
Cinéma et imaginaire collectif

Le Québec ou la «naissance d'une nation»

Heinz Weinmann, professeur
Département de français
Collège de Rosemont

Vous avez reconnu la citation dans mon titre: «naissance d'une nation». Elle renvoie au célèbre film de Griffith, réalisé en 1915. «Naissance d'une nation», vous l'avez probablement remarqué aussi, est un pléonasme, car nation vient de *nascere* «naître».

Il s'agit bien sûr d'une métaphore qui transporte (transfère) l'idée de la reproduction d'êtres biologiques (d'individus) dans le domaine d'êtres politiques (au sens large du mot), communautés, collectivités d'un type de cohérence très particulier, rendues possibles dès l'avènement de la modernité et appelées «nations». Ce qui naît précisément lors de la «naissance d'une nation», c'est ce sens de la communauté, de la cohésion véhiculé, exprimé par deux *topoi* cardinaux: le territoire et la langue. Une nation vit sur un même territoire, une nation parle une même langue, la langue nationale.

Or, à y regarder de plus près, on s'aperçoit que les nations naissent suivant un processus d'identification semblable à celui de la psychologie individuelle. Les membres d'une nation se reconnaissent enfants issus d'une même famille, frères et sœurs de même sang. *La Marseillaise*, chant patriotique de la naissance de la première nation, la France, exprime puissamment cette idée: «Allons, enfants de la patrie». L'enfant-nation attend de sa nation les mêmes bénéfices qu'un enfant de ses parents: qu'on le maternise, qu'on prenne soin de

lui, qu'on le nourrisse, qu'on l'aime, qu'on le protège en cas d'attaque extérieure, etc. Il y a au sein d'une nation deux instances, une maternelle et une paternelle, fusionnées en ce qu'Edgar Morin dans son étude sur la nation a appelé le complexe « matri-patriotique » :

Le sentiment national est un complexe, une réalité psycho-affective formée par la coagulation, l'agglutination, voire la synthèse en une totalité organique d'éléments isolables par l'analyse. Sa composante psycho-affective fondamentale peut être nommée composante matri-patriotique. Cette composante peut être définie comme l'extension [transport, transfert] sur la nation des sentiments infantiles portés à la famille. La nation est, en effet, bisexuée (1987 : 224-225).

Ce transfert, cette métaphore, qui marque au sein d'une nation le passage de l'individu au collectif, se fait, dans un premier temps, par l'imagination, par le symbolique ; les nations naissent d'abord dans l'imaginaire avant de naître « réellement », politiquement. La « société symbolique » est la phase de gestation, d'exploration, d'expression des symboles les mieux à même d'exprimer le sens de la communauté, de la cohésion d'une nation. Toutes les productions symboliques, en premier lieu la langue, affirmation permanente qu'on parle la même langue, la littérature, plus que les autres arts – musique, arts plastiques –, sont essentielles pour la définition de la nation, puisqu'elles sont véhiculées dans ce médium particulier, la langue nationale, qui distingue telle nation d'une autre. Cette définition différentielle – toute définition passe nécessairement par une négation – est également essentielle pour l'émergence d'une psyché, tant individuelle que collective.

L'imaginaire collectif des nations naît, de plus, suivant un processus calqué analogiquement, par identification, sur celui de l'imaginaire individuel. Dans « imaginaire », « imagination », il y a « image », *Einbildung* en allemand. C'est la faculté de faire apparaître des images, à l'image des apparitions, des fantômes. L'imaginaire, c'est d'abord une faculté productrice d'images qui atteignent une autonomie par rapport aux images visuelles. Les deux images, les images visuelles, perceptives, et les images de l'imaginaire – encore un pléonasme – interfèrent, communiquent, se mélangent d'autant plus facilement que dans notre cerveau il n'y a pas de mécanisme, pas d'instance qui sépare les deux types d'images. Nous comprenons

pourquoi toute une tradition scientifique, rationaliste, à commencer par Descartes, s'est tellement méfiée de l'imagination en la qualifiant de « trompeuse » et de « folle du logis ».

