

Recherches sociographiques



Heinz WEINMANN, *Cinéma de l'imaginaire québécois : de " La petite Aurore " à " Jésus de Montréal ", essais*

Ratibe Hadj-Moussa

Volume 32, Number 1, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/056593ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/056593ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Hadj-Moussa, R. (1991). Review of [Heinz WEINMANN, *Cinéma de l'imaginaire québécois : de " La petite Aurore " à " Jésus de Montréal ", essais*]. *Recherches sociographiques*, 32(1), 113–116. <https://doi.org/10.7202/056593ar>

soit la mutation des représentations et des mentalités. Le métier d'instituteur se situe en permanence au carrefour des générations, des valeurs et des savoirs. Bien qu'il fut longtemps soumis au contrôle de la catholicité québécoise, il s'est ouvert, bien avant la Révolution tranquille, à quantité d'influences perceptibles jusque chez les enseignants et les administrateurs des écoles normales. Le grand mérite de Mellouki est d'avoir mis le terrain à découvert et de nous inviter à un examen approfondi d'une transformation qui ne se fait pas du jour au lendemain, mais qui passe par de lents métissages, par des pensées dualistes conciliant thomisme et sciences humaines empiricoscientifiques. Nous sommes toujours surpris de constater que ce qui est contradictoire dans la sphère des philosophies savantes coexiste parfois sans trop de heurts dans la tête des praticiens qui, parfois en toute innocence, empruntent des schèmes de pensée ou des raisonnements étrangers à la philosophie dominante, concilient les contraires, haussent les épaules devant les objections traditionalistes. À de nombreuses reprises, il m'est apparu qu'une comparaison entre la profession d'instituteur et celle d'infirmier serait possible et enrichissante, car l'une et l'autre, sous des angles différents, ont connu une mutation analogue de leurs rapports avec la religion, les valeurs, la science et l'État, mutation accélérée qui, en quelques décennies, les a fait passer d'activités traditionnelles à des activités modernes et postmodernes.

André PETITAT

*Département de sociologie,
Université du Québec à Montréal.*

Heinz WEINMANN, *Cinéma de l'imaginaire québécois : de «La petite Aurore» à «Jésus de Montréal»*, essais, Montréal, L'Hexagone, 1990, 270 p.

L'ouvrage traite du cinéma d'ici comme mode de compréhension de l'imaginaire québécois. Il fait suite à un autre livre du même auteur sur l'archéologie de cet imaginaire et sur ses bases constitutives, essentiellement à travers l'étude de sa production littéraire (*Du Canada au Québec, généalogie d'une histoire*, 1987). *Cinéma de l'imaginaire québécois* tente de mettre au jour les questions fondamentales qui se posent historiquement au Québec, telles que la constitution et la définition de l'identité, le rapport à soi et aux autres, en somme l'élaboration d'une économie politique du symbolique qui lui est propre.

D'inspiration freudienne, l'idée principale pose que l'histoire du Canada français et du Québec emprunte les principes générateurs du «roman familial» qui est cette relation particulière qu'établissent les individus avec l'instance parentale, «la façon dont le sujet modifie «imaginairement» ses liens avec ses parents». (LAPLANCHE et PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, 1990 : 427.) Ce scénario, pour le Québec et avant lui pour le Canada français, se fonde sur sa constitution en tant que nation, «sur sa naissance», dirait l'auteur, qui est marquée historiquement par le retrait de la France, lui-même vécu comme un abandon, et par l'affiliation imaginaire et conséquente à des parents adoptifs glorieux, le roi et la reine d'Angleterre. Cependant, la pendaïson des Patriotes (1837-1838) remet en cause cette filiation, et de ses parents adoptifs et royaux, mais néanmoins terrestres, le Québec se tourna vers des parents plus

sûrs, Dieu, Marie et son fils, et prit pour patron saint Jean-Baptiste dont la mort tragique rappelle sans cesse la défaite des Patriotes. Le Québec inscrivit alors ses donnes en plein « roman céleste ». Établie sous le mode sacrificiel (symbolisé par la tête de saint Jean-Baptiste), cette allégeance fonde le rapport particulier de la province avec sa propre histoire. Nombreux sont les avantages du roman familial: il permet de rejeter comme abjecte la mère patrie, la France, et de combler le manque psychoaffectif causé par son abandon au moment du traité de Paris de 1763.

