
Les tisserands du pouvoir: rêve ou réalité

Jeanne Valois, adjointe au titulaire
CEFAN
Université Laval

Introduction

Le but premier d'inscrire une table ronde sur le film de Claude Fournier, *Les tisserands du pouvoir*, au programme d'un colloque universitaire dont l'objectif est de faire un bilan et d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche était de procurer une pause. En fait, cette activité s'est avérée un point de rencontre très dynamique de toutes les disciplines réunies dans ce colloque. L'œuvre de Fournier a suscité, ici comme ailleurs, de fortes réactions.

En effet, *Les tisserands du pouvoir*, sorti sous forme de film et de roman en 1988, a connu un grand succès au Québec. En janvier 1991, 220 000 spectateurs avaient vu le film dans les salles de cinéma et plus de 20 000 exemplaires du roman avaient été vendus. De plus, Radio-Canada a présenté ce film sous forme de téléroman et de téléserie. Dans le cas du téléroman, il est permis de parler d'une cote d'écoute moyenne de 1 000 000 de téléspectateurs¹. Le film est aussi disponible sur vidéocassette. Succès incontestable, voire phénoménal, ce seul fait mérite que des universitaires, les historiens surtout, s'arêtent et s'interrogent.

Avant de faire le compte rendu des interventions des participants à la table ronde, voici une brève description de la production cinématographique et des extraits présentés au colloque. Le but de la « mise

en scène» était de susciter des réactions de l'auditoire. Le commentaire de ces réactions me permettra d'élargir mon propos et de traiter d'un sujet qui me tient particulièrement à cœur, la réception des produits culturels. En conclusion, pour «boucler la boucle», je dirai quelques mots sur la relation entre les universitaires et le grand public.

LA DESCRIPTION DU PRODUIT

La version cinématographique des *Tisserands du pouvoir* est une réalisation de Claude Fournier, auteur et cinéaste populaire du Québec. Ce film est une production de Marie-Josée Raymond. Celle-ci jouit d'une formation en histoire² et est une collaboratrice de longue date de Fournier. Elle a réussi à réunir les 7 000 000\$ nécessaires, non seulement au Québec et au Canada mais aussi en France. Qui dit participation financière dit aussi avoir voix au chapitre. Ainsi, une partie du film nous montre la vie d'une riche famille drapière française qui dirige ce qu'il est maintenant convenu d'appeler une multinationale avec des succursales européennes, asiatiques et états-uniennes. Longue de cinq heures, cette saga fait le récit d'une famille ouvrière immigrée en Nouvelle-Angleterre en 1907. Pour donner de l'unité au film et actualiser le passé, Fournier utilise un narrateur «historien». Ce dernier porte le prénom de Jean-Baptiste – il rappelle, dans le Québec de ce temps, le petit garçon à l'«agneau si doux» et n'a rien à voir avec le Jean-Baptiste actuel, celui qui «se laisse manger la laine sur le dos», et encore moins avec le Jean-Baptiste qui «se fait couper la tête» – et il est le fils du personnage principal.

Les tisserands du pouvoir raconte donc la vie quotidienne de Valmore Lambert que la «misère» force à s'expatrier un peu plus au sud, dans une ville manufacturière de la Nouvelle-Angleterre, où se trouvent des Petits Canadas. Homme entier, homme d'«embardées», Valmore est de toutes les causes: meneur syndical avant la lettre, défenseur inconditionnel du droit de travailler, d'être scolarisé, de pratiquer sa religion en français. Tous les autres personnages principaux, fortement inspirés de gens qui ont effectivement existé, gravitent, d'une manière ou d'une autre, autour de lui. En effet, à la manufacture, c'est Valmore qui organise la grève, c'est lui qui se lie

avec le médecin et le seconde dans sa lutte pour la survivance des institutions sociales françaises, c'est aussi lui qui fait pression auprès du maire pour défendre les droits acquis des Francos. Si historiquement Valmore Lambert n'a jamais existé, les luttes qu'il mène par contre ont bel et bien existé, comme les sources l'attestent.

