

## Les sentinelles de la culture

Marie-Claude Loiselle

---

Numéro 72, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/23101ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer ce document

Loiselle, M.-C. (1994). Les sentinelles de la culture. *24 images*, (72), 2–3.

## Les sentinelles de la culture

Un article publié dans le journal français *Libération* du 19-20 février dernier rapportait qu'un atelier clandestin de peinture russe venait d'être découvert quelques semaines auparavant, mettant à jour toute une industrie d'œuvres à la chaîne, vendues en série et commandées selon les goûts spécifiques d'un public bien déterminé, provincial bourgeois. «...certains experts, mais aussi commissaires-priseurs (...) ne se cachaient même plus de se rendre en Russie pour passer commande de centaines de toiles, en donnant leur avis sur le choix et la manière des compositions. Il fallait s'adapter au "goût français"».»<sup>1</sup> En d'autres termes, développer un art de salon agréable, qui le plus souvent pastiche le procédé impressionniste, auquel sont accolées les appellations prestigieuses d'«École de Saint-Petersbourg» ou «École de Crimée».

Ce scandale ne constitue certes pas une première dans le monde de l'art dominé, comme tout ce qui est «consommable», par les impératifs de l'économie de marché: s'il y a une offre, c'est qu'il existe une demande. Ce qu'il y a plutôt d'éloquent derrière cette histoire, c'est de constater combien ce que l'on juge comme scandaleux et condamnable, lorsque cela concerne cette pratique «noble» qu'est la peinture, ne fait sourciller pour ainsi dire personne quand cela s'applique au cinéma. Qui aujourd'hui ira se surprendre qu'un nombre imposant de films soient conçus pour répondre strictement à une supposée demande? Et je ne désigne ni expressément le cinéma hollywoodien ni les superproductions internationales qui sont, comme presque plus personne ne l'ignore, supervisés par de véritables «gestionnaires du délassément» (Finkelkraut); je parle d'un phénomène qui se passe de plus en plus systématiquement ici même, sous nos yeux. Comment ne pas entrevoir une certaine similitude entre cette mafia de l'art populaire dont fait état *Libération*, qui ne cherche qu'à satisfaire les attentes d'un public ciblé, et ce système de vigilance obsessionnelle à l'égard du cinéma que nos organismes de gestion culturelle sont en train de solidement implanter dans le but parfaitement transparent de s'assurer de la bonne réception publique. De toutes les formes d'art, c'est le cinéma qui le premier se voit contraint de capituler devant les feux du libéralisme triomphant, sa valeur mesurée — de la même façon que la télévision qui a aujourd'hui rejoint le rang de ce que l'on nomme culture — à l'étendue de son public.

Rappelons que cette vigilance se présente sous différentes formes: lectures multiples des scénarios par des comités, projections-tests effectuées auprès d'un public soigneusement sélectionné. Elle apparaît également sous la forme de films ou de séries élaborés selon des thèmes correspondant aux préoccupations à la mode (l'identité masculine, la violence conju-

gale, les familles reconstituées, l'adoption, etc.); ce qui devient la véritable plaie de notre cinéma car même dans les films qui en principe échappent à ces critères transparaît de plus en plus souvent cette volonté de parler aux gens de ce qui les touche ou les préoccupe *dans l'immédiat*, de les sensibiliser à un problème, sinon à une cause. *Mon amie Max*, *Love-moi*, *Les amoureuses*, tous ces films et bien d'autres tel l'ensemble des téléfilms, avant même de chercher à s'imposer comme univers personnel, libre et autonome, *parlent* de quelque chose. Même *Love and Human Remains*, dans sa version cinématographique édulcorée, est loin d'échapper au piège du témoignage anecdotique d'une génération «fin de millénaire» en quête d'identité, ce qui le range aux côtés de films appartenant strictement aux années 90, comme d'autres portaient la griffe des années 80 et se sont très vite dépouillés de tout intérêt et de toute valeur fausse qu'on leur attribuait. Les films de ce genre vieillissent très vite; en fait ils ne vieillissent pas, ils meurent. Le film d'Arcand n'a d'intérêt qu'immédiat, pour le public auquel il s'adresse, qui est censé s'y reconnaître, c'est-à-dire y retrouver les limites de son monde.

Devant cette chasse aux consommateurs, qui saurait me dire la différence entre cette marque de céréales ou de soupe en conserve dont on ajuste la saveur jusqu'à l'unanimité des goûteurs et ces films qui mettent tout en œuvre pour donner au plus grand nombre ce qu'on croit qu'il attend, ce qu'il considère comme acceptable, de façon à ne rien laisser pouvant court-circuiter la communication de masse? Car c'est bien de cela dont il s'agit: toucher le maximum de gens, et pour cela, nul excès, nul débordement, rien qui ne puisse provoquer un malaise. Que penser de films — *Love and Human Remains* en constitue un bon exemple — que producteurs ou distributeurs, après projections-tests, demanderont, selon l'avis du public, de modifier parce que jugés trop durs?