Ces transferts d'une légitimité parentale à une autre ne facilitèrent pas l'« autodéfinition » et l'autodétermination. La question principale qui se pose au Québec naissant était alors: comment dépasser cet état de dépendance? comment se débarrasser de ces parents trop encombrants qui le maintiennent au stade d'enfance? (L'auteur rappelle que le terme « enfant » dérive du latin *infans* qui veut dire « celui qui ne parle pas ».) C'est précisément à l'avènement du Québec que s'annonce le difficile travail de recherche de l'autonomie. En effet, ses tentatives d'indépendance sont particulièrement marquées par des relents d'indécision — une sorte d'indécidable — que Weinmann qualifie de « quasi constitutive ». Cette chancelante recherche d'affirmation ayant pour devise le fameux « Je me souviens » est telle parce qu'elle s'appuie paradoxalement et implicitement sur un oubli: le Québec a d'abord été canadien-français. L'antériorité du premier terme de la dyade, qui identifie maintenant le Canada (anglais), fut au début le propre de ce qu'on appelle aujourd'hui le Québec. En dépit des apparences et à la lumière des événements politiques récents, notamment le Référendum de mai 1980, la devise québécoise se trouve pour ainsi dire dépouillée de son historicité.

L'auteur tente de retracer les éléments de cette configuration dans la production cinématographique québécoise de 1952 à 1989. Grâce à ses propriétés cénesthésiques, le cinéma réussit davantage que la littérature, qui se consomme individuellement, à mobiliser l'imaginaire d'une société et les éléments qui la font bouger. On nous convie à une analyse des tensions produites par les tentatives de définitions de l'identité, définitions qui sont soumises à une nouvelle hypothèse sur les relations entre le cinéma et la société. Il s'agit, en effet, de « Comprendre le Québec en genèse, en gestation, fantasmatique d'abord, à travers son imaginaire, son cinéma — l'image même du fantasme —, avant qu'il ne se concrétise politiquement et socialement. » (P. 12.) Le cinéma indiquerait les points de repère fondamentaux de la fantasmatique québécoise. Selon ce programme, il serait en quelque sorte un annonciateur et précéderait la formulation même de la réalité politique. Cette hypothèse est « méthodologiquement » très pertinente puisqu'elle permet de déplacer l'analyse des rapports cinéma-société très souvent enfermés dans une articulation mimétique. Les huit films qui servent à la démonstration (*La petite Aurore* de Jean-Yves BIGRAS, *Tit-coq* de Gratien GÉLINAS, *Mon oncle Antoine* de Claude JUTRA, *Un zoo la nuit* de Jean-Claude LAUZON, *Les portes tournantes* de Francis MANKIEWICZ, *Le déclin de l'empire américain* et *Jésus de Montréal* de Denis ARCAND) signalent, chacun à sa façon, le va-et-vient entre l'autodétermination, soit la prise de la parole, et le silence ou la mise en silence qui revient hanter l'imaginaire et l'action politique.