Nous avons visionné le film et avons retenu des extraits pour lancer le débat. Ces séquences sont principalement celles qui résultent de l'interprétation que donne Fournier de ces sources historiques. Nous avons ainsi ramené les quelque cinq heures de projection initiales à un peu plus d'une heure, en prévoyant, là où c'était nécessaire, du temps pour une brève explication. Ces coupures, pour le moins importantes, ont totalement dénaturé le film. Nous avons ainsi transformé une histoire romancée – ou serait-ce un roman historique? – en documentaire. Partie la vie de pacha, partie la guerre de 14-18, parties les relations amoureuses qui expliquent non seulement les tensions entre le médecin et l'entrepreneur, mais aussi les égards de ce dernier envers la fille de Valmore. Partis aussi le rythme, certaines images splendides, les moments tendres, la poésie, et parties aussi certaines séquences de mauvais goût. Ce nouveau produit nous a permis de servir, à l'intérieur du temps qui nous était dévolu, les propos de nos participants historiens; par contre, il n'a pas soutenu adéquatement les propos des littéraires invités puisqu'ils avaient à traiter du genre filmique.

LA TABLE RONDE

Quatre des cinq membres de la table ronde sont de l'Université Laval. Paul Warren et André Gaudreault font du cinéma l'objet de leurs recherches. Le premier étudie le cinéma américain, le second, le cinéma comme genre narratif. Yves Roby est professeur au Département d'histoire. Il a publié en 1990 une synthèse de ses recherches sur les Franco-Américains³. Pascal Lapointe a une formation en histoire et en communications. Ses recherches touchent ces deux disciplines, et son mémoire de maîtrise a analysé certaines productions télévisuelles de même nature que *Les tisserands du pouvoir*⁴. Le dernier membre, et non le moindre, est Paul Paré, ancien directeur de l'Action pour les Franco-Américains du Nord-Est (ActFANE); il est

présentement adjoint au président de l'Association canado-américaine.

Pour Warren, *Les tisserands du pouvoir* est un film conventionnel, vite fait, où les clichés et le sensationnalisme abondent. Le film obéit à toutes les conventions du cinéma américain et tout se déroule de façon prévisible. Sa structure linéaire permet une lecture facile, de premier niveau, et en fait un produit populaire, pour ne pas dire populiste. Si la recherche historique est perceptible, la direction des acteurs est quant à elle faible : chez les rôles principaux, les visages seuls transmettent l'émotion ; les rôles secondaires sont trop bavards, ils relèvent de la technique théâtrale et non de celle du cinéma. Le traditionnel montage en parallèle est utilisé pour créer un suspense. On fait alterner constamment le misérabilisme de la famille pauvre, les valeurs bourgeoises de la famille moyenne et du bas clergé et la vie de château de la famille industrielle et du haut clergé. C'est toujours le même topo dans des espaces différents et, lorsque ces mondes se rencontrent, l'agressivité et le sensationnalisme dominant. En somme, peu de bons mots pour la qualité cinématographique. Warren prétend qu'on aurait eu avantage à faire un documentaire ; le pourquoi du film aurait été mieux compris et les nuances auraient été plus évidentes.

André Gaudreault a traité de l'opposition documentaire/fiction et se demande si le classement d'un film dans l'une ou l'autre catégorie n'est pas affaire plutôt de spectateurs que d'énonciateurs. Pour lui, le nœud de cette problématique différentielle réside dans le caractère ambigu de l'image filmique sur le plan temporel – elle peut être considérée à la fois comme pur présent et comme pur passé. Si le cinéma présente les formes et la réalité du mouvement, il est documentaire. S'il en conjugue les apparences, il est fiction. Selon une hypothèse de Ricœur, la relation entre les deux récits que sont le documentaire (lieu privilégié du récit historique) et la fiction est étroite.

Ainsi, un film comme *Les tisserands du pouvoir* serait-il la trace d'un réel historique ou d'un irréel de fiction ? Pour répondre adéquatement à cette question, il faut prendre en considération les conditions de la production du film et la nature de la trace que la

« mise en scène » a laissée sur la bande image. Dans le cas qui nous préoccupe, nous ne sommes pas en présence d'un véritable documentaire. En effet, ce sont des acteurs qui jouent tous les rôles. De plus, pour la plupart, les acteurs ne sont pas contemporains des gens qu'ils incarnent. Ce film est donc à la fois une actualité et un passé reconstitués, il est un tenant-lieu pour la compréhension du récit historique, il est une interprétation d'une réalité historique. Fournier a dû puiser dans l'imaginaire pour unifier un discours soumis à diverses contraintes et, pour reprendre l'hypothèse de Ricoeur, il faut déterminer dans quelle mesure cet imaginaire colle à la « réalité » sans la dénaturer⁵.

