

## *Box-office, vox dei*

Olivier Asselin

Volume 49, numéro 1-2 (275-276), mars 2007

La mort du Québec : pour qui sonne le glas?

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22256ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Collectif Liberté

### ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Asselin, O. (2007). *Box-office, vox dei*. *Liberté*, 49(1-2), 71–82.

## **Box-office, vox dei**

Olivier Asselin

### **La « culture nationale »**

« 2076: la fin du Québec ! » annonce *L'Actualité* pour présenter une entrevue avec Jacques Godbout<sup>1</sup>. Le pronostic est surprenant. Évidemment, Godbout ne prédit pas la disparition du territoire québécois, pas même celle de l'entité géopolitique. Il prédit la fin d'une certaine culture et des valeurs qui y sont attachées. Si le titre et l'envoi de l'entrevue pouvaient sembler évoquer le Québec dans son ensemble, la suite a vite fait de restreindre considérablement la portée de la prophétie : la culture menacée n'est pas la culture québécoise, mais seulement la culture canadienne-française ou franco-québécoise. On peut s'étonner de ce qu'on continue d'identifier le Québec à sa population francophone (qui parle français) et, plus étroitement encore, à sa population canadienne-française (d'origine française). Il est certain que cette population — majoritaire — a joué et continue de jouer un rôle primordial dans l'histoire du Québec, mais il est surprenant que de telles identifications puissent encore être faites aujourd'hui sans être, au moins, problématisées<sup>2</sup>. L'idée n'est pas neuve, elle est même constitutive d'un certain imaginaire national qui s'est formé au XIX<sup>e</sup> siècle. Au Québec, les élites ont longtemps pensé à partir de ce que Gérard Bouchard a nommé le « paradigme de la survivance », qui considérait que la nation — fragilisée par la Cession de 1763, l'échec des rébellions et l'acte d'Union — était

---

<sup>1</sup> Michel Vastel, « 2076: la fin du Québec ! », *L'Actualité*, vol. 31, n<sup>o</sup> 13, 1<sup>er</sup> septembre 2006, p. 20-22.

<sup>2</sup> On aurait pu penser que les contraintes de l'entrevue ont trahi ou, au moins, simplifié la pensée de Godbout. Mais, dans une mise au point publiée peu après dans *Le Devoir*, il tient des propos similaires. Jacques Godbout, « Continuons le débat, il ne fait que commencer », *Le Devoir*, les samedi 23 et dimanche 24 septembre 2006, p. B5; texte repris dans ce numéro de *Liberté*.

toujours menacée et qu'elle devait constamment être défendue<sup>3</sup>. Et la nation menacée était identifiée « à la religion catholique, à la langue ("gardienne de la foi"), aux origines et à la tradition françaises (couramment assimilées à la "race"), aux coutumes, aux lois et aux institutions<sup>4</sup> ». Certaines valeurs ont décliné, la religion catholique et la tradition française notamment, au profit de la laïcité et de l'américanité. Mais d'autres continuent sans doute d'agir subrepticement.

Le diagnostic de Godbout est encore plus surprenant. Pour lui, les causes de cette crise culturelle sont claires. La première est la dénatalité de la population d'origine française : la Révolution tranquille est épuisée, parce que la société canadienne-française, qu'on appelle « québécoise de souche », est elle aussi épuisée. Elle ne fait plus d'enfants. Elle a un problème démographique énorme. Par conséquent, sa culture disparaît peu à peu<sup>5</sup>. La seconde cause est l'immigration :

On se retrouve avec une immigration de plus en plus importante, qui, curieusement, ramène le religieux dont on s'est débarrassé. Le religieux revient avec le voile, le kirpan, les salles réservées à la prière dans les collèges et les universités, l'érouv qu'il faut tendre autour du quartier. Le religieux revient donc avec l'immigré, qui, lui, n'a pas vécu notre laïcité<sup>6</sup>.