C'est par *La petite Aurore* que le Québec se met d'abord en scène, c'est-à-dire par une petite orpheline qui refuse la fausse substitution maternelle au risque de se voir sacrifiée. De la mauvaise mère, qui représente implicitement le Canada anglais, en passant par la désaffectation du père naïf et aveugle, on arrive au Québec qui se dit bâtard et fier de l'être (Tit-coq): un Québec qui refuse toute filiation contraignante, même si « le *padre* » est une figure encore intouchable. Donc, à travers l'histoire toute intime des personnages, se profile celle du Québec jusqu'en 1989, année où sortit *Jésus de Montréal*, film phare qui rompt avec le point de vue du

« nous » réducteur ; autrement dit, il coupe les attaches avec le nationalisme étroit et nostalgique de ces époques où le *melting pot* était moins apparent et donc moins menaçant. Voilà un film achevé, arrivé au terme de l'âge adulte, un âge où la personne n'infantilise plus ses rapports avec elle-même et avec autrui, y compris avec les instances parentales, Église et famille réunies. Il a su allier, à l'image de Jésus et de ses enseignements, le particulier et le général (l'universel). Il consacre, contrairement à cet autre film d'adultes sur le plan strictement figuratif, *Le déclin de l'empire américain*, le don de soi et la mise en place d'une culture québécoise et nord-américaine inscrite dans le monde contemporain.

Ce film innove et redéfinit les bases d'une nouvelle famille. Ce n'est plus la famille biologique, donc la voix du sang, qui prime, car elle est « une pierre d'achoppement à l'intégration de l'étranger, du *xenos* » (p. 249), et elle empêcherait *de facto* la communication avec l'Autre. Mais cette ouverture à l'Autre ne devrait pas se faire n'importe comment ni signifier le refus de ce qu'on est, comme dans la « microsociété » du *Déclin de l'empire américain*, petite société qui, note l'auteur, n'aime que ce qui vient d'ailleurs, redéfinit et métamorphose ce qui vient d'ici. Ses personnages, qui ne se reconnaissent que dans la *culture* (en italique dans le texte), plongent leur pseudo-esprit universel, leur conscience sociale et leur connaissance du monde dans la comparaison effrénée et malade des performances sexuelles. Leurs liens avec les autres nations, notamment avec celles des pays du Tiers Monde, comme le Viêt-nam ou le Sénégal (pour rester dans le film), se limitent à la description admirative de la beauté de l'Asiatique — description pleine de l'intérêt *culturel* qui les anime — ou à la recherche exotique d'une blonde pour un collègue sénégalais. Par ailleurs, ces personnages sont, pour employer un terme à la mode, tout à fait postmodernes, et leur devise pourrait se résumer ainsi : « après moi, le déluge ». En effet, les rapports qu'ils ont avec les autres générations sont très ténus, pour ne pas dire inexistantes. Dans ce film, on ne remet pas en cause l'existence des générations, on l'ignore tout simplement ou on la contourne. Si l'un des personnages reconnaît qu'« il faut avoir une assez bonne opinion de soi-même pour vouloir se reproduire » (p. 167), c'est que le Québec, conclut Weinmann, vit les affres d'une crise de foi, d'une crise de soi, qu'il a cessé d'aimer, de s'aimer (p. 168). Dans ce contexte, *Jésus de Montréal* est important, car il est apparu à un moment crucial de cette crise. Il contrecarre la désaffection caractérisant l'imaginaire québécois et place le Québec, à travers la fiction particulière qu'il propose, dans un rapport plus ouvert aux autres, à l'Autre, particulièrement au Canada anglais.

On pourrait longuement discuter les conclusions de cet ouvrage, sa vision politique du Québec, les choix théoriques qu'il suggère, le roman familial par exemple, et leur pertinence pour une meilleure compréhension des fondements historiques et symboliques du Québec actuel. Cela nous mènerait assez loin dans la mesure où le cinéma ne serait, dans ce cas, que le point de départ de ce débat ininterrompu depuis plusieurs décennies déjà. Même si l'auteur signale qu'« au fond, ce n'est pas un livre sur le cinéma, mais sur le Québec, sur l'imaginaire québécois tel qu'il se reflète dans son cinéma » (p. 11), son intérêt premier se situe sur le plan cinématographique, et c'est là que porte ma principale critique. Il me semble qu'on ne peut pas séparer le contenu d'un message de son support sans entailler la production du sens et la signification des objets sur lesquels porte l'exercice. Il y a donc une contradiction entre l'idée du cinéma comme révélateur d'un imaginaire précédant la cristallisation politique des événements, et la vision d'un cinéma instrumental déversant des images toutes attendues qu'il suffit de cueillir dans une salle obscure. Dans ce livre, la spécificité du procès filmique et les agencements de ses matériaux sont submergés dans une analyse quasi littéraire des dialogues et