Pour l'historien Yves Roby, le grand mérite de Fournier aura été de rappeler, non seulement aux intellectuels mais à l'ensemble de la population, l'émigration importante des Canadiens français vers les États-Unis. Se référant aux entrevues accordées par Fournier, il qualifie le film d'œuvre engagée dont l'objectif est de faire réfléchir le Québec sur l'importance de la langue et de la culture. Cet objectif imprègne selon lui toute l'œuvre du cinéaste.

Deux aspects surtout agacent l'historien : les simplifications de contraste entre deux milieux et les invraisemblances. La vision manichéenne de Fournier laisse croire que les « méchants », ceux qui détiennent les pouvoirs économique, politique et religieux, aidés par des élites franco-américaines ambitieuses et traîtres à la cause de la survivance, l'emportent. Dans la réalité, les choses ne sont pas aussi tranchées. En effet, des études récentes révèlent que les Canadiens français émigrés aux États-Unis s'acculturent rapidement et qu'à l'intérieur même du groupe franco-américain deux tendances s'affrontent : les tenants de la survivance mènent une lutte implacable contre les « américanisateurs » et les « brûleurs de ponts », avec lesquels pactisent les membres du haut clergé de souche irlandaise ; entre ces deux pôles, on trouve ceux qui composent avec la réalité américaine, les modérés qui sont disposés à s'intégrer.

Certaines invraisemblances irritent aussi l'historien. Elles sont liées à l'équilibre entre fiction et réalité qu'évoquait André Gaudreault. Si le littéraire jongle aisément avec ces concepts, il en est autrement pour l'historien. D'une part, il s'attend que les personnages et événements fictifs soient plausibles. D'autre part, dans le cas de

personnages qui ont existé ou d'événements qui ont eu lieu, il est inacceptable que l'auteur prennent des libertés. Selon Roby, lorsqu'on parle des faits réels, on ne peut inventer les protagonistes. Or la liste d'impairs est longue dans le cas qui nous préoccupe. Par exemple, des anachronismes quant au moyen de transport et à la présence de membres du Ku Klux Klan ajoutent peut-être au pittoresque et au sensationnel mais induisent en erreur. Les erreurs vont d'anachronismes jusqu'à des distorsions qui frôlent le ridicule. En somme, pour Roby, cette tentative de réécriture du passé pour l'adapter aux exigences d'un engagement personnel est non seulement maladroite mais inacceptable.

Si les trois premiers participants ont analysé le fond et la forme de la production, les deux derniers glissent tout doucement du côté de la réception de l'œuvre. Le but de l'exposé de Pascal Lapointe est de parler d'un pont qu'on pourrait jeter entre la discipline historique et la communication de masse, entre l'historien et le grand public, grand public que l'historien a d'ailleurs souvent tendance à oublier. Pour Lapointe, comme pour Roby, l'élément essentiel est que Claude Fournier ait ouvert une fenêtre sur une autre société, et dès qu'on s'arrête à cela, tout le reste devient secondaire. Ce qui importe et ce que les spectateurs retiendront, c'est le portrait d'ensemble des Franco-Américains, c'est le climat général qui se dégage du film. Par exemple, peu de spectateurs pourront se rappeler le nom du premier maire franco-américain de Woonsocket et encore moins l'année de son élection à ce poste. Par contre, ils se souviendront du départ de la famille Lambert en charrette, car cet élément, visuellement frappant, retient l'attention du spectateur. À elle seule, cette très longue séquence forme un ensemble, un tout. L'anachronisme de la charrette qu'on a substituée au train est donc une erreur plus grave que celle du nom du maire.

