

De l'angoisse du désir à la déception du besoin Le règne des objets

Gérard Grugeau

L'objet au cinéma

Number 133, September 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/13528ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN


0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Grugeau, G. (2007). De l'angoisse du désir à la déception du besoin : le règne des objets. *24 images*, (133), 10–12.



De l'angoisse du désir à la déception du besoin

LE RÈGNE DES OBJETS

par Gérard Grugeau

Séraphin (1950) de Paul Gury

Dans notre cinématographie, le vaste empire des objets pourrait s'apparenter volontiers à la cave du dompteur de vers dans *Léolo* de Jean-Claude Lauzon, qui renferme toutes les richesses du monde. Nimbés de leur aura de gloire et de mystère, ou de facture plus triviale, les objets sont partout. Ils accompagnent nos vies comme le portefeuille de Léopold dans *La vie heureuse de Léopold Z.* de Gilles Carle; ils marquent nos personnalités comme dans *Trois pommes à côté du sommeil* de Jacques Leduc où, à l'occasion de l'anniversaire du personnage principal, tous les invités vident poches et sacs pour révéler une part d'eux-mêmes et de leurs rêves brisés. Dans leur foisonnement anarchique, les différentes générations d'objets qui nous entourent constituent un système de signes proliférant, indicateur de l'état de notre civilisation, de notre société et de notre culture. Souvent chargées de souvenirs et associées à une fonction symbolique, les images qu'ils suscitent sont autant de signes cohérents qui communiquent du sens, véhiculent une pédagogie éclairante, produite par la matérialité du monde. Mais comment au cinéma la vie s'insinue-t-elle à travers la réalité physique des objets? Quelles relations nos films entretiennent-ils avec ces signifiants désirables? Quel « système parlé », pour reprendre l'expression de Jean Baudrillard, la langue des objets instaure-t-elle à l'écran, façonnant au quotidien ce que nous sommes?

Objets inanimés, avez-vous donc une âme ?

Dans ses *Lettres luthériennes*, Pasolini évoquait la toute première image de sa vie : le rideau blanc de la chambre de son enfance qui, par sa dimension cosmique, était pour lui source d'angoisse. « Dans ce rideau, disait-il, se résume et s'incarne tout entier l'esprit de la maison où je suis né ». Soit celle d'un monde petit-bourgeois où les objets traduisaient sa condition sociale et avaient éduqué « sa chair même, comme forme de son esprit ». Telle était à l'époque la prégnance forte, autoritaire de l'objet, reflétant les structures familiales et sociales de l'Italie des années 1920. Les êtres et les objets avaient alors partie liée. Dans ce milieu traditionnel soumis à un ordre patriarcal, tout cristallisait à l'unisson dans un même mouvement anthropomorphe pour assurer la permanence du groupe, maintenir vivante, selon Baudrillard, une sorte de « théâtralité morale avec ses rites, son étiquette, son idéologie ». Cette structure humaine réifiée où les objets animés d'une âme disaient avec puissance notre rapport au monde marque en toute logique les débuts de notre cinéma. Ancrés dans le Québec religieux et rural de la colonisation, *Un homme et son péché* (1949) et *Séraphin* (1950) de Paul Gury confèrent aux objets anciens cette même historicité spectaculaire. Instruments aratoires, statue de la Vierge, vaisseau de

faïence et autre panier de pelotes de laine que l'on file à la veillée installent à l'écran une sorte de mythologie des origines auréolée à la fois de certitudes et d'angoisses sourdes face à l'inconnu. Porteur d'une filiation liée aux ancêtres, et donc à la naissance et à l'authenticité, l'objet mythologique conjure le temps et témoigne d'un ordre immuable. De nos jours, les films de fiction de



dans les villes (2006) de Catherine Martin et *Maelström* (2000) de Denis Villeneuve