des situations. La prise en considération du procès des films aurait sûrement apporté des éléments inédits qui mettent en relief la complexité des articulations du roman familial québécois, la complexité de l'indécidable, et leur élaboration par les fictions. Or la lecture de l'auteur nous propose un cadre dans lequel les fictions doivent entrer à tout prix : elles lui sont inféodées parce qu'elles sont censées être transparentes. Faisant partie du cadre, elles n'ont de choix que de le dire ou de le contredire. Ces films, bavards de leur cadre, ne lui offrent aucune résistance ; ils disent tout. Et l'analyste n'a alors qu'à ramasser cette profusion du dit, oubliant que « c'est le propre de la fiction de pouvoir faire *entendre* ce qu'elle ne *dit pas* [...] que la forme, plus que le contenu, porte ce qu'il y a à entendre : le rapport d'un énoncé à un refoulé ». (DE CERTEAU, *L'écriture de l'histoire*, 1975 : 336.) Le cinéma ne répond pas terme à terme aux idées politiques et aux idéologies ; il les déplace, parfois de façon notable, les transfigure et les présente en jouant de la *mimésis* et avec elle. Cette « présentation » des objets et des figures est à considérer comme une facette originale du social et à prendre comme telle.

Je soulignerais également les quelques digressions, par exemple, les références littéraires et théâtrales, qui, loin d'éclairer le propos, le diluent. Je pense au chapitre consacré au film *Jésus de Montréal*, dans lequel le renvoi au livre *Les frères Karamazov* de Dostoïevski est plus de l'ordre de la juxtaposition que de l'élaboration d'une problématique intertextuelle. Ces dérives décentrent l'intérêt de la question de départ et font oublier les films sur lesquels porte l'analyse. Les nombreux renvois implicites à la thèse du « roman familial » et à certaines interprétations de l'histoire du Québec tels qu'elles sont développées dans *Du Québec au Canada, généalogie d'une histoire* contribuent aussi à distraire du sujet.

Malgré ces réserves, je pense que c'est un livre qui aborde de manière originale les rapports entre cinéma et société. Il allie en effet l'histoire et la psychanalyse autour d'un objet difficile, peu étudié et même négligé par les sciences sociales, le cinéma, lui qui est pourtant une réalité omniprésente dans la société. Cet essai, il faut le dire, est animé par la passion du Québec, par le désir de le voir prendre en charge sa destinée. En ce sens, il est tout à fait d'actualité et nous rappelle qu'il n'est pas facile de passer de l'état d'*infans*, sans parole, à celui d'adulte en possession du pouvoir de la parole, et que, comme pour tout passage, il faut payer un prix. C'est donc un ouvrage qui ne devrait laisser indifférent aucun lecteur intéressé par le Québec.

Ratiba HADJ-MOUSSA

Département de sociologie,
Université Laval.

David DESCENT *et al.*, *Classes sociales et mouvements sociaux au Québec et au Canada : essai-synthèse et bibliographie*, Montréal, Saint-Martin, 1989, 206 p. (« Cahiers du CIDAR », 9.)

Nous saluons avec plaisir l'idée des éditions Saint-Martin de s'associer au Centre d'information et d'aide à la recherche (CIDAR) du département de Sociologie de l'Université de Montréal afin de publier un ouvrage de référence, par surcroît une bibliographie spécialisée.