Procédant par analogie avec la série télévisée *Shogun*, qui présente elle aussi le portrait d'une société par l'entremise de personnages fictifs probablement représentatifs des différentes classes sociales de l'époque, Lapointe soutient que, tout comme l'auteur de *Shogun*, Fournier s'est inspiré de personnages historiques pour créer des personnages vraisemblables et que cette façon de faire permet une plus grande liberté dans la création... qui est à la base d'un récit

intéressant. Dans le cas du portrait d'une société, qu'il ne faut pas confondre avec le drame biographique, c'est la vraisemblance qui importe, et sur ce point Fournier fait quelques dérapages sérieux. Anachronismes, manipulation d'événements réels et sensationnalisme rendent les événements historiquement invraisemblables. Ils ne sont même pas vraisemblables dramatiquement, ce qui est encore plus grave.

Pour Lapointe et pour Gaudreault, *Les tisserands du pouvoir* est une fiction qui fait appel au passé et, comme toutes les fictions de ce type, le film pose des questions fondamentales sur la dramatisation de l'histoire. Il n'en demeure pas moins, selon Lapointe, que le phénomène le plus important, celui dont nous devons tenir compte avant tout, est la simple prise de conscience par bien des Québécois qu'il existait une société franco-américaine. À ce moment peuvent intervenir les historiens. Le public est déjà réceptif, il est prêt à approfondir ses connaissances, à pousser plus loin sa réflexion. Il n'a pas envie qu'on lui serve une énumération des erreurs dans la reconstitution historique. Il a envie qu'on lui parle des Franco-Américains. Aux historiens d'en profiter. Ils ont là une occasion de jeter un pont entre la discipline historique, habituellement limitée aux historiens et à leurs étudiants, et le grand public, sensible à la dramatisation.

Beaucoup avait déjà été dit sur le fond et la forme de la production. Le dernier participant, Paul Paré, nous a livré quelques réflexions sur l'œuvre faites par des Franco-Américains mêmes et surtout sur la perception qu'ont maintenant les Québécois de ces derniers. Malheureusement, pour des raisons obscures et bien qu'il existe une version anglaise⁶, peu de Franco-Américains ont vu le film. Pour Paul Paré aussi, *Les tisserands du pouvoir* raconte l'histoire de la famille Lambert et, par son intermédiaire, comment les Francos ont été victimes des « guerres » non seulement entre les classes sociales supérieures, les dirigeants de l'entreprise et la bourgeoisie, d'une part, mais aussi entre les Franco-Américains et le haut clergé irlandais, d'autre part. Les Franco-Américains, ceux du moins qui savent leur histoire, ne se reconnaissent pas dans cette saga. Par contre, la plupart des Québécois semblent avoir pris le discours de Fournier pour « parole d'évangile » ; aussi, lorsqu'on les met en face de la réalité historique, ils se sentent dupés.

Il reste que, pour les Franco-Américains, beaucoup de questions demeurent. Vaut-il mieux être totalement inconnu ou notoirement méconnu? *A priori* cela présume que les Francos ne sont pas indifférents à ce que les Canadiens français pensent d'eux. Quelle serait leur réaction si *Les tisserands du pouvoir* était projeté sur leurs écrans ou diffusé dans leurs demeures? Seraient-ils critiques? Comment réagiraient-ils à cette saga historique par trop commerciale? Chez un peuple qui connaît peu son histoire, est-ce que *Les tisserands du pouvoir* serait la source d'une plus grande compréhension ou d'une plus grande confusion?

Est-il nécessaire de se poser tant de questions? *Why not sit back and enjoy it!* *Les tisserands du pouvoir* est hautement divertissant et très stimulant. Pourquoi les Franco-Américains ne se laisseraient-ils pas bercer par l'intérêt qu'on pourrait leur porter? Quelques Francos pensent qu'il faudrait utiliser ce film, comme le proposait Pascal Lapointe, pour déclencher cet intérêt et faire connaître leur histoire, histoire que la plupart d'entre eux d'ailleurs ignorent ou dont plusieurs préfèrent ne pas se rappeler.

Si les exposés des participants se sont déroulés dans la relative distanciation propre aux universitaires, il en va autrement des réactions immédiates de l'auditoire, même si celui-ci se composait aussi d'universitaires non seulement du Québec mais également de l'Ontario et de la Franco-Américanie. Certains échanges ont été drôles, d'autres plus énergiques, voire virulents. Sans remettre en question les critiques sur la qualité de la forme cinématographique et du fond historique, en général l'auditoire a adopté la position modérée de Pascal Lapointe⁷.

