

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PIERRE FALARDEAU, ROBERTO RAMOS-PEREA : THÉORIE PRATIQUE
D'UNE CULTURE DE RÉSISTANCE

THÈSE
PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

GUILLAUME MARTEL LASALLE

AOÛT 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

En Amérique latine, on pourrait avoir l'impression que tous les points sont reliés. De l'un à l'autre, la distance qui est souvent grande est rapidement franchie. Il m'aura fallu partir un jour en Argentine pour que s'ouvre à moi un sentiment généralisé de résistance. À cette époque, le chef révolutionnaire Filiberto Ojeda Rios venait d'être liquidé par les autorités fédérales étasuniennes. D'apprendre depuis Buenos Aires qu'un tel sort pouvait guetter un indépendantiste portoricain m'incita à m'intéresser à une réalité qui m'était difficilement plus méconnue. La composante portoricaine de cette thèse provient de cette inquiétude qu'a provoquée de loin en proche la répression organisée des *Macheteros* Boricuas.

L'autre versant de ce projet trouve son impulsion dans une douleur plus concrète, celle de la mort de Pierre Falardeau. Elle nous avait obligés à réfléchir à ce qu'il avait produit et à ce qu'il continuerait de produire; cela nous avait conduits à créer la défunte revue *Qui vive*. Que mes partenaires de comité de rédaction, Noémie Delisle, Anne Migner-Laurin et Emiliano Arpin-Simonetti, sachent qu'ils sont à la source de ce présent travail.

Toute ma reconnaissance va à mon directeur de recherche Luc Bonenfant dont la confiance demeure indémontable depuis les premières esquisses d'un projet qui n'avait pour fondement que l'intuition débridée de son auteur. Je veux également souligner la générosité avec laquelle Roberto Ramos-Perea m'a confié la quasi-totalité de son œuvre écrite et filmée. Son aide aura été incommensurable étant donné que de grands pans demeurent aujourd'hui rares, discontinués ou simplement non

publiés. La contribution financière du Fond québécois de recherche sur la culture et la société (FQRSC) est aussi un apport significatif à la production de cette thèse.

Un énorme merci pour finir à mon clan qui s'est chargé de relire, de commenter, de supporter une écriture commencée il y a bien longtemps; chers amis vos lumières et votre bienveillance m'ont été et me seront toujours édifiantes. Chère Camille, à deux, avec toi, des milliers d'autres pages se massent déjà à l'embrasure de nos rêves.

Mes amitiés, à ceux et celles qui, à San Juan de Puerto Rico, m'ont permis de prendre le pouls d'une culture résiliente, résistante, souvent invisible à qui ne la sait voir. Isabel, Tony, Luis, ce travail n'aurait pas vu le jour sans votre soutien.

Merci aux Éditions Le Provincial pour la gracieuseté des droits de reproduction pour la couverture de *Cinelibre* de Roberto Ramos-Perea et au Groupe Librex pour ceux de la couverture de *La liberté n'est pas une marque de yogourt* de Pierre Falardeau.

*À Charles
infatigable pionnier*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	xii
INTRODUCTION	
ABORDS DE L'IMMANENCE	1
De la liminarité à la culture mineure de la périphérie	7
Mythe de la littérature subalterne : à la recherche d'une transcendance de remplacement.....	17
Roberto Ramos-Perea.....	19
Nation et pouvoir	21
Une perspective immanentiste.....	25
PREMIÈRE PARTIE	
L'EFFICACE PERFORMATIF.....	31
CHAPITRE I	
GESTES ET FORCES	32
1.1 Sujets pratiques.....	36
1.1.1 L'ordre des passions.....	39
1.1.2 Asservir	40
1.2 Sens et performativité.....	41
1.2.1 Austin.....	44
1.2.1.1 Intersubjectivité perlocutoire	46
1.2.1.2 L'illocution comme limite épistémologique	48
1.3 Cadre théorique : la performativité manifestaire.....	50

1.3.1 Formes actives de la perlocution	53
1.3.2 Pronom objet et pronom agent.....	56
1.4 Activité manifestaire de Roberto Ramos-Perea.....	58
1.4.1 Façonnement de communautés affinitaires.....	60
1.4.2 Subjectivités en expansion.....	62
1.4.2.1 L'illocution par la perlocution.....	64
1.4.2.2 Constituer le sujet restreint	65
1.4.2.3 Visibilisations identitaires	72
1.5 Moyen manifestaire : l'autoréférentialité	73
CHAPITRE II	
INTENTIONNALITÉ D'UNE CULTURE DE RÉSISTANCE	77
2.1 Délibérer ou enrôler	79
2.2 Quatrième pouvoir	82
2.2.1 Le symbolique comme lieu politique	83
2.2.1.1 Occupation du quatrième pouvoir.....	87
2.2.1.2 Opinion publique.....	89
2.2.3 Et de l'Empire au mineur.....	91
2.3 Résistances croisées.....	95
2.3.1 Sujet-pronom	97
2.3.2 Trois discours en écho	101
2.3.2.1 « Pays »	102
2.3.2.2 « Lutte »	103
2.3.2.3 « Depuis »	115
2.3.2.4 Pragmatique de la contradiction de Falardeau	121
2.3.2.5 Métaphysique identitaire de Ramos-Perea.....	124
2.4 Horizon critique de la posture métaphysique	130
2.4.1 L'être national	132
2.4.2 Devoir culturel	133
2.5 Nation politique ou nation de l'âme?	135
2.5.1 Immanence	135

2.5.2 Critique de l'oppression.....	139
2.6 À lexique commun, discours distincts.....	142
DEUXIÈME PARTIE	
ASSIÉGER LE POUVOIR	146
CHAPITRE III	
SYNDROME INDIVIDUALISTE	147
3.1 Liens théoriques : lignes de force thématiques.....	148
3.1.1 Sociabilités et conditions de subsistance	149
3.1.2 Le style, c'est faire.....	151
3.1.3 Limites de l'amitié : l'individu	157
3.2 Différencier les déterminations et les significations.....	158
3.2.1 Prédpositions des subjectivités à se conformer.....	160
3.2.2 Syndrome culturel individualiste	164
3.3 Extensions de l'amitié : la communauté de résistance	165
3.4 Exercer le négatif.....	169
CHAPITRE IV	
CRITIQUE DE LA CULTURE-ÉCRAN	174
4.1 Limites de la liberté et de l'indépendance.....	176
4.1.2 Activer l'appareil critique des formes de la vie sociale	179
4.2 Propagandes.....	183
4.2.1 Autocensure(s)	188
4.2.2 Le miroir de Ramos-Perea	193
4.2.3 L'enterrement du Bonhomme Carnaval.....	197
4.3 Structures et pratiques de l'ordre culturel majeur	200
4.3.1 Scènes du champ culturel : Falardeau à Bouillon de culture.....	202
4.3.2 Pouvoir de sélection.....	209
4.3.2.1 Apolitisation du problème esthétique dans la médiasphère	210
4.3.3 Décompositions	211

4.4 Critiques croisées : la culture-écran	215
4.4.1 La marchandise comme logique de production du symbolique	221
4.4.2 Critique esthétique du cinéma-écran	228
TROISIÈME PARTIE	
PRATIQUES EFFECTIVES	236
CHAPITRE V	
LE POUVOIR POUR LEQUEL ON LUTTE	237
5.1 Champ du symbolique	240
5.1.1 Prendre le langage d'assaut	241
5.1.2 Objectivation des enjeux	243
5.1.3 Le langage pour lequel on lutte	245
5.2 Liberté/libertad	247
5.2.1 Un modèle discursif d'affirmation	251
5.2.2 De la critique à la pratique	253
5.2.3 Livre-objet	256
5.2.3.1 Fonction commerciale de la forme	258
5.2.4 Image et texte	262
5.2.4.1 <i>Le party</i>	266
5.2.4.2 Actes de resignification	268
5.2.4.3 Seuils de la liberté	270
5.2.5 Langages de liberté	274
CHAPITRE VI	
MÉTAPHYSIQUE DE L'ACTION DE RAMOS-PEREA	277
6.1 Un intertexte majeur	280
6.1.1 Effets du dehors	283
6.1.2 Autonomie des formes	285
6.1.3 Normes du canon	287
6.2 Cycle de Mario Casanova	290
6.2.1 Imaginaire de l'élévation spirituelle	291

6.2.2 <i>Melodía Salvaje</i> , l'édification morale.....	293
6.2.3 <i>Besos de fuego</i> , le théâtre dédoublé.....	295
6.2.3.1 Le sens retrouvé de l'immanence.....	299
6.2.3.2 Premiers pas dans la trame initiatique.....	302
6.2.4 <i>Después de la muerte</i> , premiers fantômes.....	304
6.2.4.1 l'Immanence comme défaite.....	306
6.2.5 <i>Inferno</i> , quête de salut.....	310
6.2.5.1 Mysticisme.....	313
6.2.6 Liberté métaphysique.....	316
6.2.6.1 Gestes de libération.....	318
6.2.6.2 Drame initiatique.....	320
6.2.7 Gaspard, versant hermétique.....	322
6.2.7.1 Catalyse existentielle.....	324
6.2.7.2 Médias et alchimie.....	327
6.2.8 Gaspard, versant esthétique.....	329
6.3 Changer l'état des choses, sortir du pouvoir.....	333
6.3.1 Une métaphysique de l'action.....	336
6.3.2 Lien social : l'âme.....	338
6.3.3 Un pont entre les plans.....	340
6.3.4 Style tragique.....	342
6.3.5 Style du subalterne.....	345
 CHAPITRE VII	
DES BOUFFONS À GRATTON.....	348
7.1 L'identification au sujet problématique.....	351
7.2 Dissensualités médiatiques.....	354
7.2.1 Passer ou ne pas passer.....	360
7.2.2 Jeu de positions.....	363
7.3 <i>Le temps des bouffons</i> : manifestaires du pouvoir.....	366
7.3.1 La subjectivité de l'ordre en place.....	369

7.3.1.1 Représentations indigestes de soi.....	371
7.3.1.2 L'imitation de l'identique.....	373
7.3.1.3 Faire le bouffon.....	374
7.3.1.4 Ces caricatures qui viennent d'ailleurs.....	377
7.3.1.5 Quelques figures.....	380
7.3.2 Maîtres fous.....	382
7.4 Gratton, le temps du pitre.....	389
7.4.1 Exacerber le sujet.....	392
7.4.2 Penser Elvis Gratton.....	394
7.4.2.1 Rire.....	395
7.4.2.2 Attraction perlocutoire de Gratton.....	397
7.4.2.3 Agent clownesque.....	399
7.4.2.4 Réelle présence.....	402
7.5 Deux registres en connivence.....	406
7.5.1 Immanence des formes culturelles.....	408
7.5.2 Façonnement du bouffon.....	410
7.5.3 Effectivité de l'esthétique de la contradiction.....	413
7.5.3.1 mesure de l'efficacité.....	416
 CHAPITRE VIII	
LE DISCOURS PAR LEQUEL ON LUTTE.....	421
8.1 <i>Gringo/Amaricain</i>	422
8.1.1 Confirmer la stratégie du schisme.....	423
8.1.2 Traductibilité.....	426
8.2 « Y l'ont-tu l'affaire lé Zaméricains!?! ».....	428
8.2.1 Critique du lieu d'origine.....	432
8.2.2 Sympathie pour Gratton.....	434
 CONCLUSION	
APPROCHE MINEURE DE L'INSTITUTION.....	438
Institutions nationales.....	444
Composition de l'espace d'agir du collectif.....	447

Nationalisme de libération.....	451
Niches de résistances	454
Déterritorisations/reterritorisations culturelles	456
Échelles mineures	461
Irréductibilité du déjà réduit	464
ANNEXE A	
FIGURE 1.....	469
ANNEXE B	
FIGURE 2.....	470
BIBLIOGRAPHIE	471

RÉSUMÉ

La présente thèse se consacre à l'analyse comparée des œuvres et des prises de parole de Pierre Falardeau et de Roberto Ramos-Perea. C'est sous l'angle de la théorie de la performativité que sont abordés les enjeux politiques et esthétiques que soulève le corpus. S'inscrivant à l'intersection des études culturelles et de l'analyse de discours, notre propos se construit sous trois aspects.