Catherine Martin sont en quelque sorte dépositaires de la mémoire de cette époque révolue et de ce règne ancien d'un système symbolique où l'objet resplendissait dans son essence sacrée au-delà du temps. *dans les villes* met notamment en scène un quotidien figé et ritualisé où, sous la caméra attentive de Carlos Ferrand, les objets anciens (tasse et vaisselle en porcelaine) irradiant littéralement de majesté nostalgique et de transcendance feutrée. Déjà *Mariages*, situé dans le Québec rigoriste de la fin du XIX^e siècle, décrivait avec force réalisme un monde perclus de contraintes morales où chaque objet était filmé dans l'élan de sa propre théâtralité rituelle (pompe à eau, fer à repasser, métier à tisser, machine à coudre, lessiveuse, essoreuse). Tous imposaient non seulement leur présence singulière et leur densité irréductible, mais aussi leur servitude écrasante et leur primitivisme aliénant, à l'image d'une société victorienne corsetée jusqu'à l'étouffement contre laquelle l'héroïne du film s'insurgeait avec véhémence. Dans un segment de *La neuvaïne*, Bernard Émond traduit lui aussi toute la rigidité respectable et répressive des intérieurs bourgeois, là où le temps semble arrêté pour l'éternité, asservissant les êtres dans un espace empesé par la tradition. C'est ce même temps « qui n'a pas le droit de mourir », comme le dit Armand à sa vieille dans *Les dernières fiançailles*, que Jean Pierre Lefebvre immortalise en consacrant l'intimité d'un lieu et d'un couple parmi la présence rassurante des horloges. Pièces de collection narcissiques, instances poétiques compensatrices de quelque déficit d'être, ces gardiennes infatigables du temps continueront à battre au-delà de la mort de leur propriétaire. Quant aux chaises berçantes sur la galerie, elles s'immobiliseront, mais survivront au couple par leur seule présence, dignes médiatrices d'un passé transcendant qui se joue de l'absence. Et à l'image des semences saisonnières, le cycle de la vie de se poursuivre dans l'élan de son inlassable patience.

Révolution industrielle et objets en série

Toujours dans ses *Lettres luthériennes*, Pasolini faisait le constat douloureux de la fin d'un monde. Avec la révolution industrielle, l'avènement du mode de production capitaliste et la mise en place de la société de consommation, une nouvelle ère et une autre culture s'installent. Mais pour le réalisateur de *Teorema*, ce n'est pas le langage des choses qui change, « ce sont les choses elles-mêmes ». L'ancien ordre symbolique s'écroule, se délite inexorablement. Le mode artisanal, médiateur d'une relation féconde entre l'homme et l'objet, cède la place à la production d'objets en série, qui perdent alors leur âme, la substance qui fondait leur existence même. Ce changement radical de civilisation, qui libère la fonction de l'objet, ouvre aussi un espace d'émancipation qui voit l'individu se délester du poids moral et religieux de l'ordre ancien. Les objets gagnent en fonctionnalité et en souplesse ce qu'ils perdent en texture et en mystère. Dans *Les bons débarras* de Francis Mankiewicz, l'édition format de poche et l'édition reliée des *Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë font du livre un nouveau marqueur de classe. Les relations individuelles et sociales, de même que les intérieurs (l'appartement des filles dans *Entre la mer et l'eau douce* de Michel Brault), s'affichent à l'enseigne d'une nouvelle disponibilité affranchie, propice aux expériences multiples. Les jeunes du *Chat dans le sac* de