La psychanalyse, par ailleurs, nous a montré, notamment les travaux de Marthe Robert (1972), que la naissance de l'imaginaire chez l'enfant est lié à un changement dans la perception de ses rapports à la famille. Il est lié à ce que Freud a appelé le « roman familial des névrosés », *Familienroman der Neurotiker*. Dans ce que Freud voit un phénomène névrotique, pathologique de certains individus, Marthe Robert discerne un phénomène de portée universelle. Le « roman familial » est le premier scénario imaginaire de l'enfant conçu justement ou bien pour battre en brèche une « réalité mauvaise » qu'il s'agit de rejeter, dénier, minimiser, ou bien pour combler imaginairement une absence réelle. Rejet d'une réalité, absence d'une réalité, la présence de l'image mentale se fait sur fond d'absence de l'objet réel. Sartre fait ressortir particulièrement cet aspect de l'imaginaire dans *L'imaginaire*: « La caractéristique essentielle de l'image mentale est une certaine façon qu'a l'objet d'être absent au sein même de sa présence » (1956 : 31). Edgar Morin, dans *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, va dans le même sens : « L'image est une présence vécue et une absence réelle, une présence-absence » (1956 : 31).

Justement, le premier scénario imaginaire de l'enfant se fait sur fond d'absence (imaginaire) de ses parents. Après une première crise, crise de narcissisme, qui a pour enjeu l'émergence de l'image propre, spéculaire – appelée par Lacan justement « stade du miroir » –, l'enfant, ayant été jusque-là le centre d'attraction de ses parents, constate un relâchement de tous les indices affectifs. Ce relâchement est dû souvent à l'arrivée d'un frère ou d'une sœur, au dressage biologique (apprentissage de la propreté) et au dressage culturel (apprentissage de la langue, etc.). Bref, l'enfant n'est plus l'enfant-roi qu'il a été. Il se sent négligé, puis abandonné par ses parents. Il s'agit là d'une première blessure narcissique. Blessure que l'enfant pansera en pensant à un scénario imaginaire, patron dont découleront tous les autres, d'où naîtra finalement l'imaginaire. Il se dit, en radicalisant sa situation, qu'il est un enfant abandonné par ses parents biologiques et que ses propres parents ne sont que des parents d'adoption. En déniait ainsi ses parents biologiques, l'enfant, d'un côté, punit ses parents pour les

négligences affectives qu'il leur reproche en les dégradant, en les rabaisant de leur statut de nobles à celui de gens simples, de roturiers, et, de l'autre, il maintient son statut d'enfant royal qui retrouvera son rang, une fois retrouvé ailleurs « ses » parents biologiques imaginaires.

Pour les nations qui ont accédé à la souveraineté, ce scénario de l'imaginaire n'a pas ou n'a que peu de prise sur l'imaginaire collectif. Le complexe « matri-patriotique » se trouve déjà au sein de la nation comme image dynamique, identificatoire. La présence des images de ce complexe véhiculées dans une langue nationale, par une sorte de précession imaginaire, vont annoncer, préparer la nation réelle, politique. Chez les nations non encore pleinement souveraines, pays avec un passé colonial, comme cela a été le cas pour le Québec, ce scénario du « roman familial » de l'imaginaire individuel se transfère – encore la métaphore – du champ individuel au champ collectif, tout simplement parce que l'instance parentale ne se trouve pas au sein de la nation.

Au Canada français, le « roman familial » tombe donc sur un sol particulièrement fertile, puisque l'enfant canadien-français n'a pas besoin de dénier, de rabaisser ses parents biologiques français, devenus irrémédiablement des « maudits Français » depuis la Révolution : la réalité, l'histoire s'en charge. Les Français, en décapitant leur roi, se dégradent eux-mêmes, se condamnent à la roture. Il ne reste aux Canadiens français qu'à idéaliser leurs nouveaux parents anglais, dotés d'une tête royale. Grâce à cette opération, l'enfant canadien-français reste un enfant de descendance royale. Cette version du « roman familial » a cours jusqu'à la grande crise de 1837-1838, la Révolte des patriotes, où s'effondre définitivement l'image des « bons parents » anglais à la suite de l'exécution de douze Canadiens français.