Le premier pose les bases théoriques d'une approche pragmatique du langage. Deux composantes structurent le cadre théorique. L'une, technique, se reporte aux travaux de John Austin, Serge Margel et Émile Benveniste, pour saisir les effets de langage propres à la performativité perlocutoire, celle qui se rapporte au sujet. Nous définissons la perlocution en tant qu'elle est autoréférentielle, en la distinguant des autres modalités austinienne, soit l'illocution et la locution, en tant que celles-ci consolident les fonctions référentielles du discours. Nous voyons de même comment les trois modalités entrent en interaction dans la production d'effectivité. L'autre composante théorique de notre travail se fonde sur une philosophie critique qui de Foucault à Hardt et Negri aborde les notions de résistance et de pouvoir selon un projet immanentiste lié notamment à la conception spinozienne de la subjectivité et de la Multitude.

Le deuxième aspect de notre propos décrit et compare les positions de Ramos-Perea et de Falardeau dans le champ du pouvoir et de la culture. Dans cet ordre d'idée, nous analysons leur pensée politique en regard à leur condition respectivement québécoise et portoricaine. Nous rapportons également à cet aspect l'examen critique des industries culturelles et de la propagande médiatique hérité de l'École de Francfort. Le réquisitoire que font Ramos-Perea et Falardeau contre le pouvoir médiatique sera étudié dans leur écriture essayistique. Le manifeste *Cinelibre* de Ramos-Perea et les billets de Falardeau rassemblés dans *La liberté n'est pas une marque de yogourt* et *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente* fournissent ici l'essentiel du corpus analysé.

Le troisième aspect de notre approche est celui qui se rapporte à la production de formes artistiques. Notre réflexion s'organise à partir de la distinction que fait Foucault entre les discours *pour lesquels* et les discours *par lesquels* on lutte. Nous

analysons le théâtre de Ramos-Perea sous l'angle de la figure autoréférentielle de Mario Casanova. Nom attribué au protagoniste de plusieurs pièces, il contient un certain nombre de traits qui se répercutent et se réfractent d'œuvre en œuvre. Ce personnage militant est un matériau essentiel à l'élaboration de ce que nous désignons comme la « métaphysique de l'action » de Ramos-Perea. Nous analysons également chez Falardeau la politique à l'œuvre à travers une figure protagonique récurrente. Cette fois c'est d'*Elvis Gratton* qu'il s'agit. L'autoréférence qu'on y découvre toutefois n'est pas celle de l'auteur s'y portraying, mais celle d'un sujet collectif s'y caricaturant. Nous mettons en reliefs les rouages d'effectivité subversive, propice au ralliement du public, que l'esthétique bouffonesque et clownesque de Falardeau articule et contribue à activer.

MOTS-CLÉS : Théories de performativité; Culture mineure; Littérature et cinéma québécois; Littérature, théâtre et cinéma portoricain; Québec-Puerto Rico; Pierre Falardeau; Roberto Ramos-Perea; Elvis Gratton; Esthétique, politique, métaphysique.

INTRODUCTION

ABORDS DE L'IMMANENCE

*« Voilà. Le cercle est refermé.
Et nous sommes pris à l'intérieur. »*

-Bourdieu

Puerto Rico et le Québec sont deux ensembles géopolitiques dont le cours évolue en parallèle dans la distance et dans un relatif isolement mutuel. Mais de loin en loin, un tracé similaire semble se dessiner. Leur histoire est celle que connaissent les petites communautés nationales incorporées aux empires de la modernité. En elle, se rejoue et se réinterprète de manière particulièrement sensible la mémoire de la révolution avortée du XIX^e siècle et d'un XX^e siècle voué aux projets d'émancipation

libérale partiellement accomplis¹. Leur présent politique et culturel demeure retord et s'il débouche, c'est sur une impasse commune : une dépendance socioéconomique et politique à un État fédéral, suite logique de la condition coloniale jamais amendée. Et leur identité instable continue de se façonner tantôt en résistance, tantôt en concordance avec des mécaniques politiques, économiques et culturelles de vassalisation par la minoration qui pèsent sur l'ensemble de la société; mécaniques dont la structure oppressive se consacre également sous l'aspect de constitutions fantoches.

Pour le Québec, cette condition est facilement illustrée par le coup de force constitutionnel de 1982, faisant du Canada un bricolage étatique sacrifiant au

¹ Il faut mentionner d'entrée de jeu qu'il existe dans le champ des études culturelles et des sciences sociales une quantité infime de propositions comparatistes entre le Canada français et Boriquen. Si les travaux de Catherine Den Tandt fournissent une impulsion énergique à un domaine de recherche qui voudrait intégrer Puerto Rico et le Québec aux « études littéraires inter-américaine » (1995, "Tracing a comparative american project: the case of Québec and Puerto Rico", *Diacritics: a review of contemporary criticism*, vol. 25, no. 1, p. 47.), ses analyses comparées de deux expressions nationales se révèlent fertiles — notamment du point de vue des études féministes (2002, *Virgins and fleurs de lys : nation and gender in Québec and Puerto Rico*, San Juan, Universidad de Puerto Rico). Elles se présentent toutefois en un idiome qui, malgré le castillan et malgré le français dont elles pourraient chercher à défendre la valeur pratique dans le portrait de cette Amérique diversifiée, joue le rôle de canal transparent de la communication. En reconduisant ainsi l'emploi du verbe anglais pour parler de ce qu'il n'inclut pas, l'occasion renouvelée d'une pieuse uniformisation par le biais du savoir se fait jour. Munies de cette sorte de neutralité que confère la *lingua franca*, les propositions de Den Tandt abordent le problème performatif que soulève l'objet littéraire québéco-boricua, mais les liens que l'auteure fait valoir avec la poétique créoliste du *Discours antillais* d'Édouard Glissant (1997, (1981), *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ») en tant que production de langue et d'usage décentralisés, compte tenu que l'écriture elle-même demeure centrée sur la langue dominante, semblent se faire du bout du doigt.

D'autres travaux de recherche en sciences sociales vont, par ailleurs — et dans la même veine de réalisme politique participant au savoir impérial — contribuer à peaufiner les rapprochements entre Puerto Rico et le Québec notamment sur le plan de la construction de l'identité nationale. Voir à ce propos l'étude de quatre nationalismes dont l'écossais, le québécois, le portoricain et l'afro-américain de Matthew F. Stevens (2002, « Constitutions of Circumstance: A Four-Nation Study of Nationalist Opinion », Thèse de doctorat, Université Columbia, Département de science politique) et le livre d'Amílcar Antonio Barreto (1998, *Language, Elites, and the State Nationalism in Puerto Rico and Quebec*, Westport, Praeger) dédié entièrement aux développements parallèles des néonationalismes québécois et portoricain en lien avec la résistance linguistique. On considérera aussi, dans le domaine du droit, l'article de Manuel Rodriguez-Orellana, 1998 « Quebec y Puerto Rico : un hemisferio y dos soledades », *Revista jurídica de la Universidad de Puerto Rico*, volume 67, no 5, p. 1079-1097.

maintien du statu quo colonial (Canada-Québec²) sa légitimité de droit. Pour Puerto Rico, l'officialisation de la tutelle étasunienne, pour s'accorder avec le paradigme anticolonial du droit international depuis les années 1950, oblige l'emploi et le maintien d'une catégorie diplomatique qui ne renferme dans le monde que deux titulaires. D'« États libres associés », le monde ne compte que les peu peuplées et éloignées Îles Marianne du Nord (archipel du Pacifique) et la très densément peuplée et proximale Puerto Rico. Le poids démographique de Puerto Rico, son voisinage immédiat avec les États-Unis et l'importance de sa diaspora dans la composition sociale de la fédération font de la situation portoricaine un enjeu important de sa politique.

Comme pour le Québec et le Canada, l'actualité constitutionnelle portoricaine reformule le même dans les termes reversés d'une modernité qui tend à son tour à perdre de son lustre à l'heure d'une postmodernité où toutes les dispersions individuelles ne trouvent leur reflet que dans l'ordre global de l'Empire qu'elles alimentent. Derrière ces éclatements de façade, les conditions politiques, économiques et culturelles d'exploitation issues du pouvoir colonial demeurent en profondeur, vigoureuses.

En plus de ces parallélismes, les contrastes qui distinguent ces univers sociaux vont nous intéresser. La culture fournit un éclairage précis sur ces enjeux. C'est que l'identité du colonial diverge : ce qui à Puerto Rico se comprend aujourd'hui comme

² Pour prévenir les lourdeurs et les impasses liées à une complexe histoire d'inimitiés, nous conviendrons d'une terminologie simplifiée pour désigner la structure d'antagonisation qui oppose l'Empire britannique aux populations diversifiées et établies du Canada avant le Traité de Paris de 1763. Nous référerons pour la présente thèse au couple oppositionnel nation canadienne-nation québécoise, dont la relation nation dominante-nation dominée est instaurée dans l'analyse historique des deux nationalismes de Maurice Séguin et cristallisé dès la deuxième moitié du XX^e siècle autour de la question de l'indépendance du Québec. Voir Maurice Séguin (Bruno Deshaies, dir.), 1997, *Histoire de deux nationalismes au Canada*, Montréal, Guérin. Bien qu'importante, elle demeure l'une parmi de nombreuses perspectives sur la stratégie impériale après la Conquête; il reste que cette dualité est celle qui se rapporte le mieux aux formes de pouvoirs qu'aborde cette thèse.

le transfert d'un ordre colonial espagnol à un ordre colonial étasunien, au Québec repose sur la superposition de deux projets de colonisation, la française et l'anglaise. Sur le plan littéraire, le Québec doit se positionner dans le champ de la langue française dont Paris demeure un pôle d'attraction et de légitimation essentiel. Compte tenu de ce rapport singulier à l'autorité française, la valeur littéraire de l'écriture au Québec pourrait sembler, selon un certain point de vue, tirer sa légitimité de l'institution française; une telle perspective centraliste/universaliste qui sous-tend le débat institutionnel au Québec³ perd son assise dans le cas de Puerto Rico. Les lettres castillanes s'étant développées sur l'ensemble géopolitique compris par l'ancien empire colonial espagnol, les vellétés métropolitaines y relâchent leur emprise en matière de culture. La pluralité du monde hispanophone organisé autour de nombreux