Gilles Groulx (1964) vivent entourés de livres, de revues et d'objets hétéroclites (la carte du « pays ») qui bruissent des multiples enjeux d'une société en pleine quête identitaire. Plus introspective, la nouvelle génération cherche à se libérer du monde des apparences pour accéder à une vérité intérieure qui effraie (le miroir brisé de *À tout prendre* de Claude Jutra). Mais cet ordre moderne à la fois libérateur et aliénant, qui sonne le glas « des origines et des essences » (Baudrillard), génère un nouvel anthropomorphisme où l'objet fonctionnel, et l'individu pris dans l'illusion de son pouvoir, s'épuisent dans la quête obsessionnelle d'une autonomie sans fin. Terrifiant, angoissé, l'ordre de production impose la prospection commerciale et la consommation dirigée, ses corollaires naturels. Dans leurs bungalows de banlieue, les *Deux femmes en or* de Claude Fournier accumulent les nouveaux gadgets de cette ère techniciste (séchoir à cheveux, aspirateur, interphone, souffleuse à neige), tout en goûtant avec gourmandise aux fruits défendus de la libération sexuelle. Avec la pilule contraceptive qui s'affiche à l'écran, on pourrait dire comme Baudrillard que « la fonctionnalité miraculeuse du monde » rejoint « le fantasme d'une fonctionnalité miraculeuse du corps ». Le cinéma des années 1960 et 1970 conjugue à l'envi cette liberté de choix et ce nouveau système culturel assigné par l'ordre économique de la société globale. Ce nouvel ordre prend parfois des airs de



Les dernières fiançailles (1973) de Jean Pierre Lefebvre et Réjeanne Padovani (1973) de Denys Arcand

glaciation décadente sous la caméra visionnaire de Denys Arcand qui, dans *Réjeanne Padovani* (1973), prend date de l'avènement d'un monde qui aurait définitivement sacrifié son âme sur l'autel de l'argent. Dans la maison de l'entrepreneur, les objets clôturent un espace mortifère, avide de calcul et de contrôle. L'espace se mire alors dans les apparences triomphalistes d'une classe politique et d'une nouvelle bourgeoisie composées de parvenus corrompus. Mais, grâce aux pouvoirs revivifiants de l'imaginaire, le cinéma de l'époque renoue cependant brillamment avec l'objet désirant, inépuisable vecteur de poésie pure, naïve et déjantée. Chez Gilles Carle et André Forcier, l'objet sacré est joyeusement désacralisé. Il est alors métamorphosé, tiré vers une sorte de réalisme magique paré des couleurs de l'enfance. Il renaît dans l'ironie et l'iconoclasme, déjouant l'espace de façon inattendue et fantaisiste, détournant allègrement le sens pour l'arrimer à de nouveaux territoires inexplorés. Dans *La vraie nature de Bernadette*, les pommes se font boules de billard, la boîte à lettres métallique se place sous le signe du bonheur, l'eau du puits se fait miraculeuse même si, à l'heure des nouvelles utopies libertaires, le retour à un ordre de nature vire à la tragédie. Boîte à musique traficotée (*Le retour de l'Immaculée Conception*), stimu-



commercialisé en produits dérivés, et l'objet fragilisé est voué à une mort rapide, sciemment planifiée pour assurer la finalité de la production. Certains

lateur cardiaque servant à « booster » un side-car défaillant (*L'eau chaude, l'eau froide*), homme-sandwich (*Au clair de la lune*) ou homme-canon (*La comtesse de Baton Rouge*), vieux « bazou » sous la neige transfiguré en une sphère d'intimité régressive (*Au clair de la lune*) : tout chez Forcier tient d'une irrésistible quincailleerie nourrie de la culture populaire et recyclée à l'aune d'un délire obsessionnel où l'objet s'épanouit. Réinvesti par l'imaginaire débridé du bricoleur « patenteux », cet objet retrouve sa nature artisanale vouée à une destinée avant tout humaine. Plus près de nous, Robert Morin exploite aujourd'hui sur un ton plus rageur cette veine iconoclaste pour chatouiller ses démons intérieurs. Libre et vengeur, l'objet règne en maître dans la ménagerie de son cinéma. Et s'il est vrai que notre relation au monde et aux autres s'étiole à l'heure de la consommation effrénée, gageons qu'avec l'auteur de *Petit Pou! Pou! Noël*, le « parloir » de notre prison consentie résonnera encore longtemps des cris de nos convulsions intimes.