Déçu de ses parents terrestres, l'enfant canadien se cherche des parents d'adoption dont l'amour ne se dément pas dans la tourmente politique. Il se cherche à partir de 1842 des parents célestes : Dieu le Père, la Vierge Marie. Cette fois, c'est la perte de sa foi à partir des années 1950 qui ébranlera les fondements de ce « roman familial céleste » canadien-français.

Rappelons que le Canada français, justement depuis 1842, se présente sous les traits d'un enfant seul, abandonné par ses parents : saint Jean-Baptiste. Fait d'exception car, dans l'iconographie, saint Jean-Baptiste enfant est invariablement représenté au sein d'une famille : avec son cousin, le *bambino* Jésus, sa mère Élisabeth, sa tante Marie.

Ces préliminaires un peu longs ont été nécessaires, d'un côté pour préciser les rapports entre imaginaire individuel et imaginaire collectif, de l'autre pour cerner, comme nous allons le faire, un imaginaire collectif québécois tel qu'il se projette sur les écrans de cinéma.

On l'a dit, l'originalité du cinématographe, du cinéma par rapport à la photographie est relative. Dans les deux cas, une machine reproductrice et productrice d'images intervient directement dans le processus artistique créateur. Images statiques pour la photo, images mobiles, cinétiques pour le cinéma. Edgar Morin note que « le cinématographe accroît doublement l'impression de réalité de la photographie, d'une part en restituant aux êtres et choses leur mouvement naturel, d'autre part en les projetant, libérés de la pellicule comme de la boîte du Kinétoscope, sur une surface où ils semblent autonomes » (1956 : 21). « L'évolution du cinéma, rappelle par ailleurs Gilles Deleuze dans *L'image-mouvement*, la conquête de sa propre essence ou nouveauté, se fera par le montage, la caméra mobile [mouvement dans le mouvement] et l'émancipation de la prise de vue qui se sépare de la projection. Alors le plan cessera d'être une catégorie spatiale pour devenir temporel » (1983 : 12).

Enfin, ce qui est aussi révolutionnaire que les conditions de production des prises de vue, ce sont les conditions de projection dans une salle noire ; le spectateur est alors dans un état de réceptivité imaginaire semblable à ce que Freud a appelé le « rêve éveillé ». Hollywood l'a compris : le cinéma est une gigantesque machine, une usine à fabriquer des rêves, des idoles, des êtres nouveaux appelés « stars » à cause de leur scintillement intermittent et de leur éloignement astral. Le « rêve américain », fantasme américain, celui d'une nation blanche qui doit garder sa blancheur, est véhiculé dès 1915 par Griffith dans *Naissance d'une nation*. On pourrait formuler l'hypo-

thèse suivante : au moment où le « rêve américain » d'une expansion territoriale atteint son terme, la côte ouest, en Californie, il se projette dans les images tourbillonnaires de son cinéma.

Surgi au début de notre siècle, le cinéma, contrairement à la littérature, n'aura pas contribué beaucoup à la cristallisation d'une conscience collective nationale. D'autant moins que le cinéma muet sans l'apport de la parole, comme toute image – Roland Barthes l'a souligné –, laisse ses images empreintes d'ambiguïtés, de polysémies, desquelles ne se dégagera pas un message univoque. Chez la plupart des peuples, les nations sont nées au XIX^e siècle. Aux États-Unis après les affres de la guerre de l'Indépendance et en Union soviétique lors de la révolution d'Octobre, où le cinéma a été particulièrement actif, nous assistons à une « renaissance » de la « nation ».