³ On identifiera comme le fait Lucie Robert la « 'vie littéraire' ou 'les institutions littéraires' » avec « un ensemble d'éléments qui témoignent également d'un processus [de légitimation], si l'on songe à la sélection opérée par l'édition, par la critique, par les jury de prix et de bourses ou à l'élaboration de programmes d'enseignement, à la classification des livres dans les bibliothèques, au débats et querelles sur la notion de littérature, sur son sens et sur son objet et si l'on évoque enfin les travaux, les publications et les centres de recherche qui sont mis sur pied. » (Lucie Robert, 1989, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, PUL, coll. « Vie des lettres québécoises. Centre de recherche en littérature québécoise », p. 4.) On se reportera d'ailleurs à son ouvrage pour l'examen de la constitution au Québec de ce qu'on désigne « sous le nom 'd'institution littéraire'. » (*Ibid.*, p. 5.) D'une manière plus polémique, on voudra conserver à notre charge comme un courant de méthode qui sous-tend nos recherches la proposition structurelle de Robert selon laquelle « il n'existe aucun lien nécessaire entre le texte et la littérature et que le corpus littéraire, tel qu'il est constitué dans les manuels d'histoire littéraire par exemple est le résultat d'une opération de sélection, de valorisation et de canonisation du texte. » (*Ibid.*, p. 3-4.) On peut comprendre en quoi le rapprochement entre la substance artistique de l'écriture et le destin institutionnel des textes tend à confondre l'analyse avec le fantasme quand on lit la théorie « sur mesure » d'une Isabelle Daunais (2015, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal.), dont la méthodologie, empruntant une dichotomie toute faite de la littérature (opposant l'universelle de « grand contexte », et la régionaliste de « petit contexte ») énoncée par Milan Kundera, voudrait contribuer à l'interprétation de l'écriture prétendument « petite » du Québec. La question de l'institution circulant en sous-texte ici, à savoir si la littérature québécoise peut ou non se réclamer d'une authentique existence (liée au grand contexte), on voit mal comment les thèses décisives de Robert peuvent accorder un quelconque crédit épistémologique à une sociocritique aussi dégagée des processus de production de l'ordre social et de l'ordre discursif (notamment littéraire). La dérive intellectuelle à laquelle donne lieu l'amalgame entre la littérature et l'écriture, outre peut-être le compte rendu que commet Jacques Pelletier de l'essai de Daunais, ne semble pas ressaisie par les études littéraires québécoise, bien qu'elle concerne de près l'élaboration de son propre champ. (Jacques Pelletier, « Un roman sans aventure : vraiment ? », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, volume 9, numéro 3, été 2015, p. 28-30.) Bien que nous ne visons pas ici à remédier aussi strictement à ce manque, le lecteur pourra considérer que nous nous plaçons dans un horizon de recherche qui le rende visible.

pôles d'attraction contribue à expliquer cette diversité d'autorité dans un même champ. Nous parlerons plus bas de cette conception institutionnelle fondée dans la modernité française et dont découle la théorie de l'autonomie du champ artistique, laquelle conception, une fois s'incorporant à la critique savante québécoise tend à évacuer la question de la puissance d'agir collective se manifestant dans la vie symbolique et littéraire. À cet égard, les particularités québécoises demeurent souvent interprétées comme les signes d'un non-accomplissement persistant de sa littérature — et par là, de son histoire. Nous conjecturerons par ailleurs que le portrait institutionnel portoricain s'aligne beaucoup moins facilement sur cette opinion contemporaine dont on voit rejaillir l'ancien motif colonial.

Il est d'ailleurs possible que le point de rupture du colonialisme culturel et les moyens de briser les structures de contention qui organisent le sensible résident dans la prise de conscience de la lutte à plusieurs niveaux à laquelle s'intègre implicitement l'affirmation identitaire des ravalés de l'histoire. Cette hypothèse devrait ultérieurement être explorée par le biais d'une approche comparative des modes de production discursive de plusieurs sociétés excentrées par rapport au pouvoir. C'est d'ailleurs parce qu'elle est portée par ces considérations autour de la résistance que cette thèse sur les pratiques et les effets du discours s'intéresse à deux champs littéraires nationaux d'Amérique du Nord dont le projet commun est de se constituer à travers et à l'encontre d'une mise en minorité politique, économique et culturelle.

Or donc, pour Puerto Rico, les vestiges de l'empire espagnol se donnent plutôt comme l'espoir rétroactif d'une libération du joug étasunien. En conséquence de quoi, les rapports centre-périphérie donnent lieu à des caractères de résistance culturelle très différents. À la base de cette configuration symbolique : l'identité latino-américaine, et plus spécifiquement de l'Amérique latine hispanophone. Le

développement de la nation à la fin du XVIII^e siècle et au cours du XIX^e siècle fait l'objet d'une étude culturelle phare de Benedict Anderson qui fait voir que le territoire latino-américain à l'heure des indépendances ne se découpe pas selon des frontières linguistiques, mais selon des seuils proprement « géographiques, politiques et économiques⁴ ». Les limites d'interactions dues à l'isolement des territoires qui deviendront les républiques hispanophones d'Amérique latine, si l'on suit les thèses de *L'imaginaire national*, favorisent la constitution du sentiment de communauté identitaire de ces nations⁵. Contrairement à ce qui se produit dans la république nord-américaine qui s'unifiera sous une bannière fédérée et plus tard en Europe où chaque État-nation naît avec sa langue officielle distincte, la langue castillane des révolutions latino-américaines devient plurinationale et pluriétatique. Ce portrait tracé à grands traits souligne la principale particularité du système culturel dans lequel Puerto Rico joue un rôle ambivalent : sa décentralisation nationale et son mythe identitaire continental. L'Amérique hispanophone est une et plurielle à la fois. Ce qui n'est pas le cas de la francophonie dont la France (Paris même) demeure historiquement le point de convergence de la vie littéraire⁶.

Ces contrastes sous-tendent deux déclinaisons culturelles de l'excentrement. Là où pour Puerto Rico la langue et la littérature sont soutenues par un vaste ensemble inclusif et associatif, pour le Québec s'instaurent une structure et une conscience culturelle de l'isolement. En revanche, alors que le joug d'un seul pèse sur Puerto Rico, la pression sur le Québec se dédouble, même se triple : à Puerto Rico règne sans partage l'impérialisme étasunien, tandis qu'au Québec, trois centres

⁴ Benedict Anderson, 2002 (1983), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », p. 64.

⁵ « L'immensité même de l'Empire hispano-américain, l'extrême diversité de sols et des climats, et surtout, l'énorme difficulté des communications à l'âge préindustriel contribuèrent à donner à ces unités une certaine autonomie. » (*Ibid.* p. 64.)

⁶ À propos de la formation d'une « histoire mondiale de la littérature » à partir de Paris, on reportera à Pascale Casanova, 1999, *République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, p. 21-67.

historiquement impériaux vont de leurs normes, sur divers plans et à travers divers canaux de légitimité : le Canada britannique, la France, les États-Unis. Rapport de forces étant l'autre nom de rapports de résistances, les deux États voient naître des mécanismes internes de souveraineté et d'opposition aux cadres coloniaux et impériaux, et les résistances elles-mêmes se voient couplées des contre-feux du pouvoir en place : le tableau des discours est ainsi dressé en accord avec un tissu complexe de conflictualités et de dépendances. Puerto Rico et le Québec ont au fil de leur histoire développé des institutions culturelles propres, congruentes avec leur statut politique. Cette congruence sert de substrat à cette thèse en ce qu'elle permet de tracer l'omniprésence de la condition politique jusque dans les pratiques culturelles. Mais nous n'en ferons pas spécifiquement notre sujet. C'est plutôt sur les processus de production culturelle qui s'y ancrent que notre attention va se poser.

DE LA LIMINARITÉ À LA CULTURE MINEURE DE LA PÉRIPHÉRIE

Dans la périphérie et les interstices de l'Empire, la rivalité entre résistance et dépendance au pouvoir uniformisant construit un monde. Il n'est pas naïf d'estimer que les institutions qui président à la production et à la régulation du discours et des savoirs y sont le résultat toujours rejoué de cette agonistique, et partant, que le discours représente peut-être l'enjeu obligé de cette lutte. Les études littéraires permettraient peut-être alors d'articuler les éléments d'une politique capable de se rendre effective par le biais esthétique du sensible, d'une politique subalterne de résistance culturelle.

Michel Biron, dans son livre *L'absence du maître*, élabore cette idée plus ou moins encline à célébrer la résistance, mais qui, au premier coup d'œil, ne manque pas de subtilité. Si une tendance intrinsèque à l'exclusion faisait que la littérature québécoise se situait en dehors des structures qui conditionnent la production culturelle, et répondait à d'autres conventions que celles que décrivent les théories du champ et de

l'institution? Et si on pouvait concevoir que cette littérature québécoise, en tant que littérature de la périphérie, était non pas une littérature autonome dotée de ses propres critères de légitimation, institutionnalisée selon la logique de la sociologie des interactions, mais une littérature qu'on dirait « liminaire », non pas seulement *en* marge du centre, mais *dans* la marge, habitant une extériorité suffisamment séparée de l'ordre global pour que s'y redéfinissent les normes des sociabilités culturelles? Une réalité *liminaire* dans laquelle les rapports sociaux s'envisageraient non plus sur l'axe vertical de la hiérarchie comme cela s'y prête partout où le pouvoir des empires s'exerce⁷; plutôt sur un axe horizontal qui instaure le compagnonnage et une forme d'égalité *ad hoc*. On pourrait par conséquent avoir affaire à un anarchisme tranquille dans la société des lettres, « en dehors de tout pouvoir institutionnalisé⁸ » en phase avec les réalités sociales de mondes en périphérie d'un Monde, elles-mêmes institutionnellement lâches.

D'entrée de jeu, on devra s'admettre que non seulement cette théorie fait silence sur les prises et les tensions qui tient la périphérie en relation de dépendance avec le centre, mais aussi que cette théorie est difficile à défendre compte tenu de tous les paramètres — établis autant par les sciences sociales que par la philosophie — qu'elle doit renverser pour instaurer sa logique. Certes, cette idée de la marge et de la

⁷ Non pas partout où l'humanité s'organise. Pierre Clastres notamment, fournit dans *La société contre l'État* les exemples d'un ordre social qui fait front à l'émergence de tout pouvoir. Les modes d'organisation qu'il qualifie de communisme primitif conjurent la consolidation du pouvoir souverain grâce à une résistance qu'il découvre au cœur des normes sociales. Dans les scénarios contraires où le pouvoir est consolidé, comme pour les empires, l'ordre s'y perpétue sous l'aspect des États et le devenir social est tout entier tramé de ses structures. La grande question qui hante le pionnier de l'anthropologie politique demeure celle du dépassement de ces structures. Empires, mercantilisme, capital, pouvoir et hiérarchies : l'anarchisme de Clastres saisit ces termes comme autant de réfractions des rapports sociaux qui découlent de l'État. Voir Pierre Clastres, 2009 (1974), « Chap. 3. Échange et pouvoir : philosophie de la chefferie indienne » dans *La société contre l'État*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 25-42. Voir aussi sur l'anthropologie des dynamiques de résistance passive aux modèles impériaux : James C. Scott, 2009 (1990), *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam; et pour des illustrations plus récentes sur ces enjeux : James C. Scott, 2013 (2009), *Zomia ou l'art de ne pas être gouverné*, Paris, Seuil.

⁸ Michel Biron, 2000, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, PUM, p. 11.

différence comme dehors, comme lieu du manque ou du non-accomplissement ne trouve-t-elle pas son parti dans les études littéraires québécoises et portoricaines? Sans doute, mais on peut se douter qu'un invisible persiste derrière ce parti pris. C'est que le manque, cette négativité encombrante d'être, peut aussi se renverser en force d'exister, ce que nous concevons avec Antonio Negri comme le moteur et le substrat de la multitude en tant que subjectivité de la transformation sociale⁹. L'étude croisée de Pierre Falardeau et de Roberto Ramos-Perea viendra s'appuyer sur ce postulat et l'insérer dans un contexte pratique.

Mais avant de ce faire, il faut situer le raisonnement qui corrobore le manque fondamental à être des peuples opprimés dans l'aporie où elle débouche. On découvre en examinant sa variante québécoise que ce raisonnement prend assise dans une discursivité impériale et eugéniste. L'hétéronomie qui s'inaugure par la bouche du gouverneur Durham en 1839 fonde la mythologie ethnométrique d'un peuple de deuxième zone « sans histoire et sans littérature ». Reprise en une diversité d'angles sophistiqués, elle semble faire ses fruits jusqu'à nous. La longévité de ce dénigrement du colonisateur se recompose depuis lors, et notamment dans les études littéraires. Dans le sillage de Gilles Marcotte au cours des années 1970, elle semble s'être internalisée jusqu'à aujourd'hui en mélancolie : celle de n'avoir jamais accompli que partiellement ses potentialités, celle de n'être qu'un embryon de sujet de l'Histoire. Chez Biron, mais aussi chez Pierre Nepveu, François Ricard et Isabelle Daunais le littéraire est pris comme un discours sur une littérature hantée par ce manque à être. S'y ressasse un valse esprit d'imperfection mâtinée de la nostalgie de ce grand roman de maturité dont l'auteur du *Roman à l'imparfait*¹⁰, d'un même geste, salue le

⁹ Nous dédions un chapitre ultérieur à l'articulation de cette théorie (section 2.2.3 du deuxième chapitre).