On aurait pu s'attendre à ce que Godbout utilise le terme « immigré » dans un sens simplement technique (pour qualifier des individus qui ne sont pas nés ici), mais son énumération (qui évoque des immigrations récentes et des immigrations

---

<sup>3</sup> Gérard Bouchard, « Le paradigme de la survivance (1840-1940) », *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 2000, p. 99-110.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>5</sup> Jacques Godbout, *L'Actualité*, *loc. cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ibid.* Dans sa lettre au *Devoir*, Godbout poursuit : « Les Canadiens français qu'on dit "de souche" formeront au Québec, avant la fin du siècle, une minorité parmi d'autres. Déjà, dans plusieurs écoles publiques de Montréal, les enfants d'origine étrangère sont majoritaires. » (Jacques Godbout, *Le Devoir*, *loc. cit.*, p. B5.)

séculaires qui remontent au XIX<sup>e</sup> siècle) montre l'usage étendu qu'il en fait. Cette définition étendue reste toutefois très sélective, visant certains immigrés et pas d'autres: elle évoque l'immigration d'Europe de l'Est, d'Afrique du Nord, du Pakistan ou de l'Inde, mais pas l'immigration irlandaise, italienne et française; et, surtout, elle fait allusion aux musulmans, aux hindous et aux juifs, mais pas aux catholiques, pas même aux chrétiens. Cette vue est ainsi très partielle et partiiale, car évidemment — il faut constamment le rappeler — toutes les populations québécoises sont « immigrées », même la population canadienne-française, même les Premières Nations; tous les « immigrés » ne sont pas religieux; tous les « immigrés » religieux ne sont pas militants; et les religieux militants ne sont pas tous des « immigrés » (après tout, le conservatisme — économique, moral et religieux — qui sévit actuellement aux États-Unis, au Canada et même au Québec par endroits n'est pas le fait des « immigrés », mais bien essentiellement celui des nationaux « de souche »). Bien sûr, le militantisme religieux existe bel et bien, et il est souvent contraire aux principes les plus élémentaires de la raison et de la justice. Il faut défendre — et farouchement — les acquis de la science et de la démocratie, notamment l'égalité des citoyens, et la laïcité dans le système politique comme dans l'éducation publique (une laïcité complète, qui résiste autant au christianisme qu'au judaïsme et à l'islam). Mais c'est faire une entorse aux principes mêmes qu'on veut défendre que de considérer que ces valeurs sont mieux incarnées par une « tribu » particulière (comme le dit Godbout<sup>7</sup>), par la population « canadienne-française » ou par l'« Occident » par exemple, et bafouées par les autres « tribus », par les « étrangers » ou par l'« Orient ». À Samuel Huntington, qui voyait poindre dans le

---

<sup>7</sup> « La tribu canadienne-française est en mauvaise posture: elle n'a plus d'enfants ! Elle doit mettre fin au retour du religieux qui s'opère par l'intermédiaire du militantisme immigré, musulman entre autres, car il est très dangereux. » (Jacques Godbout, *L'Actualité*, loc. cit., p. 22.)

<sup>8</sup> Samuel P. Huntington, « The Clash of Civilizations ? », *Foreign Affairs*, vol. 72, n° 3, été 1993, p. 22-49; *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York, Simon & Schuster, 1996.

monde contemporain une « guerre de civilisations<sup>8</sup> », Edward Said rappelait que l'Orient et l'Occident étaient d'abord et avant tout des constructions imaginaires, nées au temps des croisades et cultivées depuis lors, surtout dans les moments de crises identitaires<sup>9</sup>.

Mais à rester fixé sur le problème du sort de la « société canadienne-française », on risque sans doute de manquer l'essentiel. Le problème, aujourd'hui, ici comme ailleurs, n'est pas l'immigration, mais bien, encore et toujours, l'inexorable progression de la logique marchande. Godbout le sait qui, dans une énumération des questions qu'il n'a pas voulu aborder, mentionne justement « la commercialisation systématique des mœurs<sup>10</sup> ». Il avait d'ailleurs, dès les années 1970, dans cette revue même, pressenti toute l'amplification actuelle du « murmure marchand<sup>11</sup> ». Cette extension de la logique économique touche aujourd'hui tous les champs sociaux, de la politique à l'éducation, mais elle est particulièrement sensible dans le milieu culturel, qui, avec son désintéressement traditionnel, hérité du mouvement de l'art pour l'art, des avant-gardes et des néo-avant-gardes, pouvait sembler protégé. Or, cette logique entraîne là aussi une transformation, autrement plus radicale, des valeurs.