Enfin, c'est au Québec, nation qui s'est formée très tardivement, que l'imaginaire collectif lié au roman familial a été particulièrement fécond. C'est ce que j'ai voulu montrer dans *Cinéma de l'imaginaire québécois* (Weinmann, 1990). Il y a une force « maïeutique » du cinéma dans l'accouchement de la « nation québécoise ». Sans aucun doute, le film qui a eu le plus d'impact sur la mutation du Canada français en Québec, dans le sens qu'il reflète cette mutation en même temps qu'il agit par rétroaction sur cette mutation, c'est *La petite Aurore, l'enfant martyre*, lequel est tiré d'une pièce inspirée d'un fait divers de 1920. Cette pièce a battu tous les records quant à la durée et au nombre de représentations ininterrompues depuis 1920 jusqu'à la sortie du film de Jean-Yves Bigras, en 1952. (*Broue*, à côté, avec ses 1 500 représentations en 12 ans, c'est de la « petite bière » !) Aujourd'hui encore, 750 000 spectateurs assistent chaque année à la présentation du film. Décidément, les Québécois ne se lassent pas de regarder ces images cruelles, sadomasochistes. La télévision est née au début des années 1950, juste à temps pour diffuser à un plus vaste public le message de *La petite Aurore*. Radio-Canada choisit pour ce faire les « grands moments » de l'année : Noël, Nouvel An.

Ce qui fascine le Canada français dans cette Aurore, ce qui le fait regarder obsessionnellement ces images, c'est qu'il y reconnaît, poussé à l'extrême mélodramatique, jusqu'à la caricature – mais il fallait cette charge révélatrice –, son propre martyre d'enfant abandonné par

ses parents biologiques. Vous connaissez l'histoire : le film commence avec la mort de la mère d'Aurore, Delphine, empoisonnée par Marie-Louise, une veuve qui a un œil sur cet habitant naïf appelé Théodore, le père d'Aurore. La seule à avoir été témoin de l'empoisonnement de sa mère par cette femme qui sera sa nouvelle mère adoptive et qui voudrait qu'elle l'appelle « maman », c'est Aurore. C'est bien le refus obstiné de la petite Aurore de reconnaître l'autorité affective de la mère d'adoption, ayant dans la maison même assassiné sa mère biologique, qui va déclencher non pas la guerre froide, mais « la guerre du feu » qui ira jusqu'à l'extermination pure et simple de la victime, par définition toujours innocente. Innocence surtout frappante lorsqu'elle est incarnée dans la fragilité, la faiblesse d'une enfant sans défense.

Cette faiblesse recèle une force, force de cette faiblesse : la vérité sur l'assassinat de sa mère biologique, c'est Aurore qui la détient. Les tortures de la marâtre visent à empêcher la petite Aurore de parler, de s'émanciper, d'accéder à l'« âge de la parole » (pour emprunter à Roland Giguère). Car « enfant » vient d'*infans*, qui signifie « celui qui ne parle pas ». Le bâillon de savon illustre bien la cruelle répression de la parole, considérée en plus comme quelque chose de « sale ».

Si bien que la maison de la petite Aurore se transforme en un véritable camp de concentration où s'applique la même devise que celle qui figurait au-dessus des portes d'entrée d'Auschwitz : *Arbeit macht frei* (Le travail rend libre). « Tu n'as jamais travaillé », dit la belle-mère à Aurore. Le travail comme avilissement, réduction en saleté, en vermine lorsque la marâtre-*kapo* fait nettoyer le plancher sale.

Mais c'est le feu la torture la plus récurrente : mains posées sur les ronds de poêle brûlants, fer à friser qui brûle les cheveux jusqu'au scalp. La marâtre avilit ainsi Aurore parce que cette dernière, par ses ressemblances avec sa mère biologique, l'incarne et la fait revivre. Aurore meurt en tombant des escaliers du comble après s'être heurté la tête contre la fournaise.