¹⁰ Gilles Marcotte, 1976, *Le roman à l'imparfait, essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse.

dépassement par une modernité québécoise empressée d'en finir avec l'illusion surannée du réalisme, mais aussi regrette l'absence de l'héritage littéraire totalisant de ce même projet réaliste qui aurait le pouvoir de révéler le soi-disant mûrissement d'un peuple¹¹.

De là, depuis cette seconde zone, le discours littéraire québécois semble à jamais se trouver nez à nez avec un effondrement prématuré qui, chez Nepveu : rejaillit et se fait écologie de sa propre mort¹², chez Biron : est condamné « à s'inventer en faisant le deuil du centre¹³ », chez Ricard : rapporte son impuissance et sa précarité aux traits d'une personnalité provinciale évoluant « dans l'ombre des grandes puissances culturelles et économiques, sur lesquelles nous n'avons aucun pouvoir ni aucune influence notable¹⁴ », chez Daunais : se confesse de son indolence et de son désir d'immobilité définissant « parfaitement l'expérience québécoise du monde¹⁵ ». Quant à savoir comment ces mœurs provinciales, ce sentiment d'exil, cette apathie idyllique peuvent parvenir à saisir les conditions de reproduction économiques, culturelles et politiques qui fondent son ordre social et symbolique, ou dans quelle mesure ces filaments de sens sautillant de métaphores polies en métaphores polies, parviennent, sauf par cumul de mots et d'images, à capter l'identité type du phénomène littéraire québécois, cela ne manque d'intriguer. De telles vues n'ont-elles pas plutôt vite fait de cantonner le savoir sur la littérature et sur la culture dans une histoire unitaire — « de l'expérience québécoise du monde » — de ce qu'on peut appeler avec Foucault le

¹¹ « [...] il nous arrive parfois de regretter, bien futillement, que le Québec ne produise pas de ces récits où le temps gouverne les actions et mûrit les personnages, comme il s'en écrit encore, par exemple, au Canada anglais ou aux États-Unis. » Voir *Ibid.*, p. 190.

¹² « [Le thème de la mise à mort] a constitué dès l'origine, paradoxalement, un élément essentiel du projet littéraire québécois moderne. » Voir Pierre Nepveu, 1999, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact », p. 15.

¹³ Michel Biron, *L'absence*, *op. cit.*, p. 308.

¹⁴ François Ricard, 2014, *Moeurs de province*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers Collés », p. 10.

¹⁵ Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, *op. cit.*, p. 18.

« visage¹⁶ » d'une époque? Et dans ce cas, un tel appareil théorique ne contribue-t-il pas à restituer, en l'invoquant dans son absence, le projet de fonder « la forme d'ensemble d'une civilisation, le principe — matériel ou spirituel — d'une société¹⁷ » ? Cadre qui a tôt fait de dériver en perpétuation de l'identique par « le jeu des corrélations rigoureuses mais non réfléchies », système de pensée essentiellement théorique s'emportant lui-même sur les trames allégoriques qui spéculent de l'expérience en l'abstrayant « de toute expérience vécue¹⁸ », il octroie à la souveraineté de la conscience « l'usage idéologique de l'histoire par lequel on essaie de restituer à l'homme¹⁹ » ce qui n'a cesse de lui échapper.

En appelant l'effondrement qui, présidant toujours paradoxalement à son développement, l'esthétique de l'imparfait semble resserrer son épistémologie « autour d'un centre unique ». Et si négatif soit ce centre, l'aliénation à soi devient le principe insurmontable²⁰ qui, dans son inlassable ressassement, ne s'amende jamais et, ce faisant, préserve les contradictions et le discours de l'indicible comme richesses spéculatives de l'expérience humaine. Si, comme le fait François Dumont, on peut aborder cette mystique de l'insaisissable comme une forme « laïque » de mystère²¹, on peut inférer que le travail critique reconduisant cette lecture, tout en visant l'instauration d'un contexte littéraire transcendant les idéologies et l'histoire, assujettit aussitôt la littérature à un devoir de négativité par rapport à une histoire inaccomplie — ironiquement, selon un modèle idéologique. C'est dire que le discours

¹⁶ Michel Foucault, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ Qui demeure insurmontable à moins qu'un autre principe ne soit édifié, ce qui reporte le problème de la détermination idéologique d'une idéologie à l'autre.

²¹ François Dumont, 2017, « L'étrangeté de la poésie », *Études françaises*, vol 53, no 1, « Présences de Gilles Marcotte », p. 40.

critique ne semble pas parvenir à se défaire de son désir de saisir le réel dans une « forme d'ensemble », souveraine, déterminée. Cette perspective qui subordonne le fait d'énoncer une parole à un ordre de causes globalisant, dès lors incapable de conjurer le motif autoabolitionniste se doit d'affirmer une transcendance, se précipite sur la pente d'une éthique de son abolition totale : négativement transcendante.

Et elle n'en finit plus de découvrir en substance les traces d'une telle étrangeté à soi dans les œuvres des écrivains québécois; en conséquence de quoi le point de vue critique qu'on pourrait dire « à l'imparfait » semble conduire et reconduire ce tourniquet de l'hétéronomie coloniale où la littérature et les arts québécois, selon les critères de l'Empire britannique, de la modernité française ou de la postmodernité étasunienne — pour ne nommer que les plus saillants des ordres du discours dominants où ils évoluent —, n'aura (toujours) pas été en mesure de se réaliser esthétiquement ou de s'autonomiser institutionnellement selon les processus conformes à l'un ou l'autre des cadrages de la téléologie historique.

En ce qui concerne Puerto Rico, de tels points de vue s'y vérifient, mais dans une moindre mesure. Cette dilution s'explique par deux facteurs qui fondent la particulière résilience de cette culture. D'une part, la latinoaméricanité du champ culturel et intellectuel qui fait exploser les frontières d'appartenance littéraire et historique d'un petit peuple déclassé par les puissances impériales à l'ensemble d'un continent. Mais il y a aussi, d'autre part, la diaspora qui disperse sur le territoire étasunien une population équivalente à celle résidant sur l'archipel de Puerto Rico. Ce qui fait que le corps social portoricain est non seulement amplifié par le phénomène littéraire continental, mais aussi éclaté en de multiples foyers où de nombreux auteurs hispanophones et anglophones occupent l'une des nombreuses scènes de cette littérature et de cette vie culturelle disséminée. L'étendue de leur présence et de leur production disloque aujourd'hui l'uniformité d'une interprétation transcendante de

type ethnométrique qui plombe plus directement l'histoire de la littérature et de la culture québécoise. Ne serait-ce que parce qu'il est plus aisé d'établir autour du corpus national proprement circonscrit quelques éléments cardinaux d'où faire découler de désenchantantes généralités.

Le discours uniformisant d'une élite nostalgique portoricaine a donc le plus souvent lieu d'être dissout dans la diversité des discours liés aux points de vue proliférants que la déterritorialisation occasionne, mais aussi dans la construction de la conscience d'une condition socioéconomique commune. Les multiples fuyants qui traversent le fait « portoricain » en Amérique du Nord favorisent en ce sens l'émergence d'une conscience de classe « ethnonationale²² » défavorisée²³, distribuée entre son foyer primordial en territoire portoricain et les nombreux sites métropolitains dont New York et Chicago constituent — culturellement et démographiquement — les plus importants. Ne serait-ce, pour illustrer une telle diversité de pratiques liées de manière transnationale, que de mentionner le poète «

²² On peut dire aussi « transnationale », lorsque l'éclatement du corps social de référence conduit à une délocalisation des appartenances et des pratiques liées à l'identité nationale. C'est à ce propos qu'Auberte Pallud dans une étude sur les formes sociales de la diaspora portoricaine intègre la notion d'« ethno-nation » qui « se réfère davantage à un processus qu'à une réalité statique, puisqu'elle suppose le déploiement d'un double registre, l'accent étant tantôt mis sur l'un (l'ethnie), tantôt sur l'autre (la nation), selon le contexte politique. » Ce qui donne lieu à un système d'ambivalences identitaires qui prend le tour d'une stratégie de résistance politique : « Même les plus nationalistes des Portoricains reproduisent les ambiguïtés du transnationalisme découlant de l'ambiguïté du statut de l'État libre associé de Porto Rico au sein du système politique étasunien. Ainsi, les Portoricains mobilisent leurs droits en tant que citoyens de la métropole, afin de revendiquer l'accès à la totalité des programmes de ce même État fédéral, mais ils peuvent également jouer sur un registre plus nationaliste, pour défendre des droits culturels ou pour rejeter certaines pratiques aux États-Unis. En ce sens, l'expérience portoricaine illustre, plus clairement que d'autres, l'idée que les identités se manifestent comme des constructions et que celles-ci sont liées à des stratégies politiques dans des champs de pouvoir donné. » (Auberte Pallud, « La diaspora portoricaine aux États-Unis », *Études caribéennes* [En ligne], no 16, Août 2010, « Diasporas protéiformes », p. 24, repéré à < <http://etudescaribeennes.revues.org/4686> >, consulté le 14 août 2017.)

²³ En tant que les communautés portoricaines des grandes métropoles des États-Unis connaissent une précarité socioéconomique qui les constituent en « une 'sous-classe' (*underclass*) portoricaine : plus de 50 % sont soit sans emploi, soit non comptabilisés comme actifs. » Ces vues se concrétisent selon Auberte Pallud, quand on sait que, entre autres statistiques éloquentes : « En 1993, environ 40 % du salariat portoricain était constitué d'une main-d'œuvre bon marché, employée dans le commerce de détail ou dans les services tels que la santé, les échelons subalternes de l'administration (publique ou privée) ou de l'éducation... » (Auberte Pallud, *ibid.*, p. 19.)

nuyorican²⁴ » Pedro Pietri, dont le « Puerto Rican Obituary²⁵ » dénonce l'oppression économique qui écrase les travailleurs portoricains en métropole; ou le portrait cru de la réalité sociale du « Barrio » de East Harlem que fait Piri Thomas dans son œuvre autobiographique *Down these mean streets*²⁶. Ces auteurs occupent dans la littérature nationale une place plus ou moins canonique²⁷ et plus ou moins assimilable. Or de ces gestes littéraires on dégagera ceci : leur parole dont l'expression est anglaise, se rapporte à une certaine version du destin de cette classe ethnonationale portoricaine dispersée, mais identifiable. On dira donc que, sous divers aspects qui relèvent de l'existence sociale de Puerto Rico, la réalité littéraire qui a cours est plus susceptible que celle du Québec d'être perçue et expérimentée dans sa diversité de facettes et de modes d'être.

Il est bien vrai toutefois qu'on aura voulu dépeindre l'inachèvement historique de ce petit peuple insulaire dominé par deux empires successifs selon les critères d'un colonialisme conforme au suprémacisme des Lord Durham de l'histoire occidentale. Parmi diverses récurrences de cet ethnocentrisme renversé, le plus exemplaire mais aussi le plus ambigu tellement il se sera révélé fertile dans ses suites est peut-être le célèbre *Insularismo*²⁸ de Pedreira. Ce qu'il élabore en 1934 ressemble au demeurant à

²⁴ Le terme se rapporte à la communauté portoricaine établie et évoluant à New York. On se reportera pour une description du développement de l'identité portoricaine continentale en lien avec la production littéraire à Carla Santamaria Lopez, 2011, « Boricuas isleños y nuyorriqueños : La construcción de identidades puertorriqueñas a través de la poesía de la calle », Université de l'état de New York à Albany, Département d'études latinoaméricaines, caribéennes et latines des États-Unis.

