. Film Industry, Style and Ideology since 1945*. Edingurgh, Edinburgh University Press, 2010, 302 pages.

Lemieux, Jacques, Jason Luckerhoff et Christelle Paré. « Le traitement journalistique des débats sur le financement des industries culturelles au Québec. » *Les Cahiers du journalisme*, No. 21, automne 2010, p. 204-253.

Lowy, Vincent. *Cinéma et mondialisation. Une esthétique des inégalités*. Lormont, Le bord de l'eau, 2011, 161 pages.

« Mediating the National ». *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 14, No. 3, 1993.

Marcus, Millicent. *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 2002, 377 pages.

« Pour une littérature nationale ». *Parti pris*, Vol. 2, No. 5, Janvier 1965.

Vitali, Valentina et Paul Willemen, éd. *Theorising National Cinema*. Londres, British Film Institute, 2006, 326 pages.

Williams, Alain, éd. *Film and Nationalism*. Nouveau-Brunswick/New Jersey/Londres, Rutgers University Press, 2002, 261 pages.

CINÉMA QUÉBÉCOIS

Allen, Jeremy Peter et al. « Pour une cinématographie forte », *Le Devoir*, 7 juillet 2006, <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/113105/pour-une-cinematographie-forte>, consulté le 11 août 2015.

Beaulieu, Étienne. *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*. Québec, L'instant même, 2007, 174 pages.

- Boulais, Stéphane-Albert. *Le cinéma au Québec. Tradition et modernité*. Montréal, Fides, 2006, 352 pages.
- Carrière, Bruno, éd. *Métier réalisation. Textes et entretiens*. Montréal, Les 400 coups, 2006, 287 pages.
- Coulombe, Michel et Marcel Jean, éd. *Le Dictionnaire du cinéma québécois*. Montréal, Boréal, 2006, 821 pages.
- Froger, Marion. *Le cinéma à l'épreuve de la communauté. Le cinéma francophone de l'Office national du film 1960-1985*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2009, 295 pages.
- Garneau, Michèle. « Du pays rêvé au Québec prêt-à-porter ». *24 images*, No. 52, 1990, p. 32-35. ---. *Pour une esthétique du cinéma québécois*. Montréal, Université de Montréal, 1998, 312 pages.
- Green, Mary Jean. « Toward Defining A Postcolonial Quebec Cinema : The Films of Claude Jutra ». *Québec Studies*, No. 35, printemps-été 2003, p. 89-98.
- Jean, Marcel. *Le cinéma québécois*. Montréal, Boréal, 2005, 130 pages.
- Jean, Marcel et Claude Racine. « La question nationale et le cinéma ». *24 images*, No. 52, novembre-décembre 1990, p. 16-21.
- Lacasse, Germain. « Auteur, nation, institution. De Grand-Louis aux poissons-narrateurs », dans Esquenazi, Jean-Pierre, éd. *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 115-135.
- Lafond, Jean-Daniel. « Tous contes défauts : Pierre Perrault cinéaste et Québécois », *La Revue du cinéma*, No. 370, mars 1982, p. 111-135.
- Lemieux, Jacques, Jason Luckerhoff et Christelle Paré. « Le traitement journalistique des débats sur le financement des industries culturelles au Québec », *Les Cahiers du journalisme*, No. 21, automne 2010, p. 204-253.
- Lever, Yves. *Le cinéma de la Révolution tranquille, de Panoramique à Valérie*. Québec, 1991, 732 pages. ---. *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal, Boréal, 1995, 635 pages.
- MacKenzie, Scott. *Screening Québec : Québécois moving images, national identity, and the public sphere*. Manchester, Manchester University Press, 2004, 224 pages.
- Marshall, Bill. *Quebec National Cinema*. Montréal/Kingston/London/Ithaca, McGill-Queen's University Press, 2006, 371 pages.

- Marsolais, Gilles. *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval, Les 400 coups, 1997, 368 pages.
- Poirier, Christian. *Le cinéma québécois. À la recherche d'une identité ? – tome 1*. Sainte-Foy, Presses universitaires du Québec, 2004, 298 pages.
- Sabino, Hubert. *Le cinéma québécois vu par ses critiques entre 1960 et 1978*. Montréal, Université de Montréal, 2010, 205 pages.
- Tremblay, Odile. « Le cinéma québécois bat de l'aile », *Le Devoir*, 17 juin 2006, <http://www.ledevoir.com/culture/cinema/111892/perspectives-le-cinema-quebecois-bat-de-l-aile>, consulté le 11 août 2015.
- Tremblay-Daviault, Christiane. *Un cinéma orphelin. Structures mentales et sociales du cinéma québécois (1942-1953)*. Montréal, Québec/Amérique, 1981, 355 pages.
- Weinmann, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois. De La petite Aurore à Jésus de Montréal*. Montréal, L'Hexagone, 1990, 270 pages.