La nouveauté, la rupture, la brèche que constitue *La petite Aurore* par rapport à l'imaginaire canadien-français, c'est de pervertir, de renverser, de saper les fondements mêmes du « roman familial » qui structurent l'imaginaire canadien-français. Nous avons vu que le roman

familial dénigre, rabaisse les parents biologiques en idéalisant, en divinisant les nouveaux parents d'adoption. Or, dans ce film, c'est l'inverse qui se passe: les pères et mères d'adoption, qui traditionnellement recevaient toute la charge affective, sont ici dénigrés, discrédités. Le film *La petite Aurore* est une mise en garde saisissante contre une idéalisation excessive des parents d'adoption et contre le processus psychologique d'aliénation, d'arrêt de l'émancipation individuelle et collective qui s'y associe.

L'effet est beaucoup plus saisissant, radical, que dans la version dramatique puisque le cinéma, grâce au cadrage, au plan, au mouvement de la caméra, peut mettre le « focus » sur le visage de la petite Aurore.

La petite Aurore est aussi une déconstruction des Saints Martyrs canadiens, béatifiés en 1925 et canonisés en 1930. Ce n'est pas un hasard si la pièce a été écrite au moment où le procès en béatification des Saints Martyrs canadiens battait son plein. Car, en fait, il s'agit d'une inversion du processus de genèse des martyrs. Alors que les martyrs meurent, témoins d'une vérité, Aurore meurt pour une vérité qu'elle taira jusqu'à sa mort. La morale que le Canadien-Québécois ne manquera pas de tirer de cette histoire: mieux vaut n'avoir pas de parents du tout, mieux vaut être carrément orphelin, mieux vaut ne compter que sur ses propres moyens, que d'être affligé de parents comme « cela ».

La réponse, celle du Québec naissant: la politique familiale de la table rase. Nous sommes d'ores et déjà dans le sujet de *Tit-Coq*, une des œuvres québécoises les plus importantes tant par son retentissement immédiat que par son rôle historique, pas encore assez remarqué, dans la cristallisation d'un imaginaire québécois. *Tit-Coq* est le premier héros québécois. Comme *La petite Aurore*, *Tit-Coq* a été une pièce de théâtre avant d'être porté à l'écran, en 1952. *Tit-Coq* connaît sa première en 1948. Cette même année est publié aussi le *Refus global* de Paul-Émile Borduas.

Finalement, le *Refus global* et *Tit-Coq*, dans des domaines tout différents, énoncent le même message: fini le temps où le Canada français cherchait son identité dans l'histoire, dans sa généalogie. Il faut rompre radicalement ses liens avec ce passé sous la domination

de l'Église, refuser globalement toute attache avec l'histoire qui n'est plus « son » histoire. La situation familiale de Tit-Coq illustre à merveille ce refus global du passé : Tit-Coq est un « bâtard ». Ce terme, très courant autrefois pour désigner un « enfant illégitime », « naturel », a été remplacé aujourd'hui par l'expression « enfant d'une famille monoparentale ». Les temps ont changé. Ce qui était l'exception en 1952 devient la règle aujourd'hui : 30 % des enfants québécois sont de familles monoparentales.

Notons que Tit-Coq est un surnom. Son nom est Arthur Saint-Jean. Surnom et nom significatifs. Le film illustre bien ce surnom, car il commence d'emblée par une bagarre : le « petit coq » est en fait un coq de combat. On assiste à un changement d'animal totémique significatif en passant du Canada français au Québec. Le Québécois refuse d'être le mouton sacrificiel (symbole de saint Jean-Baptiste) qui se laisse manger la laine sur le dos. Tit-Coq refuse d'être réduit à une victime, bien qu'il aurait toutes les raisons de l'être.

Enfin, Saint-Jean n'est pas le véritable nom de famille de Tit-Coq puisque ses parents sont inconnus. Tit-Coq est un enfant abandonné, orphelin de père et de mère, à l'instar du Canada français. Il a été baptisé Saint-Jean par les sœurs qui l'ont recueilli. Son baptême a eu lieu le 24 juin, le jour de la Saint-Jean-Baptiste, fête des Canadiens français et des Québécois. Tit-Coq est le premier héros québécois parce qu'il rejette globalement son passé généalogique, comme le Québec rejettera son passé canadien-français, parce qu'il change son nom de Saint-Jean en Tit-Coq, comme le Canada français changera de nom en se muant en Québec.