Je retiens cette phrase de Paul Paré: «Ce film ne présente pas les Francos tels qu'ils sont. En réalité, ils sont passifs, passifs... Peut-être que *Les tisserands du pouvoir* nous permettra maintenant de parler de notre passé.» Fournier aurait donc atteint son but, celui de faire réfléchir.

RÉFLEXIONS SUR LA RÉCEPTION DES ŒUVRES

C'est parce que je considère l'histoire comme le savoir fondamental de l'intelligence du présent que la problématique de l'histoire

comme activité communicationnelle me préoccupe. Ainsi, des exercices comme celui que nous avons fait au cours de cette activité enrichissent ma réflexion. Ils confirment certaines hypothèses et ouvrent de nouvelles pistes. En général, toute œuvre cinématographique – comme toute publication ou exposition – est objet de communication. Celui-ci est non seulement objet d'expression mais aussi objet de perception, de réception. Réception par un producteur, un éditeur ou une galerie évidemment, mais surtout réception par une assistance plus ou moins vaste et, dans le cas qui nous intéresse présentement, un grand public.

Des sémioticiens de diverses branches des sciences humaines ont analysé de nombreuses œuvres ou des ensembles d'œuvres. Ils ont cherché la signification intrinsèque des œuvres. Peu ont analysé pourquoi telle ou telle œuvre plaît à un grand nombre de personnes. Qu'est-ce qui fait que *Les tisserands du pouvoir* a connu un aussi grand succès? Est-ce que ce succès est uniquement dû à une mise en marché savante ou l'œuvre va-t-elle rejoindre quelque chose de plus fondamental? C'est sur ce dernier point que j'aimerais m'attarder maintenant.

Dans un ouvrage publié en 1990⁸, la sémiologue et historienne de l'art Fernande Saint-Martin consacre un grand nombre de pages au phénomène perceptuel. Elle définit le percept comme une «entité psychique à deux faces», l'une issue du sujet regardant, l'autre de l'objet regardé⁹. Composé des propriétés retenues, le percept se situe dans une région intermédiaire entre la chose en soi et le concept¹⁰. L'effet des percepts est relatif. D'intensité variable selon la fréquence, la durée et l'importance du stimulus, cet effet varie non seulement avec l'état physiologique (faim, fatigue, tension), l'échelle de valeurs et les émotions du perceuteur, mais aussi suivant ses expériences du passé¹¹. «Généralement, la perception est très inadéquate face à des choses que nous ne connaissons pas!¹²!» Les percepts retenus sont ensuite interprétés grâce aux schèmes qui, eux, sont issus de sources organiques, d'une part, et de sources culturelles, d'autre part.

Poussons notre réflexion plus loin, à la lumière d'une étude de Fred Alford¹³. Contrairement à Fernande Saint-Martin, Fred Alford, psychologue, est préoccupé plus par le processus affectif que par le

processus intellectuel. Il est un adepte de la théorie psychanalytique élaborée par Melanie Klein en 1935. Sommairement, cette théorie est basée sur l'interaction des instincts de mort et de vie exprimés par la haine et l'amour. Ces instincts ambivalents provoquent deux formes d'anxiété, la première, plus primitive, de nature paranoïde, la seconde de nature dépressive. Melanie Klein associe la première forme d'anxiété à la haine, la seconde à l'amour¹⁴. Selon elle, ce sont les deux pôles du spectre émotif. De plus, elle soutient que ce sont les émotions qui déterminent les relations qui expliquent le monde.

Alford applique la théorie kleinienne à un grand groupe, évitant ainsi toute possibilité de dynamique entre les individus et tout effet thérapeutique. Il crée donc une situation analogue à celle d'une salle de cinéma, soit une situation de « monologue de groupe » qui ne tient pas compte de chaque individu en particulier¹⁵. Deux questions alors se posent : Quelle est la relation de l'individu avec le groupe, peut-on prétendre que tous les membres issus d'une même culture et partageant une même ethnicité éprouveront les mêmes émotions ? Quelle est la relation de l'individu à « l'objet regardé » ?