### **Le « murmure marchand »**

Cette transformation est évidente dans le cinéma québécois et notamment dans l'évolution des institutions publiques de

---

<sup>9</sup> Edward W. Said, « The Clash of Ignorance », *The Nation*, 22 octobre 2001; en ligne : [www.thenation.com/doc/20011022/said](http://www.thenation.com/doc/20011022/said) (consulté le 18 décembre 2006). Voir Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Random House, 1978; et aussi Thierry Hentsch, *L'Orient imaginaire. La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*, Paris, Minuit, 1988. Pour une analyse de quelques mythes entourant la présence musulmane en Occident, voir « Tales from Eurabia : The West and Islam », *The Economist*, 22 juin 2006; en ligne : [www.economist.com/opinion/PrinterFriendly.cfm?story\\_id=7086222](http://www.economist.com/opinion/PrinterFriendly.cfm?story_id=7086222) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>10</sup> Jacques Godbout, *Le Devoir*, *loc. cit.*, p. B5.

<sup>11</sup> Jacques Godbout, *Le murmure marchand 1976-1984*, Montréal, Boréal, 1989.

financement. La politique de Téléfilm Canada sur le long métrage est à cet égard exemplaire : « L'objectif principal du Fonds du long métrage du Canada (FLMC) est d'accroître les auditoires canadiens des films canadiens et de conquérir 5 % des recettes-guichet au pays<sup>12</sup>. » Plus loin, cet objectif est encore plus précisément défini : « Les programmes principaux visent à soutenir la production et la mise en marché de longs métrages canadiens ayant les meilleures chances de succès en salles commerciales au pays. » Mais, comme si ces beaux principes n'étaient pas assez coercitifs, Téléfilm a établi de surcroît le système des « enveloppes à la performance<sup>13</sup> » :

Le FLMC reconnaît le succès des films canadiens au grand écran en réservant des fonds (sous forme d'enveloppes fondées sur la performance) pour le financement des activités admissibles à venir des sociétés de production et de distribution ayant connu un succès commercial. Le pourcentage des fonds qu'alloue le FLMC au volet fondé sur la performance est directement lié à la performance des longs métrages canadiens en salles commerciales durant la période de référence<sup>14</sup>.

Le système est on ne peut plus simple : si, une année, un film a un succès commercial, l'année suivante, le producteur et le distributeur reçoivent automatiquement une somme d'argent qu'ils peuvent investir dans la production ou la distribution d'un autre film de leur choix.

Dans le contexte actuel, où domine le discours marchand, cette politique peut sembler aller de soi, mais il faut en souligner toute la singularité. Le problème n'est pas tant que le système récompense seulement les producteurs et les distributeurs, et ne reconnaît pas le rôle du scénariste et du réalisateur dans le succès

---

<sup>12</sup> Téléfilm Canada, *Fonds du long métrage du Canada — Programmes de développement, de production et de mise en marché. Principes directeurs* ; en ligne : [www.telefilm.gc.ca/03/311.asp?fond\\_id=1](http://www.telefilm.gc.ca/03/311.asp?fond_id=1) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Ibid.*

commercial — même si cela reste injuste. Le problème n'est pas, non plus, que le système tient compte du succès commercial — ce cinéma-là coûte très cher, et il est normal, surtout en ces temps de disette, que les investisseurs réclament, sinon une certaine rentabilité, du moins une promesse de rentabilité<sup>15</sup>. Le problème est évidemment que le succès commercial soit le principal critère de l'investissement de l'État.