Toutes les tentatives pour accéder à une légitimité familiale par la voie du mariage échouent. Tit-Coq a cessé d'être un enfant qui dépend de la famille. Il est un être foncièrement indépendant, autonome, qui s'affirme en ne comptant que sur lui-même. Dans ce sens, la version cinématographique de *Tit-Coq* par rapport à la version théâtrale renforce la radicalité de la rupture du héros, sensible déjà dans le film *La petite Aurore*. Le Tit-Coq cinématographique est plus violent, plus batailleur, plus revendicateur que son avatar dramatique. Il décide de rompre ses liens avec sa belle-famille et avec sa fiancée Marie-Ange, mariée déjà à un autre. C'est à la gare que le *padre* et

Marie-Ange voudront lui faire entendre raison, lui faire renoncer à son projet. En vain. Si la fin de la version théâtrale de *Tit-Coq* reste ambiguë parce qu'elle laisse des relents de regret et de nostalgie, la fin du film apparaît néanmoins comme un triomphe de Tit-Coq. Triomphe de l'avenir sur le passé. En effet, dans le dernier plan du film, on voit marcher Tit-Coq le long du quai d'une gare, la locomotive fumante prête à s'ébranler, la tête auréolée d'une lumière aurorale vers laquelle il se dirige.

C'est un départ. Tit-Coq comme le Québec ne regardent plus en arrière. Le regard du Québec dès ce moment se tourne vers l'avenir. C'est de là que jaillira la lumière de son affirmation de soi, de sa pleine souveraineté qui ne dépend plus d'anciennes instances parentales.

Ainsi Tit-Coq est-il l'expression la plus radicale, sur le plan individuel, de l'affirmation de soi. Sans sourciller, il coupe ses liens avec le passé, avec les instances tutélaires. Or, à aucun moment, la collectivité québécoise n'osera affirmer sa souveraineté en des termes aussi radicaux. Le projet d'émancipation collective est resté en décalage par rapport au projet d'émancipation individuelle. Quand le Québec, pourtant sous la conduite d'un gouvernement souverain, en 1980, se posera la question de la souveraineté, ce sera en termes de *double bind* ambigus, de dépendance et d'indépendance, de souveraineté-association. Politiquement, le Québec restera toujours attaché à l'instance familiale, le fédéral, qui dès 1867 prend la relève de l'Angleterre tombée en disgrâce depuis 1837-1838. Il n'a pu dire comme Tit-Coq, dès 1948, et comme la petite Manon, en 1980: « Bon débarras! »

Le film de Francis Mankiewicz, *Les bons débarras*, est basé sur un scénario de Réjean Ducharme. Au centre, un enfant encore, « enfantôme » ducharmien, qui accède pleinement à la parole. La première du film a eu lieu à la fin d'avril 1980, trois semaines avant le référendum du 20 mai sur la souveraineté-association. Moment de la prise de la parole du Québec.

Il s'agit d'une famille monoparentale, d'une mère (Marie Tifo), de sa fille Manon (Charlotte Laurier), enfin de Ti-Guy (Germain Houde), frère de la mère de Manon. Ce dernier est un demeuré, adulte resté

enfant, parlant à peine: un « enfant » au sens premier, obnubilé, ensorcelé par une femme-fée, Mme Viau-Vachon (Louise Marleau). Guy l'idéalise, l'idolâtre, suivant les règles du « roman familial ».