CINÉMA (général)

- Casetti, Francesco. *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1990, 205 pages.
- Creton, Laurent. *Économie du cinéma. Perspectives stratégiques*. Paris, Armand Collin, 2005, 287 pages.
- Creton, Laurent et al, éd. *Cinéma & (in)dépendance : une économie politique*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, 189 pages.
- Dellisse, Luc et Sojcher, Frédéric. *Films à petits budgets : Contrainte ou liberté ?* Paris, éditions du Rocher, 2007, 217 pages.
- Debray, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris, Gallimard, 2001, 526 pages.
- Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Éditions de Minuit, 1969, 392 pages.
- Esquenazi, Jean-Pierre, éd. *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris, L'Harmattan, 2002, 165 pages.
- Fellini, Federico. *Propos*. Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1980, 240 pages.
- Gaudreault, André. *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Montréal/Paris, Nota Bene/Armand Colin, 1999, 197 pages.
- Gaudreault, André et François Jost. *Le récit cinématographique*. Paris, Nathan, 1990, 159 pages.

- Holm, D.K. *Independent Cinema*. Harpenden, Kamera Books, 2008, 158 pages.
- Huglo, Marie-Pascale et Johanne Villeneuve. « Mémoire et médiations ». *Protée* Vol. 32, No. 1, 2004, p. 5-6.
- Jost, François. *L'œil-caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, 162 pages.
- Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy. *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris, Seuil, 2007, 366 pages.
- Michalet, Charles-Albert. *Le drôle de drame du cinéma mondial. Une industrie culturelle menacée*. Paris, La Découverte/Centre fédéral-Fen, 1987, 214 pages.
- Niney, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Bruxelles, De Boeck Université, 2000, 347 pages.
- Odin, Roger et al. « Le cinéma en amateur », *Communications*, No. 68, 1999, Seuil, 301 pages.
--. *Le film de famille. Usage privé, usage public*. Paris, Méridiens Klincksieck, 1995, 235 pages.
- Prédal, René. *Le cinéma d'auteur, une vieille lune ?* Paris, Cerf, 2001, 140 pages.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism. Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1994, 311 pages.
- Rouif, Florence. « La Vision haptique cruelle, cruauté et sensibilité dans *Trouble Every Day* de Claire Denis ». *Ekphrasis*, Vol. 7, No. 1, 2012, p. 34-45.
- Villeneuve, Johanne. « Chris Marker et la disparition de la mort ». *La Mort dissoute. Disparition et spectralité*. Paris, L'Harmattan, 2002, p. 297-315.
- Warren, Paul. *Le secret du star-system américain. Le dressage de l'œil*. Montréal, L'Hexagone, 2002, 223 pages.

VIDÉO

- Bellour, Raymond éd. « Vidéo ». *Communications*, No. 48, Paris, Seuil, 1988, 402 pages.
- Brunet, Patrick J. *Les outils de l'image. Du cinématographe au caméscope*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1992, 176 pages.
- Cron, Marie-Michèle. *La fonction diégétique dans la vidéo indépendante au Québec 1971-1979*. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2000, 108 pages.