²⁵ Pedro Pietri, 2015, « Puerto rican obituary » dans *Selected poetry*, San Francisco, City light books, p. 3-12.

²⁶ Piri Thomas, 1997 (1967), *Down these mean streets*, New York, Vintage books.

²⁷ Cette reconnaissance peut néanmoins être reconnue et revendiquée surtout pour le premier qui participe à la fondation du Nuyorican Poets Café à Manhattan, emblème du mouvement « Nuyorican » qui réclame, en réhabilitant un quolibet traditionnellement dégradant à l'endroit de la population d'ascendance portoricaine, son appartenance à une communauté qui déborde la nation insulaire, toujours dans l'esprit de distinction qui caractérise la diaspora face au reste de la population étasunienne.

²⁸ Antonio S. Pedreira, 1942 (1934), *Insularismo. Ensayo de interpretación puertorriqueña*, San Juan, Biblioteca de autores puertorriqueños.

un sauvetage désespéré de ce peuple de seconde zone en tentant de définir une conscience historique en lien avec des conditions géopolitiques²⁹. Malgré les intentions émancipatrices de son essai, Pedreira ne parvient pas à constituer sa critique à l'extérieur de l'ordre impérial qui commande de classer les cultures et les sociétés comme on classe le tempérament du sujet. Par là, sa réactualisation d'un standard colonial de l'inaccomplissement de l'âme de son peuple définit un être portoricain unitaire au visage d'insulaire. Mais dans l'espoir de l'encourager à transformer sa condition actuelle et totalisante, il cherche à contrarier ce puissant symbole d'inachèvement par une autre puissance, l'appel de l'être intégral : « [...] que l'âme portoricaine existe désagrégée, dispersée, en puissance, lumineusement fragmentée, comme un casse-tête douloureux qui n'a encore jamais goûté son *integralité*³⁰. »

Si comme l'indique l'historien de la littérature Francisco Manrique Cabrera, l'idéalisme culturel de Pedreira a eu le mérite de secouer une atmosphère sclérosée par plus d'un quart de siècle d'occupation étasunienne³¹, ce n'est pas autant la substance de ce qu'il profère que la question qu'il installe qui se révèle fertile. Le scepticisme de Manrique Cabrera à l'égard du discours de Pedreira se rapporte à une

²⁹ De fait, le titre « Insularisme » l'indique, la composante géographique de l'insularité est donnée comme une essence se rapportant à un type de mentalité. Rien n'enjoint toutefois à ce que la figure de l'île soit assimilée à l'âme. Elle peut être étudiée au contraire en fonction d'un devenir tramé de multiples facteurs matériels. Voir notamment Valérie Vézina, 2016, « L'iléité : le facteur insulaire dans l'étude des nationalismes : étude comparative entre Terre-Neuve et Puerto Rico », Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département de science politique, 387 f. Où l'auteure renverse l'approche idéaliste pour examiner le régime d'interactions entre les facteurs géographiques économiques, culturels et politique que suscite la position insulaire. C'est selon ce lexique qui rappelle le vocabulaire des « normes » de l'historien québécois Maurice Séguin, le concept de nation se rapporte à la réalité géographique. Voir Maurice Séguin, (Pierre Tousignant et Madeleine Dionne-Tousignant, dir.), 1999, *Les normes de Maurice Séguin : le théoricien du néonationalisme*, Montréal, Guérin.

³⁰ « [...] que existe el alma puertorriqueño disgregada, dispersa, en potencia, luminosamente fragmentada, como rompecabezas dolorosos que no ha gozado nunca de su integralidad. » (Antonio S. Pedreira, *ibid.*, p. 168. C'est moi qui souligne)

³¹ Francisco Manrique Cabrera, 2010 (1956), *Historia de la literatura puertorriqueña*, Rio Piedras, Publicaciones Gaviota, p. 273.

réponse publiée promptement à la suite de la parution d'*Insularismo*. Le propos autour du peuple recalé est vite repris par les soins de la critique systémique de la colonisation et de la domination qu'élabore Tomás Blanco, contre le raisonnement essentiellement idéaliste de son confrère. Il recadre dans son *Prontuario histórico de Puerto Rico* le problème de l'âme en relation avec le pouvoir en concédant que s'il existe « un peuple avec ses problèmes spécifiques, ses caractères régionaux bien définis [...], voire peut-être avec une mission historique à remplir³² » son manque à être ne sera jamais que suscité par des « maux économiques et moraux inhérents au colonialisme³³ ». Les enfreintes majeures au développement issu de « normes étrangères, la plupart du temps contradictoires avec la réalité insulaire³⁴ » sont, au lendemain du plus vibrant témoignage d'idéalisme historique de Pedreira, déjà identifiées par une position qui, dès Blanco, aura peau dure dans le paysage littéraire portoricain, c'est-à-dire à l'hétéronomie que la critique matérialiste de l'histoire rapporte aux modalités du capitalisme.

Cette position alimente la vie intellectuelle portoricaine depuis Blanco jusqu'à Roberto Ramos-Perea en passant par Manrique Cabrera et quelques autres influents dont Julia de Burgos, Franciso Matos Paoli, José Luis Gonzalez et Luis Rafael Sanchez et Ana Lydia Vega. Elle semble structurante et incontournable dans le paysage réflexif que la littérature dépeint d'elle-même, comme on pourrait trouver que l'est, pour le Québec, la sociocritique de l'« imparfait ». Il faut retenir de ceci surtout que le discours du développement culturel, très tôt dans la critique littéraire portoricaine, est placé en rapport proportionnel avec les questions du développement économique et politique — avec des questions qui concernent de près l'usage et la

³² « [...] un pueblo con problemas propios, caracteres regionales bien definidos [...], y hasta quizas, con una misión histórica que cumplir [...] » (Tomás Blanco, 1942 (1935), *Prontuario puertorriqueño*, p. 144.)

³³ « [...] males económicos y morales inherentes al colonialismo [...] » (*Ibid.*, p. 144)

³⁴ « [...] normas ajenas, muchas veces antagónica a la realidad isleña [...] » (*Ibid.*, p. 144.)

volonté du pouvoir. Ce qui ne sera pas sans gêner le développement des idées qui identifient arts et littératures des cultures issues de la résistance des peuples opprimés, des excentrés par rapport au pouvoir, à des productions de deuxième ordre.

MYTHE DE LA LITTÉRATURE SUBALTERNE : À LA RECHERCHE D'UNE TRANSCENDANCE DE REMPLACEMENT

On a vu qu'un cercle vicieux idéaliste force à penser que la production des biens culturels achoppe dans la liminarité ou dans l'insularisme, incapable d'accéder à la réalisation du sujet entier. Dès lors, l'hétéronomie que nomme Tomás Blanco nous fait soupçonner que pour le discours de l'accomplissement du domaine esthétique, il faudrait que l'être littéraire transcende sa propre matérialité en devenant autre chose — en disant autre chose³⁵ — que ce qu'il profère. Il deviendrait de telle sorte un phénomène pseudoautonome, dont le projet serait essentiellement de se créer à l'écart³⁶ de son contexte et ses usages déficients de la culture pour se concentrer à la production d'un autre univers de sens, plus pur celui-là, « dissociant au maximum son rapport au réel, le réel étant nécessairement idéologique³⁷. » On peut lui attribuer dès lors une pléthore d'intentions qui vont du désir de connaître une bonne fois pour toutes l'intégrité à celui de se soustraire aux ordres du pouvoir institutionnalisé.

On se doute bien que cette transcendance est un mirage. Sa fragilité se rapporte au fait qu'elle ne permet pas de faire la lumière sur la pratique continue et diversifiée du verbe dans la production biopolitique. Les motivations partagées par la multitude qui font que les cultures québécoise et portoricaine tendent à proliférer en dépit de

³⁵ Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 180.

³⁶ Le motif de l'étrangeté à soi ou de l'exil de l'intérieur est peut-être ce qui caractérise le mieux l'imaginaire d'une transcendance poétique qui s'élabore dans le sillage de Marcotte. Pour Nepveu, l'exil devient « catalyseur de cette sorte de réaction en chaîne qu'a été la naissance de la littérature québécoise moderne. » (Pierre Nepveu, *op. cit.* p. 46.)

³⁷ Jacques Michon, 1977, « La nostalgie des 'vrais romans' ou Le Roman à l'imparfait de Gilles Marcotte », *Lettres québécoises*, no 6, avril-mai 1977, p. 49.

l'hégémonie anglo-saxonne qui les occupe et persévèrent en leur ouvrage sans qu'une théorie sociocritique ne les puisse circonscrire. On citera parmi les incongruités observables notamment le fait que le poète Pedro Pietri écrit en langue anglaise un drame portoricain à New York sans relâcher son double arrimage à sa communauté du Lower east side où siège son Nuyorikan Poets Café et celle de son île natale. Ou encore que le Québec produise autant d'éditeurs et d'auteurs par soutien étatique à l'heure où la littérature semble battre de l'aile et où un succès de librairie se chiffre à quelques centaines d'exemplaires; qu'il y ait des gens qui continuent à écrire en dépit du peu d'espace qu'ils occupent, et que d'autres trouvent important de les éditer.

Au mieux, la théorie de la transcendance peut esquiver la question de la résistance culturelle qui se profile ici en arguant que la pureté littéraire à laquelle devrait aspirer le littéraire authentique — pour être authentifié selon les paramètres de la sélection — essentialise l'acte verbal et le situe hors de l'immanence, hors de « son rapport au réel ». Mais autant les ponts identitaires au-dessus de l'éclatement portoricain que le dynamisme improbable de l'édition québécoise manifestent la persévérance d'une subjectivité irréductible à exister. Ces pratiques participent à l'immanence d'une continuité historique. Car on sait que sur le plan d'immanence, le discours, même littéraire, est toujours le fruit d'une production proliférante de langage. Or il serait difficile de ne pas admettre que ce langage est proféré avec l'intention de se rendre sensible — sans quoi il se ravalerait, ne se porterait pas à l'attention : il demeurerait pensée. On sait aussi que le pouvoir dispose de moyens de régulation de cette production qui font que certaines formes sont plus prégnantes, plus diffusées, plus aptes à attirer sur elles l'attention d'un public — de même que, sélectionnant les domaines d'objets qui conviennent à son ordre, il renvoie à l'invisible ce qui demeure incommensurable pour son esthétique.

Cette thèse veut explorer les tensions qui existent dans la constitution des ordres de discours entre le pouvoir et la résistance. Parce que la question de la résistance qui est l'autre visage du pouvoir n'est jamais pleinement examinée par une théorie de la liminarité qui cherche à faire de la condition marginale une transcendance de remplacement, on concevra que la notion désigne ce fait négatif et idéaliste d'une résistance sans objet, d'une résistance extraite de son contexte; non pas, comme nous le verrons — et c'est là tout l'enjeu que nous poserons avec Falardeau et Ramos-Perea —, en rupture avec son contexte. Forme qui n'a pas cours dans l'immanence des rapports discursifs, le liminaire rend évanescent l'ancrage que le mineur, le subalterne ou l'être négatif conservent par ailleurs à l'encontre de ce qui les subjugue. À ce « liminaire » déliée de la consistance des oppressions où se mettent en branle les gestualités liberantes, nous préférons le concept plus rude, où continue de s'entendre le poids des hiérarchies, de « culture mineure ».