Lorsque de telles choses se produisent — et croyez-moi, cela fait maintenant partie de la routine de notre cinéma —, il m'apparaît que nous sommes moins loin que l'on pense de la substance de cette loi votée par le Congrès américain en 1990 selon laquelle le président du National Endowment for the Arts (sorte de ministère de la Culture), dans l'octroi des subventions aux artistes, doit être «sensible aux règles de base de la décence et du respect de la diversité de valeurs auxquelles adhère le public américain»<sup>2</sup>. Cette formulation est d'autant plus pernicieuse qu'elle est floue; ce qui donne ainsi tous les pouvoirs à ceux qui en disposent. Rien de la sorte n'est évidemment explicité ici dans quelque loi, contrat, ou même condition d'admissibilité à des programmes de subventions aux artistes, ce qui permet plus aisément encore de nier l'application de tels critères.

Pourtant, aucun doute que ces normes soient de rigueur dans nos institutions culturelles, et appliquées avec un fanatisme croissant dans un lieu comme l'ONF. Depuis quelques années déjà, les films (de fiction principalement) qui y sont produits portaient les stigmates de cette tendance; les deux premières tranches de la série Familiarité — la famille, sujet édifiant s'il en est — apportent la preuve irréfutable de cette volonté à tous crins d'honorer des principes de «décence» et de «respect de la diversité des valeurs auxquelles adhère le public»... québécois. Tout y est gentil, timoré, tempéré. Rien qui ne puisse heurter le plus candide des téléspectateurs. Toutes les situations possibles liées au thème imposé sont abordées, les messages fusent, surtout dans l'exécrable *Fête des rois* de Marquise Lepage, où même la chienne (enceinte!) n'échappe pas à la tyrannie de la démonstration. C'est tout dire! Le film de Michel Murray, *Doublures*, fait malgré tout preuve de plus de subtilité et même d'une certaine adresse, mais dans un cas comme dans l'autre, on a nettement l'impression que les scénaristes, craignant de ne pas remplir le contrat, ont préféré en livrer plus que moins. Un tel panurgisme intellectuel a de quoi sidérer de la part de jeunes cinéastes que l'on avait tout droit de croire prometteurs.

Cela prouve au moins une chose: il est grand temps que puisse se développer au Québec une culture critique telle que celle qui a permis aux plus grandes réalisations des années 60-70 de voir le jour. Paradoxalement, les conditions qui lui sont nécessaires pour exister, seul un système public de financement de l'art — indifférent, en principe, aux règles du marché — peut l'assurer. Cependant, comme le souligne Hans Haacke (dans un échange passionnant et lucide avec Pierre Bourdieu concernant la situation de l'art dans le monde contemporain)<sup>3</sup>, l'objectif de ces organes de gestion que sont les institutions dites culturelles est strictement de se maintenir en garantissant leur propre fonctionnement. Or il est très difficile de concilier la gestion avec cet espace de liberté intellectuelle que l'artiste, en tant que citoyen d'une société démocratique, a le devoir de

revendiquer. Il est en fait condamné à naviguer dans une société de plus en plus dominée par ce que Paul Virilio appelle «la logistique disciplinaire des nouvelles armées démocratiques» (dans laquelle il range le sondage sous toutes ses formes, les médias, le marketing de masse, les technologies interactives, etc.). C'est aussi au nom de la démocratie que les organismes subventionnaires s'imaginent investis de l'obligation que les films plaisent à tous, qu'ils émeuvent un maximum de gens, et, pire encore, qu'ils leur soient utiles comme c'est le cas pour les productions de l'ONF, qui se figure

sans doute qu'en devenant utilitaire, l'art, la culture, accèdent à une raison d'être sociale. Nous en sommes encore là au Québec!

Ce dérapage n'est certes pas étranger au fait qu'à l'intérieur des rangs de ces mêmes institutions, le premier incompetent venu peut, sans avoir le moindre sens d'une éthique du cinéma, s'en prendre à un film qu'il ne comprend pas et ainsi fixer le comment et le pourquoi de la création à la mesure de son ignorance. Et c'est devant ces gens que les cinéastes se

croient obligés de courber l'échine en s'autocensurant! On sait aussi que les artistes qui ne bénéficient encore d'aucune reconnaissance sont plus vulnérables et susceptibles de toujours rabattre leur imagination sur les convenances — autrement dit, 95% de nos cinéastes, car au Québec, ceux qui peuvent prétendre à la notoriété se comptent pratiquement sur les doigts d'une main. Mais qu'arrive-t-il lorsque même ceux qui pourraient montrer la voie de tous les possibles semblent avoir eux aussi renoncé?... ■

**MARIE-CLAUDE LOISELLE**



PHOTO: JAN THUIS

Marcel Sabourin et Monique Mercure dans *La fête des rois*.

1. Basile Karlinsky et Vincent Noce. «Natalia chute avec la cote des peintres russes», *Libération*, sam. 19 et dim. 20 fév. 1994, p.16-17.

2. Pierre Bourdieu et Hans Haacke, *Libre-échange*, Seuil/Les presses du réel, 1994, p. 15.

3. *Ibid.* p. 74.