De l'objet en série à l'empire des signes

Avec l'ordre moderne assujéti aux forces de production, l'objet de série sans substance s'abîme désormais dans un système universel de signes où tout est maîtrisé, systématisé. Tous les signes du passé sont aujourd'hui domestiqués et intégrés dans le circuit de la consommation. Depuis les années 1990, notre cinéma témoigne abondamment de cette présence du signe qui dénature et déstructure l'objet mythologique. Les affiches du Che et de Mao dans *La mort d'un bûcheron* sont indissociables du manuscrit (« Comment on exploite le travailleur québécois ») que Pauline Julien remet à Carole Laure. L'objet se fait alors contestation vivante, porteur des aspirations révolutionnaires d'un peuple en révolte. La même affiche de Mao dans *Maelström* de Denis Villeneuve est aujourd'hui vidée de toute cette puissance subversive. Elle n'est plus là que pour l'apparence, pour signifier un passé référentiel récupéré par l'ogre insatiable de la consommation. De même, les tableaux vendus à l'encan dans *Les invasions barbares* témoignent-ils de cette marginalisation de l'objet ancien désormais enfermé dans sa fonction de signifiant nostalgique et soumis aux intérêts privés. Le passé est ainsi digéré, intégré idéologiquement,

cinéastes comme Robert Lepage aime à naviguer avec ludisme dans les eaux de cette nouvelle socio-mythologie postmoderne qui baigne l'empire des signes. Dans ses films, l'objet-signe, pur et manipulable à loisir, se donne en spectacle jusqu'au vertige (le rasoir dans *Le confessionnal*, l'aquarium et les surfaces rondes dans *La face cachée de la lune*). Dans ce fascinant musée des signes qui réfracte à l'infini comme les glaces de *All About Eve*, l'objet se réinvente volontiers semant dans son sillage d'ineffables bulles de poésie. Si l'objet reste attaché à une fonction symbolique (les poupées russes dans *Le polygraphe*, le jeu d'échecs dans *Le confessionnal*), celui-ci semble néanmoins s'inscrire indifféremment dans une sorte de catalogue des signes à la matérialité fulgurante, mais fuyante, où la présence et l'histoire s'effacent dans un formalisme quelque peu superficiel.

Comme le soulignait Pasolini dès les années 1960, la production ne produit pas des marchandises, « mais des rapports sociaux et donc de l'humanité ». Qu'en est-il de cette nouvelle humanité ? Peut-être, à l'instar de Baudrillard, faut-il voir dans ce remodelage de notre civilisation en fonction de la dictature d'une consommation euphorique vécue comme une liberté, une déliquescence du « projet de vivre » lui-même. Question du philosophe : avec cet ordre faussement hédoniste, est-on dans « l'instinct de mort » ? « Qu'est-ce qui dérègle une civilisation ? » On peut certes penser que les objets sont devenus des substituts aux relations humaines et que la grande révolution structurelle de l'informatique et des nouvelles technologies amplifie ce mouvement irréversible. On peut aussi croire qu'en se fixant sur les objets, les pulsions et les conflits intérieurs sont aliénés dans le processus de consommation. Pour Baudrillard, il est clair que la libido est ainsi domestiquée et que « la sexualité pourrait se retrouver forclosée dans la fuite en avant de l'ordre technique ». L'homme consomme de plus en plus et pourtant, « le projet de vivre » semble perpétuellement morcelé et marqué au coin de la déception. Quelle réalité absente cherche-t-on à combler ainsi ? Sur quel manque construisons-nous notre perte ?

Sources :
Pier Paolo Pasolini, *Lettres luthériennes*, Éd. du Seuil, 2000 (trad. française).
Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Éd. Gallimard, 1968.



Le confessionnal (1995) et *La face cachée de la lune* (2003) de Robert Lepage