La seule relation de l'individu avec le groupe dans de tels cas se trouve sur le plan des « modèles universaux¹⁶ », c'est-à-dire de la dichotomie entre le bien et le mal. Cela est peut-être la partie organique des schèmes d'interprétation dont parle Fernande Saint-Martin. Ces modèles universaux forment non pas l'imaginaire collectif ou ethnique mais l'imaginaire individuel qui explique à chacun l'univers¹⁷. S'il n'y a pas vraiment de relation entre les membres du groupe, il s'établit par contre une relation affective (émotive ?) avec l'objet regardé, que cet objet soit une œuvre d'art, un discours, une table ronde ou un film¹⁸. Inévitablement, pour assurer le ressort dramatique, l'objet suscitera la position paranoïdo-schizoïde, faisant ainsi appel à toute la gamme des émotions génératrices de conflits et d'ambivalences afin de créer une relation « abstraite » plus « primitive » dominée davantage par les principes de la morale du talion que par les principes de la morale de la réconciliation propre à la position dépressive¹⁹.

Les théories psychanalytiques se bâtissent à partir d'expériences cliniques, bien sûr, mais aussi à partir d'autres sources, notamment les tragédies du théâtre antique grec, dont Œdipe est il va sans dire le

plus illustre protagoniste. Ces mêmes tragédies classiques ont aussi été une source pour les recherches menées par Jauss²⁰. En effet, c'est à partir de l'*Iphigénie* d'Euripide et de ses réécritures subséquentes par Racine et par Goethe – cette dernière version « considérée [jadis] comme l'Évangile de l'humanisme allemand²¹ » – que Jauss se demande si « le sens qui s'est manifesté lors de son apparition ou que ses contemporains ont perçu comme tel peut encore ou de nouveau signifier pour nous quelque chose²² ». Cette recherche a aussi servi à élaborer sa théorie sur l'esthétique de la réception.

Dans cette théorie, « la notion d'origine husserlienne d'« horizon d'attente » joue un rôle central²³ ». Ce concept concerne principalement le récepteur de l'œuvre, quoique à certains égards celle-ci soit « transsubjective », c'est-à-dire commune à l'auteur et au récepteur²⁴. L'horizon d'attente est inclus dans la précompréhension qu'a le récepteur du monde et de la vie. Elle est issue de son imaginaire, de ses émotions et de ses concepts. Dans cette précompréhension se trouvent des attentes, selon les intérêts, les désirs, les besoins du récepteur tels que les ont déterminés la société, sa classe sociale et son histoire individuelle²⁵. Pour qu'il y ait réception, il faut qu'il y ait fusion de l'horizon d'attente et de l'horizon de l'œuvre, c'est-à-dire que le récepteur puisse comprendre, interpréter et reconstituer l'horizon de l'œuvre dans son présent²⁶.

La fusion de ces deux horizons s'opère de façon synchronique et, dans les cas où il y a temporalité, diachronique. La fusion synchronique peut être spontanée ou réflexive. Elle est spontanée lorsqu'elle comble les attentes du récepteur ou lorsque celui-ci accepte l'identification proposée ou encore lorsqu'il adhère au supplément d'expérience apporté par l'œuvre. Elle est réflexive lorsque le récepteur prend une distance critique, constate un dépaysement ou fait une découverte; alors, le récepteur accepte ou refuse d'assimiler l'expérience nouvelle. Dans le cas d'un refus, il n'y a pas de communication, pas de fusion.

La fusion diachronique des horizons est importante dans le cas qui nous concerne. Elle représente la fusion du présent en formation perpétuelle et d'un passé révolu²⁷. Ainsi, lorsque l'œuvre de Fournier est reçue, il y a fusion synchronique, spontanée ou réflexive, entre le

récepteur et l'œuvre, alors que la fusion diachronique s'opère non pas entre le récepteur et l'œuvre mais plutôt entre l'auteur de l'œuvre et les sources du passé. Jauss ne va pas jusqu'à prétendre qu'il existe une fusion diachronique effectuée par un intermédiaire, que ce soit un Racine ou un Goethe.