- Cubitt, Sean. *Timeshift. On video culture*. Londres/New York, Routledge, 1991, 206 pages.
 --. *Videography. Video Media as Art and Culture*. New York, St. Martin's Press, 1993, 239 pages.
- Duchaine, Andrée. *Historique de la vidéographie au Québec : Pour une théorie des genres*. Montréal, Université de Montréal, 1982, 154 pages
- Duguet, Anne-Marie. *Déjouer l'image. Création électroniques et numériques*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002, 223 pages.
- Fargier, Jean-Paul. *Où va la vidéo ?* Paris, Cahiers du cinéma (Hors Série), 1986, 111 pages.
- Foulon, Pierre-Jean, Vanden Bemden, Yvette et al. *Art vidéo. Commentaires*. Namur, Presses universitaires, 2004, 95 pages.
- « Le glissement progressif vers la vidéo », *Copie Zéro*, No. 26, 1985, p. 3-29.
- Kipnis, Laura. « Redefining cinema : film in a changing age », dans *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford, Oxford UP, 1998, p. 595-604.
- Lamarre, Louise, Jules Lamarre et al. *Le prix de la liberté : Rapport sur la production indépendante vidéo*. Institut québécois du cinéma, avril 1992, 86 pages.
- Magnan, Nathalie éd. *La vidéo, entre art et communication*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, 239 pages.
- Mèredieu, Florence de. *Arts et nouvelles technologies. Art vidéo, art numérique*. Paris, Larousse, 2005, 239 pages.
- Parent St-Gelais, Pierre-Anaïs. *L'impact du traitement numérique dans l'art vidéo québécois*. Montréal, Université de Montréal, avril 2002, 136 pages.
- Parfait, Françoise. *Vidéo : un art contemporain*. Paris, Regard, 2001, 366 pages.
- Payant, René et al. *Vidéo*. Montréal, Artextes, 1986, 263 pages.
- Rieser, Martin, Zapp, Andrea et al. *New Screen Media. Cinema/Art/Narrative*. Londres, British Film Institute, 2004, 335 pages.
- Rush, Michael. *L'art vidéo*. Londres, Thames et Hudson, 2003, 224 pages.
 --. *Les Nouveaux Médias dans l'art*. Paris, Thames et Hudson, 2005, 248 pages.
- Youngblood, Gene. « Vidéo et utopie », *Communications*, No. 47, 1988, p. 173-191.

ROBERT MORIN

- Anonyme. « La télévision à l'aube de l'an 2000 : Entretien avec Robert Morin ». *24 images* No. 78-79, septembre/octobre 1995, p. 34.
- Barrette, Pierre et Marco de Blois. « Entretien avec Robert Morin ». *24 images*, No. 114, hiver 2003, p. 40-46.
- Bourassa, Éric. *Les rapports d'influence entre la forme et le contenu : les motivations thématiques de la caméra subjective chez Robert Morin*. Université Concordia, Montréal, 2006, 297 pages.
- Boyer, Jean-Pierre et al. *Moments donnés. Robert Morin : entrevues*. Montréal, Vidéographes Éditions, 2002, 171 pages.
- Cotter, Brendan éd. *Robert Morin/Lorrain Dufour – Une décennie de production vidéographique / A decade of video production 1980-1990*. Toronto, A Space, 1991, 103 pages.
- Carrière, Daniel. « Le voleur vit à l'étranger ». *Ciné Bulles* Vo. 11, No. 4, août/septembre 1992, p. 40-41.
--. « Portrait de groupes ». *Ciné Bulles* Vol. 11, No.1, septembre/novembre 1991, p. 16-21.
- Castiel, Élie. « Robert Morin : Espaces libres ». *Séquences*, No. 175, novembre/décembre 1994, p. 13-16.
- Côté-Fortin, Israël. *Comment prendre une ville d'assaut*, suivi de *L'insuffisance subjective : exercice et impasse du point de vue dans Yes Sir ! madame... et Being John Malkovich*. Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2006, 161 pages.
--. « L'écho d'un certain échec. La figure du cinéaste amateur dans l'œuvre de Robert Morin ». *Nouvelles vues sur le cinéma québécois*, No. 12, printemps-été 2011, consulté le 30 janvier 2014.
--. « Robert Morin, vidéaste du spectacle ». *Revue canadienne d'études cinématographiques*, Vol. 17, No. 2, automne 2008, p. 48-58.
- Coulombe, Michel. « Entretien avec Robert Morin ». *Cinébulles*, Vol. 24, No. 1, 2006, p. 2-7.
- Foullant, Éric. « Robert Morin vit des hauts ». *Voir*, Vol. 6, No. 42, 17 septembre 1992, p. 14.
- Francoeur, Steve. « La vidéo, une question de survie ». *Séquences*, No. 175, novembre/décembre 1994, p. 19-20.
- Gajan, Philippe. « Entretien avec Robert Morin », Montréal, *24 images*, No. 91, printemps 1998, p. 28-33.
- Galiero, Simon. « Robert Morin sur le divan ». *24 images*, No. 124, automne 2005, p. 40-45.