ROBERTO-RAMOS PEREA

Il convient de saisir l'occasion de cette dernière notion pour introduire, dans le cadre institutionnel — francophone et québécois — où s'inscrit cette thèse, l'auteur hispanoaméricain et portoricain Roberto Ramos-Perea. L'on n'hésitera pas à qualifier son œuvre de mineure, notamment en raison de l'indéfectible insoumission au pouvoir en place dont elle témoigne (et dont cette thèse fera état). De là résulte sa relative — relative par rapport au point de vue étranger qui est le nôtre — invisibilité. Une littérature « mineure » donc, au sens où Félix Guattari et Gilles Deleuze y voient l'une des expressions de l'irréductible résistance du déclassé à sa propre oblitération, « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure »³⁸.

³⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1975, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 29

C'est en tant qu'écrivain subversif de son état, minorisé en cet état, mais aussi en tant qu'homme de théâtre (un art moins institutionnalisé à Puerto Rico qu'au Québec par exemple où abondent les troupes, les écoles, les salles, les festivals, les prix) au sein d'une culture déjà minorisée par le colonialisme étatsunien, que le prolifique Ramos-Perea est résolument mineur.

En survolant le corpus qui est le sien, on se rend compte que, malgré toutes les obstructions qui l'éreintent, cet écrivain hors norme persiste. Il intervient dans les journaux ponctuellement, sur les réseaux sociaux en ligne presque tous les jours, enseigne le théâtre, met en scène les pièces qu'il écrit avec les étudiants du Conservatoire d'art dramatique de l'Ateneo puertorriqueño dont il est le directeur. Il occupe ou contribue à créer des postes de direction et de coordination d'instituts de recherche et de centres d'archives (Archive nationale de théâtre de cinéma de l'Ateneo puertorriqueño notamment), de courants artistique (le *Cinelibre* dont il sera question amplement au cours de cette thèse), plus ou moins officiels, plus ou moins établis, mais au demeurant fort effectifs³⁹ en vue de la résistance à la production majeure, plus propice à faire le jeu du pouvoir. Il écrit aussi de nombreux livres, il adapte des romans du répertoire portoricain et mondial pour la scène portoricaine⁴⁰, et il tourne quelques films à budget modique. Et c'est en habitant ces interstices plus ou moins institués de son univers culturel qu'il déploie cette activité intellectuelle et artistique exagérément prolifique et séditeuse, tout en raflant au passage quelques prix littéraires sérieux notamment le Tirso de Molina en Espagne (honorant sa pièce

³⁹ L'interstice institutionnel où se glisse Ramos-Perea est un secteur concret d'activité qui reste hors du champ d'exploration de notre thèse, mais qui est susceptible de lancer une autre recherche sur les mœurs subversives d'occupation du champ culturel.

⁴⁰ Notamment, la *Divine comédie* de Dante (Roberto Ramos-Perea, 2010, *Teatro escogido dos : Teatro nocturno*, « Inferno », San Juan, Publicaciones gaviota, coll. « Teatro gaviota »), *Notre-Dame-de-Paris* de Hugo (Roberto-Ramos-Perea, 2010, *Teatro escogido dos : Teatro nocturno*, « Después de la muerte », *op. cit.*) ou *Gaspard de la nuit* de Bertrand (Roberto Ramos-Perea, 2010, *Vida de un poeta romántico*, San Juan, Editions Le Provincial) dont il sera question au chapitre VI.

Miénteme más en 1992). Prolifique, mais presque par euphémisme : cet auteur n'en finit pas de signer une ou deux créations par année si bien que Ramos-Perea aura commis près d'autant de pièces de théâtre qu'il a d'années d'existence⁴¹.

Il faut souligner pour finir de situer l'œuvre volumineuse de Ramos-Perea, que très souvent, l'auteur des textes dramatiques se dépeint en abyme de l'écriture sous les traits du protagoniste comme nous le verrons ultérieurement (chapitre VI) en plus fine analyse. De plus, il est aussi évident qu'essentiel de rappeler que les textes qu'il signe et qu'il publie sont presque tous investis de la cause révolutionnaire et indépendantiste de Puerto Rico.

NATION ET POUVOIR

Il ne peut exister de littérature à dénomination nationale sans procès de territorialisation, sans érections de frontières, sans investissement d'une identité : Québec, Puerto Rico. Si nous voulons parler de littératures québécoise ou portoricaine, il y a lieu d'élucider ce à quoi elles s'attachent. Comment se définit leur point d'ancrage? Il est l'enjeu d'une lutte historique, une lutte d'écriture entre deux prétentions : celle du consentement aux configurations du pouvoir telles qu'elles sont, et celle de la redétermination — autodétermination — de cette réalité. En tant que point de référence, l'ensemble « national » engage une écriture et une lecture. C'est un pan substantiel de l'histoire des cultures en situation de minorisation que de lutter pour s'écrire soi-même.

En travaillant sur les œuvres de Pierre Falardeau et de Roberto Ramos-Perea, nous voulons saisir l'occasion de rendre compte de cet ordre de nécessité qui s'accorde à

⁴¹ Né en 1957, l'auteur a soixante et un ans au moment où l'on finalise de cette thèse. On lui attribue un peu plus d'une soixantaine de monographies, dont la grande majorité d'œuvres dramatiques est complétée par une quinzaine d'études critiques sur la littérature portoricaine et d'essais sur les blocages socioculturels de son temps. Souvent même, ces livres sont autoédités conduisant au fait que nombreux d'entre-eux se trouvent mal répertoriés, mal diffusés quand ils ne sont pas, tout simplement, introuvables.

un projet de nationalisme de libération. Mais pour ce faire, nous devons clarifier notre cadre de lecture de ce nationalisme. Il convient de différencier au cœur de ce thème deux composantes. Il s'agit premièrement du récit national que se font les collectivités et qui se rapporte aux médiations imaginaires qui, selon Benedict Anderson, fondent la consistance de la nation. Pour le Québécois, ce récit d'appropriation de soi se résume par le terme « question nationale » et pour le Portoricain, il s'entend comme le problème insoluble du « statut » devant l'État fédéral. Ce terme est le fruit d'une objectivation d'un moyen de se rendre maître de son destin pour une collectivité exploitée et assujettie. Il s'agit d'une forme objectivée d'une réalité infiniment plus fluide. Cette première conformation nous semble revêtir une moins grande importance au registre de la pratique.

La deuxième pose les rapports de domination nationale avec plus de fluidité. Le concept de libération nationale québécoise et portoricaine se fait alors usage des forces de ralliement biopolitique, et cherche à instiller de nouveaux rapports subjectifs que ceux qui favorisent l'indistinction du sujet collectif dans le contexte de la mondialisation. Il s'agit de la composante qui met en opération les puissances de la multitude, qui résiste continument et intensément à l'hégémonie de l'Empire. En d'autres mots, en poursuivant le propos de Hardt et Negri, si l'Empire tend vers un ordre global, uniforme et lisse, le nationalisme en tant que spécificité subsumée par cet ordre, rejaillit en puissance de distinction, en friction, en résistance. C'est donc dire que le fait de rendre compte par soi-même de sa réalité spécifique établit un domaine de résistances. Le nationalisme de libération exerce là sa force de mobilisation révolutionnaire. Cette dimension occupe le cœur de la performativité de Falardeau et de Ramos-Perea.

Le problème général auquel Ramos-Perea et Falardeau tentent une réponse pratique est peut-être alors celui de l'ordre établi par-delà les modalités de la vie

sociale; l'image qui convient, celle de la résistance dans l'Empire de l'uniformisation. Negri et Hardt nous amènent à penser que malgré l'usage courant du terme « à savoir que la résistance est une réponse ou une réaction [...], *la résistance est première par rapport au pouvoir*⁴². » Il faut donc reprendre la résistance et les moyens symboliques que le nationalisme de libération met à sa disposition comme un principe d'action. Le pouvoir, à ce titre, n'est pas autre chose qu'un principe de conservation. Comme le capital qui est second par rapport au travail, c'est-à-dire, en constante situation d'adaptation devant ce train d'agir sans fin. Le positionnement du pouvoir, son ordre, sa tendance à la totalisation, à l'Empire et à l'état de guerre perpétuel qu'il instaure, découle de la stratégie de contrôle qui tente d'endiguer l'initiative des forces sociales proliférantes en soi — ce que Foucault rapporte au « fait que les gens parlent, et que leurs discours indéfiniment prolifèrent⁴³ ». En reprenant la méthode de Marx pour comprendre « la nature du travail et la productivité de ceux que le capital exploite », Hardt et Negri « ne visent pas seulement à élaborer une nouvelle vision du monde en adoptant leur point de vue, mais à produire une nouvelle réalité à travers leur action dans l'histoire⁴⁴. » L'inertie est la quantité de mouvement (nul) qu'imprime le pouvoir : c'est la résistance qui se déplace sans arrêt. Et pour comprendre « l'état de guerre global et sa dynamique » aujourd'hui, il convient de ressaisir les causes au devant des effets en prenant comme phénomène nécessaire « les mouvements sociaux et politiques de résistance⁴⁵ » plutôt que l'ordre qui est contingent à une stratégie antisubversive qui « ne fait jamais qu'y répondre⁴⁶ ».

⁴² Michael Hardt et Antonio Negri, 2004, *Multitude*, Paris, 10/18, p. 87.

⁴³ Michel Foucault, 1971, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, p. 10.

⁴⁴ Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude*, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

L'ordre, en suivant ces prémisses, est exercé « non seulement au nom de la capacité du centre à employer la force, mais aussi au nom du pouvoir formel (qui réside au centre) à encadrer la totalité⁴⁷. » Et ainsi, concentré, raffiné en une machine impériale dont la stratégie vise au maintien du sensible tel qu'il est, il se perpétue par l'établissement d'un état d'exception et d'un « droit de police » permanent⁴⁸. Maintenant, en continuant de tenir compte de son efficience, qu'est-ce qui peut-être perçu comme non identique à ce pouvoir? Qu'est-ce qui, inassimilable parce que déjà dans un processus de transformation et de prolifération comme les forces de production, se voit? Si tant est qu'il n'y ait jamais un « extérieur » à l'empire global des formes qui lui coexistent autrement que virtuellement, on doit considérer qu'il contrôle et régule la production du discours. Comment, alors, par le biais de formes disponibles dans la culture, pouvons-nous appréhender un agir qui donne lieu à une extériorité interne, à une certaine possibilité d'indépendance dans l'immanence où le principe de résistance effective serait non conforme aux objets issus de la totalité politique. Comment, autrement dit, se manifeste un écart socialement productif, une performativité activée en résistance?

Cette thèse en trois parties voudra faire la lumière sur ces nœuds d'intelligibilité à la fois sous l'aspect de la théorie critique et dans les contextes d'énonciation spécifiques à Roberto Ramos-Perea et Pierre Falardeau. Pour ce faire, nous aurons à tâche de comprendre comment tous deux se saisissent de l'imaginaire de la résistance insurrectionnelle en tant que gestualité indépendante des ordres d'un pouvoir qui serait sans elle homogène (deuxième partie); mais en ayant d'abord défini par quels moyens ils performent une lutte à l'intérieur de l'ordre impérial (première partie). On sera en mesure ensuite de voir comment les ruptures que cela fomentent, tout en

⁴⁷ Michael Hardt et Antonio Negri, 2000, *Empire*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », p. 39.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 40-41.

rejetant les rapports de production qui en établissent paradoxalement les conditions de possibilité, peuvent aspirer à être réalisée sur le plan des conventions en tirant parti des appareils qui reproduisent ces rapports (troisième partie). C'est de cette manière que cette thèse veut effectuer un glissement d'une perspective qui se soucie de l'intention critique qui anime les Falardeau et Ramos-Perea à une autre qui va analyser les gestes de discours à travers laquelle les formes esthétiques articulent une libération depuis l'intérieur de l'ordre global.