Synchronique ou diachronique, la fusion est la fonction communicatrice ou communicationnelle des œuvres d'art ou littéraires. La fusion peut avoir comme effet de transmettre des normes, d'en créer de nouvelles ou de changer celles qui existent. Or, l'histoire est narration en ce qu'elle fait voir les événements d'une façon que les acteurs ou les témoins n'auraient pu les voir. Cette narration repose sur des concepts établis, sur une précompréhension²⁸. L'historien, avec sa subjectivité, est le « narrateur » : il fait parler les événements, leur donne une forme qui peut être une forme dramatique et qui, de ce fait, doit obéir aux lois du genre²⁹. Pour être agissant, le récit historique doit être reçu et, lorsque la fusion des horizons s'opère, l'histoire répond aux interrogations du récepteur. Ainsi la théorie communicationnelle de Jauss est-elle, en quelque sorte, une synthèse de la théorie perceptuelle de la gestalt et de la théorie psychanalytique de Klein.

Avant de conclure, revenons très brièvement au film *Les tisserands du pouvoir* pour voir si théorie et pratique concordent. Comment *Les tisserands du pouvoir* a-t-il été perçu? Il existe autant de réponses que de spectateurs sans doute, mais nous pouvons quand même dégager des tendances générales, des tendances « culturelles ». Pour la plupart des Québécois, il a été perçu comme une « parole d'évangile ». Cela tient à la très grande puissance du cinéma; le montage permet la métaphorisation et donne l'impression du réel. Des études disent que les spectateurs adoptent même des réactions musculaires qui correspondent à cette « réalité »³⁰. À partir de la perception, quels concepts ont été élaborés? Spontanément les gens se représentent les Franco-Américains comme une société qui a eu de la misère, qui a tenté de s'affirmer et qui a perdu la bataille, et, si les Québécois se sont identifiés aux Francos, ils conçoivent l'idée qu'ils en viendront à disparaître eux aussi!

Les tisserands du pouvoir a-t-il réussi à émouvoir? Certainement. Comme tous les arts, qu'il soit le « premier » ou le « septième », qu'il soit bon ou mauvais, il est création d'un autre monde et nous permet d'utiliser l'affect pour l'appréhender d'une manière qui soit plus en accord avec le subconscient, d'une manière plus irrationnelle mais plus profonde. En effet, on y trouve toute la gamme des émotions, amour et haine sans doute, mais aussi jalousie, impuissance, envie, culpabilité... Fournier a largement fait appel aux émotions de la position paranoïdo-schizoïde, allant en ce sens jusqu'à l'abus de la violence. Mais il en a encore beaucoup à apprendre d'un Agamemnon et de sa famille.

Enfin, *Les tisserands du pouvoir* a-t-il été reçu? Oui, généralement de façon spontanée, souvent de façon réflexive et parfois de façon diachronique. Il faut aussi noter que pour certains intellectuels sa qualité formelle et surtout sa qualité historique l'ont rendu irrecevable. Si, comme moi, on considère l'histoire comme une des pratiques donnant accès à l'intelligibilité du présent, on doit conclure que Fournier a failli à la tâche. Qu'il n'ait traité que de l'aspect linguistique porte à conclure – à tort – que les Franco-Américains n'existent plus.

Conclusion

Il faut bien distinguer vulgarisation et dramatisation. La première est le fait d'adapter un ensemble de connaissances de manière à les rendre accessibles à une personne non spécialiste. La seconde est la présentation d'une chose sous un aspect dramatique, tragique, ou une exagération de la gravité d'une chose. La première est-elle pure réalité, la seconde, pure fiction? Ce dilemme est éternellement débattu, quoique toutes les deux, vulgarisation et dramatisation, supposent une relation verticale – ceux qui composent les œuvres sont censés avoir une connaissance plus approfondie que celle du public – et donc une certaine adaptation au goût du public³¹.

On serait porté à croire que les universitaires pratiquent une forme de vulgarisation lorsqu'ils enseignent, mais c'est une illusion, car ils ont un public captif, motivé par l'acquisition du savoir et l'obtention du diplôme, évoluant dans un cadre institutionnel et

« subissant » les instruments de contrainte que sont les évaluations. L'objectif de fait n'est pas tant de rendre une culture accessible à un public mais d'amener ce public à développer des pratiques qui sont celles des universitaires. On transmet des connaissances et on exige une maîtrise constante de la subjectivité. On fait constamment appel à la mémoire, mais on néglige la conscience, siège de la créativité.

Il est temps d'abattre les cloisons. Il est temps pour les universitaires non seulement de faire connaître mais aussi de conscientiser, c'est-à-dire de faire savoir et d'émouvoir.