Lefebvre, Alexandre. *Mise en scène du réel : l'œuvre vidéographique et cinématographique de Robert Morin*. Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 128 pages.

Morin, Jean-Philippe. *Trois films de Robert Morin : pour une exploration des mécanismes de l'autofiction cinématographique*. Montréal, Université de Montréal, 2013, 103 pages.

Morin, Robert. « Hercule et la reine de Lydie ». *24 images*, No. 100, hiver 2000, p. 41.
--. « T.V. and me ». *Séquences* No. 175, novembre/décembre 1994, p. 20.

Pommerleau, Joël et al. « S'entêter à faire réfléchir. Entretien avec Robert Morin. » *Hors Champ*, 17 mars 1998, <http://www.horschamp.qc.ca/9803/emulsion/morin.html>, consulté le 30 juin 2014.

Privet, Georges. « Entretien ». *24 images*, No. 102, été 2000, p. 6-12.
--. « Terrain d'entente ». *Voir*, Vol. 9, No. 1, 24 novembre 1994, p. 14.

Roederer, Ségolène. « Nos films sous-titrés pour nous faire entendre ». *Le Devoir*, 12 octobre 2002, <http://www.ledevoir.com/non-classe/11127/nos-films-sous-titres-pour-nous-faire-entendre>, consulté le 11 août 2015.

Sicotte, Louise-Véronique. « La conquête d'un pays ». *Ciné Bulles*, Vol. 13, No. 2, printemps 1994, p. 49-51.
--. « Entretien avec Robert Morin : 'Mieux vaut une grosse gaffe qu'une petite réussite' ». *Ciné Bulles*, Vol. 13, No. 2, printemps 1994, p. 52-54.

Tremblay, Odile. « Des sous-titres, pourquoi pas ? » *Le Devoir*, 5 octobre 2002, p. E8.
--. « Détournement d'Apocalypse ». *Le Devoir*, 26 novembre 1994, p. C3.
--. « *Windigo* : Dans la tourmente du doute ». *Le Devoir*, 26 novembre 1994, p. C1.

Valade, Claire. « Robert Morin Caught Between-Entre deux chaises ». *Take One*, No. 2, 1993, p. 23.

DIVERS

Béland, Claude. *L'évolution du coopératisme dans le monde et au Québec*. Montréal, Fides, 2012, 316 pages.

Favreau, Louis. *Mouvement coopératif. Une mise en perspective*. Québec, Presses de l'Université du Québec, 2010, 156 pages.

Gruneau, Richard et David Whitson, éd. *Artificial Ice. Hockey, Culture and Commerce*. Peterborough, Broadview Press, 2006, 283 pages.

Laflamme, Marcel et al. *Le projet coopératif québécois : un projet social ?* Chicoutimi, Gaëtan Morin, 1982, 343 pages.

Martel, Jean-Louis et al. *L'évolution du mouvement coopératif québécois – 1975-1987*. Montréal, Centre de gestion des coopératives des HEC/Télé-Université, 1988, 56 pages.

Michon, Pascal. *Éléments d'une histoire du sujet*. Paris, Éditions Kimé, 1999, 208 pages.

Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris, Christian Bourgois éditeur. 199 pages.

Posca, Julia. « *À chacun selon ses besoins* ». *La production de l'identité salariale dans le régime fordiste nord-américain*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 2011, 110 pages.

FILMOGRAPHIE

- Beuparlant, André-Line et Réal Chabot (producteurs). Morin, Robert (réalisateur). (2005). *Petit Pow ! Pow ! Noël* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal et F pour Film.
- Chabot, Réal et Lorraine Dufour (producteurs). Morin, Robert (réalisateur). (2005). *Que Dieu bénisse l'Amérique* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dubois, Virginie et Robert Morin (producteurs). Morin, Robert (réalisateur). (2014). *3 histoires d'Indiens* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice). Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1988). *La femme étrangère* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice). Chouinard, Marcel, Lorraine Dufour et Robert Morin (réalisateurs). (1984). *Mauvais mal* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice). Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1983). *Le mystérieux Paul* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice). Chouinard, Marcel, Gilbert Lachapelle et Robert Morin (réalisateurs). (1984). *On se paye la gomme* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice). Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1989). *La Réception* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice) et Morin, Robert (réalisateur). (1997). *Quiconque meurt, meurt à douleur* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice) et Morin, Robert (réalisateur). (1987). *Tristesse modèle réduit* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine (productrice). Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1984). *Le voleur vit en enfer* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1983). *A Postcard From Victoria* [Vidéo]. [s.l.] : Western Front.
- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1980). *Gus est encore dans l'armée* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1981). *Il a gagné ses épauettes* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.

- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1982). *Ma richesse a causé mes privations* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1980). *Ma vie c'est pour le restant de mes jours* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1980). *Le royaume est commencé* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Robert Morin (réalisateurs). (1984). *Toi t'es-tu lucky ?* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Nicole Robert (productrices). Morin, Robert (réalisateur). (1992). *Requiem pour un beau sans-cœur* [Film cinématographique]. Montréal : Lux Films et la Coop vidéo de Montréal.
- Dufour, Lorraine et Nicole Robert (productrices). Morin, Robert (réalisateur). (1994). *Windigo* [Film cinématographique]. Montréal : Lux Films.
- Dufour, Lorraine (productrice) et Morin, Robert (réalisateur). (2002). *Le Nèg'* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal, Les productions 23 et Christal Films Distribution.
- Leduc, Yvon et Robert Morin (réalisateurs). (1985). *Quelques instants avant le Nouvel An* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Morin, Robert (réalisateur). (1995). *Les Montagnes Rocheuses* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Morin, Robert (réalisateur). (2008). *Papa est à la chasse aux lagopèdes* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Morin, Robert (réalisateur). (1976). *Les sculpturistes* [Vidéo]. Montréal : Vidéographe.
- Morin, Robert (réalisateur). (1994). *Yes Sir ! madame...* [Vidéo]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal et Morin, Dufour vidéo inc.
- Morissette, Stéphanie (productrice) et Morin, Robert (réalisateur). (2011). *Journal d'un coopérant* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Morissette, Stéphanie (productrice) et Morin, Robert (réalisateur). (2013). *Les 4 soldats* [Film cinématographique]. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

- Fig. 1 à 7 :* James Gray et Jean-Pierre Saint-Louis (1992). *Requiem pour un beau sans-cœur*. Montréal : Lux Films et la Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 8 à 12 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 13 à 15 :* Robert Morin, Jean-Pierre Saint-Louis et Jacques Girard (1980). *Ma vie c'est pour le restant de mes jours*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 16 et 17 :* Robert Morin (1982). *Ma richesse a causé mes privations*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 18 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 19 et 20 :* Jean-Pierre Saint-Louis (1997). *Quiconque meurt, meurt à douleur*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 21 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 22 :* James Gray et Jean-Pierre Saint-Louis (1992). *Requiem pour un beau sans-cœur*. Montréal : Lux Films et la Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 23 :* Robert Morin (1995). *Les Montagnes Rocheuses*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 24 :* Robert Morin et Colette Loumède (1989). *La Réception*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 25 :* Robert Morin (2005). *Petit Pow ! Pow ! Noël*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 26 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 27 à 30 :* Jean-Pierre Saint-Louis (1984). *On se paye la gomme*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 31 à 36 :* Jean-Pierre Saint-Louis (2005). *Que Dieu bénisse l'Amérique*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 37 :* Caroline Hayeur (2005). *Que Dieu bénisse l'Amérique*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 38 et 39 :* Jean-Pierre Saint-Louis (2005). *Que Dieu bénisse l'Amérique*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 40 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 41 :* Caroline Hayeur (1997). *Quiconque meurt, meurt à douleur*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.

- Fig. 42 :* Robert Morin (2005). *Petit Pow ! Pow ! Noël*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 43 à 45 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 46 à 54 :* Robert Morin (2005). *Petit Pow ! Pow ! Noël*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 55 à 59 :* Robert Morin (1984). *Le voleur vit en enfer*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 60 :* James Gray et Jean-Pierre Saint-Louis (1992). *Requiem pour un beau sans-cœur*. Montréal : Lux Films et la Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 61 à 63 :* Robert Morin et James Gray (1994). *Yes Sir ! madame...* Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 64 :* Robert Morin (2005). *Petit Pow ! Pow ! Noël*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 65 :* James Gray et Jean-Pierre Saint-Louis (1992). *Requiem pour un beau sans-cœur*. Montréal : Lux Films et la Coop vidéo de Montréal.
- Fig. 66 à 68 :* Jean-Pierre Saint-Louis (2002). *Le Nèg'*. Montréal : La Coop vidéo de Montréal.