Les intentions étaient peut-être bonnes. Déjà, ce système peut sembler encourager l'industrialisation du cinéma et diminuer, à long terme au moins, sa dépendance à l'égard du financement public. Tel n'est pas le cas : évidemment, les films québécois ne sont pas souvent rentables, même ceux qui obtiennent un certain succès au box-office<sup>16</sup>. Surtout, plus modestement, ce système de financement automatique — selon le succès des films précédents — peut sembler promettre de réduire la dépendance des producteurs et des distributeurs à l'égard du financement dit sélectif (par projet) et leur assurer une certaine stabilité financière. Mais le résultat est tout autre : loin de se détourner du volet sélectif, les producteurs à succès se mettent aujourd'hui à manger aux deux râteliers.

L'affaire du financement du prochain film de Denys Arcand l'a clairement montré. L'histoire est maintenant bien connue. Dès le lendemain de l'annonce des résultats dans le volet sélectif de Téléfilm, les principaux quotidiens, les chroniqueurs culturels et bien des intervenants se sont offusqués de ce que le cinéaste oscarisé n'ait pas reçu tout le financement demandé pour son

---

<sup>15</sup> Il faut cependant rappeler que cette industrie n'est pas que dépenses pour le système : « [...] l'industrie québécoise du film et de la télévision peut rapporter en taxes et en impôts jusqu'à six fois plus d'argent que l'aide versée directement par Québec et Ottawa. En 2005, les deux gouvernements ont injecté 235 millions de dollars. Ils auraient touché près de 1,4 milliard en impôts et taxes de toutes sortes grâce aux activités de l'industrie cinématographique. » (Mario Cloutier, « Québec fait un pied de nez à Ottawa », *La Presse*, cahier « Arts et spectacles », le vendredi 13 octobre 2006, p. 3.)

<sup>16</sup> Mais les choses changent peut-être : *Bon cop, bad cop* d'Éric Canuel a récolté 12 millions de dollars au box-office en 2006.

*Âge des ténèbres*. Mais, comme l'ont immédiatement rappelé Jean-Pierre Lefebvre, en tant que président de l'Association des réalisateurs et réalisatrices du Québec<sup>17</sup>, puis Bernard Émond et une quarantaine de cinéastes<sup>18</sup>, la maison de production Cinémaginaire avait déjà reçu pour la seule année 2006-2007 une enveloppe à la performance de 2 742 953 \$ pour ses productions en langue française et de 2 686 340 \$ pour ses productions en langue anglaise<sup>19</sup>. Elle avait elle-même choisi de ne pas investir cet argent, pas même une partie de cet argent, dans le film d'Arcand, sans doute parce qu'il avait toutes les chances d'être financé au seul volet sélectif, pour investir plutôt dans un autre film, *Roméo et Juliette* d'Yves Desgagnés, qui s'était vu refuser l'appui de Téléfilm. On ne peut pas en vouloir à la productrice Denise Robert de faire ainsi : on devrait plutôt la féliciter — d'abord, bien sûr, parce qu'il faut bien des talents et beaucoup de travail pour accumuler ainsi les succès au box-office, ensuite parce que, de toute évidence, elle croit aux films qu'elle développe, même à ceux auxquels les institutions, elles, n'ont pas cru.

Cela dit, en autorisant ces pratiques, Téléfilm se trouve à réserver au cinéma commercial une plus grande part encore des fonds disponibles : 50 % automatiquement dans les enveloppes à la performance — ce qui est déjà énorme — et environ 25 % dans le volet sélectif (si l'on en juge par les projets retenus), pour un grand total de 75 %<sup>20</sup>. Surtout, en déplaçant une grande partie des fonds disponibles du volet sélectif aux enveloppes à la perfor-