La « petite Manon », revanche de la « petite Aurore », désacralise sans ménagement ce qui est devenu pour elle un fantôme. À la fin, Manon donne à Ti-Guy l'ordre fatidique: « Va-t'en, débarrasse! » Guy prend l'ordre au pied de la lettre... Assis dans sa *van*, il regarde la fée se baigner dans l'eau de sa piscine intérieure. On entend un moteur vrombir. Il voit cette fée sortir au ralenti – mouvement fantasmatique – de l'eau, venir à sa rencontre. On entend une voiture qui démarre. Un choc, bruit d'une chute: la voiture tombe dans le talus. Guy s'unit à cette femme de rêve... dans la mort. Il faut que le « roman familial » meure et que meurent tous ceux parmi les adultes qui y croient encore.

Le « non » au Référendum va provoquer un choc dramatique au Québec. À sa suite, ce dernier tombe dans une phase de mélancolie, de dépression et de régression psychologique telle qu'on pouvait craindre que les acquis d'émancipation des Tit-Coq et des Aurore ne soient à tout jamais perdus. Un des symptômes de la régression postréférendaire, appelés par les psy « symptômes postréférendaires », a été le silence des intellectuels qui ont régressé à l'âge des *infans* d'Aurore. L'âge de la parole au nom de la nation n'aura pas été une acquisition définitive, irréversible. Un film tiré du roman de Jacques Savoie, *Les portes tournantes*, rend bien compte de cette régression dans l'imaginaire postréférendaire québécois au stade infantile du roman familial.

Céleste, le personnage central, est pianiste de jazz au cinéma muet au moment critique du passage, du « virage technologique » du cinéma muet au cinéma parlant. Un jour de 1927, le cinéma parlant n'a plus besoin de musiciens: il est devenu « adulte », « autonome », il parle, chante, joue par lui-même. Le dernier acteur humain des projections de cinéma, le musicien, le pianiste, sera remplacé, lui aussi, par une machine. En effet, en 1927, les frères Warner voient déjà venir la crise de 1929. Ils cherchent un « truc » pour attirer un public friand de nouveautés. D'ailleurs, la technique du son avait été inventée dix ans auparavant.

Le premier film parlant est *The Jazz Singer*. Ce film auquel Céleste assiste lui coupe littéralement le souffle, la rend musicalement muette. Jusqu'à son fils qui choisit un art par définition silencieux: la peinture.

L'avènement du cinéma parlant brise radicalement la carrière de Céleste, puisque avant tout il brise son rêve. En effet, non seulement Céleste a accompagné de sa musique les stars de Hollywood, mais elle s'est identifiée – l'envoûtement de sa musique aidant – à ces stars. Elle s'est crue elle-même star, elle a cru au « roman familial », rabaisant sa famille biologique au plus bas, idéalisant sa famille d'adoption, celle des « stars ». D'ailleurs son nom, Céleste, la prédestinait à ce commerce avec les êtres célestes.

On le voit, le problème québécois central – comment passer collectivement de l'âge de l'enfant (celui qui ne parle pas) à l'âge de la parole – reçoit dans ce film une solution esthétique: passage du cinéma muet au cinéma parlant. Mais Céleste, envoûtée par les sirènes du roman familial, reste attachée, fixée comme le Québec au stade régressif de *l'infans*, de la non-parole. Céleste, à tout jamais enfant, n'a pas réussi le passage difficile à l'âge de la parole, à l'âge de la parole souveraine. C'est pourquoi elle vit avec un Noir américain, surnommé « Papa John ».

Le Québec réussira-t-il ce passage difficile par « les portes tournantes » ? Le Québec assumera-t-il, un jour, pleinement la parole souveraine ?



Bibliographie

- Deleuze, Gilles (1983), *L'image-mouvement*, Paris, Minuit.
- Morin, Edgar (1956), *Le cinéma ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*, Paris, Minuit.
- Morin, Edgar (1987), « Formation et composantes du sentiment national », *Communications*, 45, p. 223-229.
- Robert, Marthe (1972), *Roman des origines et origines du roman*, Montréal, Grasset.
- Sartre, Jean-Paul (1956), *L'imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Weinmann, Heinz (1990), *Cinéma de l'imaginaire québécois*, Montréal, L'Hexagone.