En remontant l'ordre discursif de ceux qui souffrent l'oppression et tentent de s'en dégager, on s'intéressera à la manière dont la performativité des deux auteurs cherche à attirer autant sur elle l'attention des sujets qui se révoltent, que celle des sujets qui se conforment, persévérant à s'adresser à ce qui, *irréductible*, résiste néanmoins chez ceux. On devra de plus être en mesure d'identifier des forces qui maintiennent le lien social indépendamment des contingences individuelles et qui lanceraient la question insurrectionnelle comme première devant l'assertion dominatrice. Ainsi : contre quelle oppression luttons-nous, se demande le sujet collectif? Et pour répondre à cette dernière, on commencera pas dénouer celle qui vient : quelles forces politiques est-ce qu'on peut voir, au centre de l'affrontement discursif, demeurer tantôt étouffées dans le négatif et tantôt ressurgir en gestualités esthétiques?

UNE PERSPECTIVE IMMANENTISTE

Les éléments de notre perspective immanentiste sont posés : puissance résurgente du négatif par la marge, prolifération de son discours et de ses gestualités de résistance, contrôle de ses canaux de production et de diffusion par les pare-feu du pouvoir. Ils appartiennent à la fois à la vie sociale et à l'univers symbolique qu'une théorie de la pratique rend sensibles. Cette thèse se conçoit par ailleurs en congruence avec une idée chère à Yves Citton qui veut que « la substance propre du geste consiste en ce qui se détache de la substance particulière de son auteur, pour se disséminer à

travers les traces qui en ont enregistré la puissance de rayonnement singulière⁴⁹ ». Et de ces prédispositions théoriques découlent les nôtres qui conduisent à penser qu'une autre manière de saisir l'excentrement d'un champ culturel que celle qui en envisage l'incomplétude substantielle par rapport au modèle dominant saurait mieux convenir pour examiner les rapports entre la culture, le partage du sensible et les conditions socio-politiques. Notre méthode veut montrer que les moyens de résistance qui caractérisent la production québécoise et portoricaine se manifestent forcément dans l'univers esthétique des créateurs pour être « gestualisés ». Nous nous emploierons à étudier ces manifestations à partir des esthétiques politiques de Pierre Falardeau et de Roberto Ramos-Perea en prêtant attention justement à « la puissance de rayonnement singulière » de leur véhémence.

Il se peut que s'organisent, dans la périphérie de l'Histoire, en contrepied d'un imaginaire de la finalité, des formes et des forces productives que ces deux auteurs mobilisent et que les institutions majeures ne peuvent ni altérer ni assimiler. Propices à résister de loin en proche à la loi du pouvoir, dans le relâchement des forces de coercition de l'orbe central, elles peuvent justement s'organiser en orbites. Elles se configurent alors en ensembles orbitaux mineurs spécifiques, mais toujours dépendants de l'attraction du centre. C'est que marge, excentrement, périphérie, liminarité s'accompagnent dans l'immanence d'une ambiguïté de statut. Le centre ne disparaît pas, quoique son effet se réalise dans la distance, son autorité existe même si on ne la nomme pas et il continue de susciter des normativités et des déterminations. Faire de cette effectivité une réalité négligeable met soudainement fin à une réflexion importante sur la vie culturelle. Nous prenons parti de rendre compte du pouvoir qui y fraie, s'y déploie et s'y reproduit, et réciproquement des résistances qui convoquent des puissances qui leur sont propres.

⁴⁹ Yves Citton, 2012, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », p. 218.

Nous emprunterons pour ce faire les vues foucaaldiennes qui envisagent toute pratique discursive, qu'elle se rapporte ou non au champ littéraire, comme participant en un sens fort — d'une manière active et effective — aux luttes et aux enjeux — qui de domination, qui d'émancipation — dont se compose la vie sociale. Partant de la définition du pouvoir comme processus stratégique de forces et de résistances⁵⁰, une sociocritique de ces enjeux de pouvoir devrait pouvoir appréhender autant la production littéraire et culturelle majeure — valorisée par un centre distributif, discriminatoire, raréfiant comme la médiassphère dont nous nous préoccupons amplement — que la production mineure — spontanément proliférante et sans critères de légitimation comme le peut être le projet de cinéma national partagé par Falardeau et Ramos-Perea — que leurs rapports réciproques. Une telle avenue critique va par conséquent générer une architecture conceptuelle qui rend intelligible un régime de significations propre, présidant à une image de la réalité culturelle, non plus hétéronome comme celle héritée du discours colonial, mais surgissant de l'intérieur de ses puissances d'exister propres. Elle devrait pouvoir produire les indices critiques d'une économie mineure de la culture qui dissémine l'irréductible prolifération de la multitude, qui, même mise en marge, minorisée, provincialisée par la suprématie de l'Empire, et ensuite colonisée par ses médias, sa production industrielle de biens symboliques, ses valeurs colportées sous le manteau du progrès, demeure toujours en tension — des ses plus tapageuses envolées nationalistes jusqu'à ses plus discrètes inflexions poétiques — avec la mythologie majorée, souveraine, totalisante du récit impérial.

Si excentrée soit-elle par rapport à un foyer de production majeur, notre approche veut rendre compte d'une puissance de production biopolitique bien actuelle dans le champ culturel québécois et portoricain, capable de défendre un poids et une

⁵⁰ Michel Foucault, 1976, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard. coll. « Bibliothèque des histoires », p. 123.

efficacité historique en résistance aux hégémonies s'établissant depuis le centre. Ce parti pris nous tient à distance d'une définition essentialiste de l'histoire et de la littérature, et de l'écueil de l'imaginaire de l'incomplétude dont nous avons entamé la critique. Nous ferons valoir avec les penseurs de l'immanence depuis Spinoza jusqu'à Negri et Lordon que la marge est un lieu de résistance, non pas un lieu de manque — non d'évidement et de désolation — mais son contraire : de résilience et de puissance d'agir.

Le corpus que cette thèse étudie implique un *a priori* d'action, celui de la production d'un régime d'antagonisation. Ce sont des auteurs qui ne se laissent pas lire *en dehors* des pouvoirs institutionnalisés dont ils nomment et critiquent avec persistance l'habitus et les stratégies. Ils se revendiquent comme résistants aux structures admises et comme producteurs de nouvelles formes de vie sociale. Par leur esthétique ouvertement politique, le Québécois Pierre Falardeau et le Portoricain Roberto Ramos-Perea rendent sensible les violences symboliques qui organisent leur monde, tout en mobilisant la dimension performative du discours en ce qu'elle effectue sur le tissu partagé du sensible une *prise* et une déchirure. L'objet général de la thèse consiste à rendre compte de cette puissance à l'œuvre dans leur cinéma et dans leurs lettres.

Cette dimension agonistique du discours constituera le noyau de notre cadre théorique. Le premier chapitre sera consacré à l'exposé de ce que nous envisageons comme la performativité manifestaire du discours. Pour ce faire, nous convoquerons l'apport de Serge Margel sur la question des conditions d'émergences et de l'intentionnalité du manifeste artistique. Nous verrons ensuite au deuxième chapitre comment les auteurs rendent explicite cette performativité, comment ils s'emploient à énoncer leur intention de rallier une esthétique insurrectionnelle, et comment le champ du national leur sert de point d'ancrage et de pont pour s'incorporer à une

subjectivité dont l'identité s'incarne dans le fait de résister. En complément de cet examen des dispositifs d'autoréférentialité qui ont cours dans leur pratique, les troisième et quatrième chapitres seront dédiés à la description et à l'identification de ce devant quoi les auteurs se posent en faux. Il sera alors exposé à quel ordre de discours se rapporte leur critique et comment ils articulent leurs doléances. Quand le troisième chapitre se dédie au pouvoir symbolique qui inscrit l'individualisme au fondement des rapports sociaux, le quatrième veut situer le discours critique dans la veine qui persévère depuis l'école de Francfort, celle qui pose la médiasphère comme le canal privilégié de la propagande, et, forcément, le moyen de l'expansion du libéralisme.

Dès lors que la première partie de la thèse porte sur les performativités autoréférentielles et critiques de Ramos-Perea et de Falardeau, et la deuxième sur l'imaginaire de résistance qu'ils nourrissent, la troisième partie se concentre sur la mise en forme de la contre-esthétique à laquelle leurs œuvres dramatiques et cinématographiques donnent lieu. Le discours sera alors au centre d'un examen pratique. Il sera traité sous deux aspects qui se rapportent au double caractère agonistique que lui découvre Foucault, celui *pour lequel* on lutte, et celui *par lequel* on lutte. Au premier registre se consacrera le cinquième chapitre, à travers les débats que les auteurs investissent autour de la notion de « liberté ». Ce qui nous conduira à saisir dans les œuvres, des motifs de performativité propres à nous faire voir le second registre dans son effectivité. Ce second registre concerne essentiellement l'immanence de la pratique, les formes étant toujours les médiations d'un vouloir faire. En gardant à l'esprit que le caractère déterminant de la performativité qui se dégage de cette intentionnalité est de rallier une subjectivité collective, les deux derniers chapitres se porteront à l'examen des moyens mis en action par Ramos-Perea et Falardeau. Le sixième chapitre donnera lieu à l'analyse du rapport que les formes

de la subjectivité révolutionnaire de Ramos-Perea entretiennent avec un horizon de transcendance qui se décline dans une série d'œuvres mettant en scène le personnage autoréférentiel de l'auteur de théâtre aux velléités révolutionnaires. L'analyse dégagera que le discours par lequel on lutte appelle au refus d'un monde périmé tant sur le plan des valeurs et des référents que sur le plan des désirs. La politique de Ramos-Perea se posera à partir d'un projet de scission entre deux plans, celui qui se fourvoie dans un présent insensé et celui qui se résorbe dans l'œuvre d'élévation du sujet. Nous comprendrons alors la performativité de Ramos-Perea comme une métaphysique de l'action qui lutte pour son avènement.

Le dernier et septième chapitre conduira notre analyse sur les traces d'un discours (par lequel on lutte) qui opère un régime d'indécidabilité morale. Ce sont les bouffons de Falardeau qui indiquent cette inconsistance des valeurs, ceux qui tout en dépeignant un réel dysphorique, écrasé par le pouvoir, l'étreignent dans l'absurde et l'identification du spectateur aux gestualités partagées. Nous serons à même d'éclairer la performativité à l'œuvre chez Falardeau par le biais de la série *Elvis Gratton* et comprendre en quoi ce cinéma comique participe à la production de vie sociale — ou comment, encore selon le vocabulaire spinozien de Hardt et Negri, en tant qu'agent d'une multitude en mesure d'« établir *immédiatement* sa liberté⁵¹ », il exerce *déjà* sa force d'exister. Que ce soit en sublimant dans la parodie et dans l'humour la douleur commune de l'oppression, ou par la mise en scène du ridicule d'un aveuglement collectif, les moyens par lesquels la comédie parvient à déclencher par le rire les puissances vives de ralliement vont, nous le verrons, contribuer à rendre sensible et effectif le régime de résistance que Falardeau désigne comme l'« imaginaire québécois ».

⁵¹ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, *op. cit.*, p. 112.

PREMIÈRE PARTIE

L'EFFICACE PERFORMATIF DU DISCOURS

« Le discours est tout autre chose que le lieu
où viennent se déposer et se superposer,
comme en une simple surface d'inscription,
des objets qui auraient été instaurés d'avance. »

– Michel Foucault

CHAPITRE I

GESTES ET FORCES

Pour comprendre les liens qui rapportent le pouvoir au discours et le discours au pouvoir, il importe de les situer ensemble sur un même plan théorique, non pas seulement sur celui des formes qu'ils instituent, mais celui de leur mouvement, de la performativité qui les produit. Serge Margel, ici, projette ce plan sur l'exécution — la mise à l'oral — du code, sur une mise en acte :

Le public, le locuteur et le métadiscours, trois formes qu'on pourra dire génériques, toutes constitutives du discours, dès lors qu'il s'énonce et s'adresse à quelqu'un. Or, ces formes ici, on l'a vu sont innovantes, ce sont des forces, des formes-forces performatives, de véritables processus de production que l'action elle-même — la lecture orale du texte — réalise et met en scène¹.