---

<sup>17</sup> Jean-Pierre Lefebvre, « Lettre ouverte — La crise à Téléfilm Canada », lettre datée du 21 juin 2006 ; en ligne : [www.arrq.qc.ca/html/TOUS/index.php](http://www.arrq.qc.ca/html/TOUS/index.php) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>18</sup> Bernard Émond *et al.*, « Pour une cinématographie nationale forte », lettre datée du 29 juin 2006 ; en ligne : [www.ledevoir.com/2006/07/07/113105.html?245](http://www.ledevoir.com/2006/07/07/113105.html?245) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>19</sup> Téléfilm Canada, *Fonds du long métrage du Canada — Programmes de développement, de production et de mise en marché. Juin 2006 — Enveloppes à la performance pour l'exercice 2006-2007* ; en ligne : [www.telefilm.gc.ca/03/311.asp?fond\\_id=1](http://www.telefilm.gc.ca/03/311.asp?fond_id=1) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>20</sup> Bernard Émond *et al.*, « Pour une cinématographie nationale forte », *loc. cit.*

mance, Téléfilm se trouve à déléguer aux producteurs à succès son pouvoir de juger des films qui devraient se faire ou non.

Il faut le dire, si Téléfilm est l'exemple cité, il n'est pas le seul responsable de la situation. La Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) est plus généreuse, certes, et probablement plus tolérante, mais elle n'est pas si différente. Les deux institutions privilégient le même modèle privé, où le producteur (comme le distributeur) a non seulement la gestion des affaires, mais aussi le contrôle éditorial. Aux États-Unis, un tel modèle n'est pas problématique, puisque le cinéma y est généralement entièrement financé par le producteur lui-même avec son argent et des fonds privés. Mais le modèle privé devient problématique dans un contexte comme le nôtre où l'« industrie » cinématographique est presque entièrement financée par l'État, de la scénarisation à la distribution. Il faut le rappeler: contrairement à ce qui se passe depuis toujours aux États-Unis, les producteurs et les compagnies d'ici investissent rarement de leur argent dans les productions. Plutôt, ils se font de l'argent avec le financement de l'État, bien plus qu'avec les recettes (même quand le film est un succès). Il faut savoir qu'un producteur et sa compagnie se prennent automatiquement 20 % du budget de production<sup>21</sup> de tout film qu'ils réussissent à faire financer par l'État : 10 % en salaire et un autre 10 % pour les frais d'administration — en sus de tous les frais d'administration directement requis par la production du film lui-même. Avec les enveloppes à la performance, les compagnies peuvent sembler investir de leur propre argent, mais cet argent vient lui aussi entièrement de l'État. En fin de compte, les producteurs ne prennent pas de risques financiers, du moins pas de risques financiers directs — seulement celui de ne pas être financé la prochaine fois s'ils

---

<sup>21</sup> Vingt pour cent « du B et du C », c'est-à-dire des budgets de production et de postproduction.

<sup>22</sup> Mais le cinéma québécois peut se vanter d'obtenir une excellente part de marché, qui peut aller aujourd'hui jusqu'à 20 %.

n'obtiennent pas de succès. Le problème n'est pas la dépendance de notre cinéma à l'égard de l'État : tous les cinémas nationaux ont besoin de l'aide gouvernementale pour survivre<sup>22</sup>. Le problème est de fonctionner selon un modèle essentiellement privé quand l'argent est presque entièrement public. Comme le disait Bernard Émond, en pratique, cela équivaut à une « privatisation des fonds publics ».

Puis, les effets de telles politiques sont évidents. Déjà, elles ont probablement joué un rôle dans l'inflation extraordinaire des coûts de production des longs métrages, dont le budget moyen, au Québec, est passé de 1,9 million de dollars en 1999-2000 à 4,9 millions en 2005, soit une hausse de 163 % en six ans<sup>23</sup>. Bien sûr, cette moyenne est dérisoire si on la compare au budget moyen du long métrage aux États-Unis : 50 millions pour la production (60 millions dans les grands studios) et 30 millions pour la mise en marché (40 millions dans les grands studios<sup>24</sup>). Il reste que, à l'échelle québécoise, la hausse des budgets est démesurée. De plus, puisque les fonds disponibles n'ont évidemment pas augmenté au rythme de cette inflation, le nombre de films réalisés annuellement a diminué — et le nombre de films refusés est plus élevé (avec le nombre de demandeurs qui ne cesse de croître).