Notes

1. Selon Radio-Canada, les deux premiers épisodes du téléroman n'ont pas fait l'objet d'un sondage. Pour les quatre derniers, les chiffres sont: 1 207 000, 1 039 000, 983 000 et 1 097 000 téléspectateurs. Un seul sondage a été fait pour la téléserie présentée en trois épisodes; le dernier, diffusé le vendredi 11 janvier 1991, a attiré 372 000 téléspectateurs.
2. Pour contourner la polysémie du mot «histoire», nous avons choisi de réserver ce mot pour désigner la discipline, les mots «pratique historienne» pour désigner le travail de l'historien et «récit historique» pour désigner le produit de l'historien ou du pseudo-historien.
3. Yves Roby, *Les Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre, 1776-1930*, Sillery, Éditions du Septentrion, 1990, 434 p.
4. Pascal Lapointe, *L'historien et les séries télévisées historiques: le développement d'un esprit critique*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 1989. Il a aussi publié un article intéressant intitulé «Histoire et fiction... À l'assaut de la télévision», *Traces*, 28, 3 (mai-juin 1990), p. 12-15.
5. Paul Ricœur, *Temps et récit*, vol. III: *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 266.
6. Le titre anglais est *The Mills of Power*.
7. Le silence des femmes, non seulement lors de cette discussion mais aussi durant tout le colloque, a été étonnant. Pourtant, les «femmes de Fournier» sont fort belles. Sans vouloir interpréter leur mutisme, peut-être ont-elles trouvé que l'histoire présentée était celle des hommes, que le montage que nous avons préparé ne fournissait pas suffisamment d'éléments qui les touchent, peut-être aussi que leur lieu de référence se situe ailleurs qu'au Québec ou, encore, que les hommes avaient tout dit.
8. Fernande Saint-Martin, *La théorie de la gestalt et l'art visuel*, Sillery, PUQ, 1990, 147 p.
9. *Ibid.*, p. 11.
10. *Ibid.*, p. 12.
11. *Ibid.*, p. 54.
12. T. Parsons, cité par Fernande Saint-Martin, dans *ibid.*, p. 12. Ce commentaire de Parsons est très à propos si je considère les interventions des participants à la table ronde et celles de l'auditoire.
13. C. Fred Alford, *Melanie Klein and Critical Social Theory. An Account of Politics, Art, and Reason Based on Her Psychoanalytic Theory*, New Haven, Yale University Press, 1989, 232 p.
14. Melanie Klein, *Love Guilt and Reparation and Other Works, 1921-1945*, London, Hogarth Press (The International Psycho-Analytical Library, 103; Masud R. Khan, édit.), p. 433.

15. C. Fred Alford, *op. cit.*, p. 70.
16. Melanie Klein, *op. cit.*, p. 61. L'auteure parle de *splitting and idealization*, propres à la schizophrénie. Cela permet de diviser l'anxiété paranoïde et d'appliquer la loi du talion : œil pour œil, dent pour dent.
17. *Ibid.*, p. 62.
18. Dans son livre, Alford fait état d'une analyse très intéressante et éclairante des discours d'État du président Reagan (p. 90ss).
19. *Ibid.*, p. 86.
20. Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque des idées), 1978, 305 p.
21. Gundolf, cité par Hans R. Jauss, dans *ibid.*, p. 210.
22. *Ibid.*, p. 211.
23. La notion d'horizon qu'utilise Husserl pour définir l'expérience temporelle est expliquée dans son livre *Idées directrices pour une phénoménologie*, traduction par Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1950, p. 277 et 280.
24. Jean Starobinski, cité par Hans R. Jauss, *op. cit.*, p. 14-15.
25. *Ibid.*, p. 259.
26. *Ibid.*, p. 246 et 259.
27. Cette notion mise de l'avant par H.G. Gadamer est acceptée par Jauss, dans *ibid.*, p. 16.
28. *Ibid.*, p. 101.
29. *Ibid.*, p. 93.
30. Le professeur François Baby a mentionné ce fait au cours d'un séminaire de la CEFAN, «La culture comme métaphore», le 21 novembre 1990.
31. Philippe Joutard traite de ce problème dans «L'histoire dans l'imaginaire collectif», *L'Arc*, 72 (1978), p. 30-51.