Un autre effet de ces politiques est une sélection « naturelle » qui favorise l'élimination des petites maisons de production et une nouvelle concentration du pouvoir entre les mains de quelques grandes entreprises plus « performantes ». L'année dernière,

---

<sup>23</sup> Jean-Pierre Lefebvre, « Lettre ouverte », *loc. cit.* Il faut lire aussi l'étude qui vient d'être publiée à ce sujet (Michel Houle et Dominique Jutras, « Étude sur l'évolution des coûts de production des longs métrages québécois de fiction de langue française », Montréal, SODEC, décembre 2006) et qui attribue cette hausse à l'accroissement de la taille des équipes et de la masse salariale; en ligne: [www.sodec.gouv.qc.ca/medias\\_publications.php](http://www.sodec.gouv.qc.ca/medias_publications.php) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>24</sup> Alec Castonguay, « Les tournages américains désertent Montréal », *Le Devoir*, le vendredi 27 février 2004; en ligne: <http://www.ledevoir.com/2004/02/27/48517.html> (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>25</sup> Bernard Émond *et al.*, « Pour une cinématographie nationale forte », *loc. cit.*

plus de la moitié de tous les fonds disponibles pour le long métrage (environ 56 %) est allée à cinq compagnies<sup>25</sup>.

Enfin, ces politiques produisent évidemment un déclin du cinéma d'auteur et une prépondérance du cinéma commercial. Les films produits ici sont sans doute de plus en plus commerciaux, ils cherchent à séduire le grand public, c'est-à-dire le plus de gens possible. Ce souci, qui se fait manifester à toutes les étapes de la production d'un film, a des effets profonds. Les formules éprouvées — surtout dans les plus récents succès, notamment américains — sont immédiatement reconduites : des sujets, des structures narratives, des situations, dramatiques ou comiques, des dialogues et des répliques, des *castings*, des mises en scène, des manières de filmer et de monter, etc. Inversement, d'autres propos et d'autres manières de faire sont abandonnés, dès l'écriture, dans les tiroirs des producteurs, en préproduction, sur le plateau ou dans la salle de montage, parce qu'ils n'ont pas un *public appeal* évident<sup>26</sup>. Disons-le : la plupart des grands classiques de notre cinéma ne seraient probablement pas financés dans ce contexte<sup>27</sup>. Les films produits ici aujourd'hui peuvent bien sembler refléter la culture locale, par la langue, les histoires, les personnages et les décors, urbains ou régionaux, historiques ou actuels, mais ils n'en offrent souvent qu'une représentation convenue (selon les formes extrêmement professionnelles et standardisées du cinéma *mainstream* américain et international) et surtout pittoresque, qui correspond sans doute plus à l'idée stéréotypée qu'on se fait des

---

<sup>26</sup> Les institutions ne manqueront pas de rappeler qu'elles ont des programmes pour le cinéma indépendant à petit budget — et il faut toujours les en remercier. Mais il faut noter que les budgets réservés à ce cinéma-là sont dérisoires et, surtout, qu'avec l'engorgement du volet « régulier » par le cinéma commercial à gros budget, le volet indépendant risque de recevoir plus de demandes pour des films commerciaux — et de s'assagir lui aussi.

<sup>27</sup> Et des films comme *La trilogie des dragons* de Robert Lepage — sans aucun doute l'un des cinéastes québécois les plus importants, toutes époques confondues — ne verront jamais le jour. Voir Frédéric Lavoie, « Robert Lepage abandonne *La Trilogie des dragons* », *La Presse*, le jeudi 6 juillet 2006; en ligne : [www.cyberpresse.ca/article/20060706/CPARTS01/607060623&SearchID=73269878806231](http://www.cyberpresse.ca/article/20060706/CPARTS01/607060623&SearchID=73269878806231) (consulté le 18 décembre 2006).

cultures locales « authentiques » qu'à la culture locale elle-même, qui est toujours autrement plus complexe.

La « crise » que vit actuellement le cinéma québécois (cette « crise » a commencé il y a vingt ans...) n'est pas seulement une crise économique — contrairement à ce que se sont empressés de dire certains producteurs lors d'une visite à la ministre fédérale du Patrimoine, Bev Oda, ou quelques producteurs et cinéastes dans une lettre aux journaux pour réclamer des fonds additionnels<sup>28</sup>. Ce n'est pas non plus une crise juridique — comme semblait le penser Fabienne Larouche, qui, dans une lettre ouverte, déplorait le fait que les décisions des institutions soient prises par quelques personnes et non pas directement par le grand public (comme si ces institutions étaient monarchiques, comme si la démocratie directe était un idéal politique)<sup>29</sup>. Le problème est avant tout esthétique et politique.

Ces transformations institutionnelles témoignent sans doute d'une modification de la conception de l'État. Sans défendre l'interventionnisme à tout prix, on peut encore penser que l'État a le devoir de réguler les mouvements du marché, de les amoindrir et même de les contredire quand il juge qu'ils ne sont pas dans l'intérêt commun (le concept est sûrement problématique, mais il est nécessaire). La tendance dominante est certainement au désengagement progressif de l'État, comme si les lois du marché et la libre concurrence pouvaient à elles seules, par la providence de quelque main invisible, assurer le bien commun. Dans le discours public, l'État semble souvent n'être plus aujourd'hui qu'un simple facilitateur du commerce. De ce point de vue, il serait peut-être plus honnête de fondre tous les ministères en un seul mégaministère du Commerce ou du « Développement économique ».

---

<sup>28</sup> Yves Adam *et al.*, « Une crise permanente », *La Presse*, le mercredi 12 juillet 2006; en ligne : [www.cyberpresse.ca/article/20060712/CPOPINIONS/607120782/5034](http://www.cyberpresse.ca/article/20060712/CPOPINIONS/607120782/5034) (consulté le 18 décembre 2006).

<sup>29</sup> Fabienne Larouche, « Le "bon" cinéma d'État », *Le Soleil*, le vendredi 7 juillet 2006. En ligne : [www.cyberpresse.ca/article/20060707/CPSOLEIL/60707057&SearchID=73269877094522](http://www.cyberpresse.ca/article/20060707/CPSOLEIL/60707057&SearchID=73269877094522) (consulté le 18 décembre 2006).

Ces transformations témoignent surtout de la commercialisation de la culture et de la société. Entendons-nous : quoi qu'en disent les puristes, le cinéma indépendant qui ne touche qu'un public restreint n'est pas nécessairement meilleur que le cinéma commercial et populaire ; et, quoi qu'en disent les marchands, le cinéma populaire n'est pas nécessairement meilleur que le cinéma qui ne touche qu'un public restreint. Les bons films peuvent surgir ici et là. L'histoire de l'art est, à cet égard, instructive : pendant des siècles, l'art a surtout été mis au service des pouvoirs religieux et politiques, comme une forme de propagande ou de publicité ; l'idée d'un art pour l'art, libéré des contraintes économiques, du goût des puissants comme de celui du plus grand nombre, est une conception tardive, qui s'affirme dans la modernité seulement, précisément au moment où se développent le marché et la culture de masse. Mais l'art de cour et l'art d'avant-garde ont sans doute produit autant de grandes œuvres. De même, quoi qu'en disent certains critiques néomarxistes, le capitalisme n'est pas un fléau (il peut créer de l'emploi et de la richesse, encourager le développement, stimuler les échanges, notamment les échanges culturels et la circulation des idées, et il peut même favoriser une laïcisation et une libéralisation des mœurs) ; mais, quoi qu'en disent certains conservateurs, il n'est pas non plus une panacée. Il peut aussi avoir des effets désastreux — de nouvelles inégalités, de nouvelles marginalités, de nouvelles misères —, et pis encore lorsqu'il est dérégulé. Le problème, c'est évidemment l'hégémonie du discours économique et sa prétention à légiférer sur toutes les affaires humaines, comme la seule mesure de la valeur. *Box-office, vox dei.*