S'il est vrai que la mise en voix, par l'interaction qu'elle implique, insuffle au verbe un acte, il n'en demeure pas moins que les puissances incluses dans la langue même et les mouvements qu'elles induisent sur les configurations du corps social, comme nous le verrons au cours de ce chapitre, sont aussi des dispositifs d'action, ou, nous le préférons, de gestualité, dispositifs d'intentionnalité qui rapportent des interlocuteurs entre eux, et ceux-ci à des conditions d'énonciation. Ces formes-forces « génériques », dynamiques (s'il en est), sont ce que nous chercherons à rendre observable à l'intérieur des textes.

¹ Serge Margel, 2013, « Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », *Lignes*, no 40, février 2013, « Le manifeste entre littérature, art et politique », p. 47.

Il est à soupçonner que ce qui nous définit et ce par quoi nous nous définissons (l'identité) n'est pas conditionné par la stricte structure individu/société mais par l'expérience du langage ou, pour mieux dire, par le langage en tant que système d'affects et par l'expérience particulière que l'on peut faire de ce système. Il s'agit de rendre clair comment « à travers ces émotions de l'esprit » que Citton qualifie déjà de « gestes affectifs », des subjectivités se constituent « une “face” au sein des tissus d'interfaces qui trament — du même mouvement puisqu'il ne s'agit ici que de relations — nos individuations personnelles et nos formes de vie sociale². »

Nous postulons en ce sens, au plus concret et au plus proche de l'expérience identitaire qui agence les pôles individuel et social, un facteur qui ne serait pas lié à la représentation, mais un effet comportemental du sujet dans le langage, une sorte d'affirmation pratique d'une subjectivité en acte, d'une « face au sein des tissus d'interfaces » ou prennent élan sujet individué, sujet collectif et leur affectivité. Le discours aménage un canal immédiat pour les « émotions de l'esprit » et c'est pourquoi ce mouvement constitue quelque chose comme le corps du verbe. Et ainsi, la pratique du discours se pouvant penser comme l'exercice continu d'une autoréférentialité : « je/nous sommes en train de dire! » procède à l'actualisation de subjectivités dynamiques en recel et en expansion, à l'énonciation de ses seuils d'inclusion, et à la révélation de sa porosité devant le collectif. En anticipant sur les démonstrations à venir, nous appellerons d'entrée de jeu cette modalité réflexive implicite : « activité manifestaire » du discours. L'objet de cette première section sera d'arriver à montrer les possibilités et les limites de ces opérations.

Pour en arriver à cette démonstration, il faudra considérer la parole polémique de Falardeau et Ramos-Perea en fonction d'un certain nombre d'idées et de propositions

² Yves Citton, 2012, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012. p. 95.

théoriques. Se différenciant du registre pamphlétaire (nous nous intéresserons plus loin à leurs contrastes), il s'agit d'une performativité qui, en engageant les forces perlocutoires du langage, peut infléchir, par-delà et en deçà des idées, des positions intersubjectives préalablement fixées. Butler parle d'enjeux de « vulnérabilité linguistique³ ». Tel qu'elle l'entend, cette notion est corrélative de l'extrême dépendance du sujet à l'endroit des systèmes symboliques. « Le langage pourrait-il nous blesser si nous n'étions pas, en un sens, des êtres de langage, des êtres qui ont besoin du langage pour être⁴? » En tant que la vulnérabilité relève d'une approche des effets du discours, elle donne à saisir la caractéristique altérable du sujet devant les usages et les formes du langage. Vulnérable aux mots dans la possibilité même de se constituer, le sujet est posé, dans l'ordre du discours, en tant que plasticité. La perlocution est le régime de pratique qui l'actualise sous ces rapports. S'y réfléchit la puissance configuratrice de ce qu'Austin désigne comme le « fait de dire » qui soutient, comme nous le verrons, les processus de composition des communautés.

Parce que, à la suite de Rancière, nous penserons le champ politique à l'aune d'une dissensualité⁵, on posera qu'une méésentente n'est telle que par le fait qu'elle devient effective : audible, visible, une méésentente dont les sujets en présence sont dotés des compétences pour en accomplir l'interprétation⁶; et que, matérialité du sensible oblige, elle ne se réalise qu'à travers un processus de composition — de partage. Ultérieure à un processus de décomposition, toute composition de configuration sensible est en réalité un processus de recomposition du matériau symbolique. Le

³ Judith Butler, 1997, *Le pouvoir de mots. Politique du performatif*, Paris, Amsterdam, p. 21 et suivantes.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ « Un monde 'commun' n'est jamais simplement l'*ethos*, le séjour commun qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre d'actes entrelacés. Il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des 'occupations' dans un espace des possibles. » (Jacques Rancière, 2000, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, p. 66.)

⁶ « La politique porte sur ce qu'on voit et ce qu'on peut en dire, sur qui a la compétence pour voir et la qualité pour dire, sur les propriétés des espaces et les possibles du temps. » (*Ibid.*, p. 14.)

langage, en ce sens, est soumis à un ordre qui, selon Foucault, contrôle, sélectionne, organise, redistribue la production du discours⁷. Il en va ainsi non seulement pour l'état des choses, mais aussi pour d'autres objets composites que ceux dont on fait l'expérience par l'ordonnement du visible, ceux qui se manifestent à la perception par la conscience se réfléchissant elle-même : nous entendrons par ces objets réflexifs, les subjectivités et les identités.

À travers de nombreuses concurrences de forces se rendent manifestes, s'exécutent des intentions, des affinités, des inimitiés, se rendent visibles et interprétables, se bâtissent et se maintiennent des identités. Les sujets, en ce sens, s'engagent dans un processus de composition et de recomposition. La subjectivité constitue son entité à partir d'une perception de soi et d'une définition de l'autre. Ainsi, les singularités sont toujours tramées d'une conception de leur ensemble : elles circulent dans le collectif et, en retour, le collectif les configure : c'est dire que le sujet singulier n'existe pas en soi. Au cours de ce chapitre, nous verrons, à partir de l'approche performative du langage que l'on doit à John Austin et de l'approche linguistique du performatif que l'on doit à Émile Benveniste, comment les actes et les gestes s'actualisent dans le texte. Et comment ils font, d'une part, *fonctionner* le sujet dans le discours, et d'autre part le poussent à mobiliser ses forces, à se rallier à d'autres, à façonner l'ordre des choses.

Nous serons alors à même de concevoir, dans le prolongement de Margel, que le langage vient « s'énoncer et s'adresser à quelqu'un » avant même que ne soit entreprise toute « lecture à l'orale ». Se clarifiera de loin en proche la manière dont les registres métadiscursifs et référentiels évoluent côte à côte dans la production des normativités — dont font partie les identités.

⁷ Michel Foucault, *L'ordre*, *op. cit.*, p. 10.

1.1 SUJETS PRATIQUES

De nombreux travaux concernent les enjeux et les effets des pratiques de dissension de langage⁸. À cet égard, l'analyse du discours polémique tend à poser la situation discursive médiatique comme une joute où s'élaborent des débats dits « publics⁹ ». Pour Garand, Daigneault Desrosiers et Archambault, elle devient le phénomène dont l'observation et l'analyse contribuent à fonder « une éthique de la discussion sur une conception de la communication qui tienne compte au sein du “message”, des variables liées au “messenger”¹⁰ » ; elle devient le tableau où se combinent des paramètres, qui, s'ils se rapportent aux éthos et aux trames de pouvoir et de jouissance qui nourrissent l'acte de dire¹¹, concentrent l'attention sur ce que les acteurs disent et font. (Il nous intéresse surtout ici de comprendre ce qui fait que les acteurs font ce qu'ils font.) En ce sens, autour de la figure de l'agoniste s'élabore tout un répertoire des styles, des coups, des statuts d'adversaires, des stratégies de persuasion; si bien que cette perspective sur les usages du langage semble accorder à des situations stratégiques complexes une transparence que postulerait l'analyse de situations stratégiques d'ordre sportif où les gestes intègrent un système de règles totalisantes et connues. Selon un tel cadre, « la persuasion s'inscrit dans une situation de communication claire » que le psychologue social Jean-Léon Beauvois, en l'opposant aux stratégies d'influence inconsciente du comportement, nomme « contrat de communication ». Dès lors, que la persuasion « soit unilatérale ou bilatérale, reconnue par tous comme une situation porteuse d'enjeux en matière de

⁸ Voir Dominique Garand, Laurence Daigneault Desrosiers et Philippe Archambault, 2014, *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec ». Voir aussi Marc Angenot, 1982, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris, Payot.

⁹ Cette homologie entre le discours médiatique et l'espace public est amplement contestée. Notamment à travers la critique de la propagande. Nous verrons au cours des chapitres II, III et IV en quoi le problème peut s'articuler aux dispositifs du pouvoir. La section 1.2.1.1 initie ce travail.

¹⁰ Dominique Garand et al., *Polémique, op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 22.

croyances et d'opinions, d'attitudes¹² », les rivaux s'y reconnaissent, sont visibles pour le public, et bien que de nombreux coups leur soient permis, ils s'efforcent de faire entendre leurs arguments, leur maîtrise, de surprendre l'adversaire et l'audience. Sans compter qu'ils sont plus ou moins susceptibles d'être disqualifiés en fonction d'un régime de responsabilité qu'ils peuvent décider, en fin de compte, de coopter ou de défier.

Tout bien considéré, nous voudrions, pour soutenir cette thèse, suivre l'idée d'un pouvoir moins limpide et plus diffus — un pouvoir effectif, justement, par le recours à la dissimulation et à la massification — et auquel ont à faire les subjectivités, leurs discours, leurs performances, souvent inconsciemment et à leurs dépens. Il s'agira pour nous de prendre en compte les affections et les décisions qui découlent des prises de position individuelles et qui sont tramées de désirs, de superstitions et de coutumes, dispositions invisibles, le plus souvent imperceptibles par les sujets eux-mêmes, cependant qu'ils se trouvent déterminés par celles-ci; qu'elles cousent en eux un ordre symbolique fidèle aux normes sociales. Au fondement de son essai *Les illusions libérales, individualisme et pouvoir social*, Beauvois postule un élément de sa théorie de la dissociation cognitive : « Lorsqu'ils parlent de ce qu'ils font et de ce qu'ils pensent, [les gens] puisent dans des théories que la pensée sociale ou la culture mettent à leur disposition pour qu'ils puissent se donner (et donner aux autres) des significations acceptables¹³. » Si réflexif et pénétrant soit-il, lorsqu'il invoque les

¹² Jean-Léon Beauvois, 2005, *Les illusions libérales, individualisme et pouvoir social. Petit traité des grandes illusions*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, p. 183.

¹³ Jean-Léon Beauvois, *Illusions, Ibid.*, p. 109. Ces propositions entraînent quelques suites à propos du pouvoir et de la violence symbolique. Notamment à considérer que les procédures de communications publiques, celles qui prévalent bien souvent dans les médias de production massive, sollicitent et nourrissent ces répertoires inconscients où s'actualise le langage et que viennent à reproduire les agents sociaux. Nous reviendrons avec détail sur cette prégnance des esthétiques dominantes au quatrième chapitre.

raisons intimes de son comportement et de ses pensées, le sujet ne rejoue jamais que les matériaux disponibles du champ symbolique.

Cela dit, pourrait-on ajouter avec Lordon, qu'il y ait « bien des individus et qu'ils éprouvent des affects » ne change rien à la donne : « ces affects ne sont pas autre chose que l'effet des structures dans lesquelles les individus sont plongés¹⁴. » La liberté que pourraient alors expérimenter ces individus qui évoluent toujours à l'intérieur de ces structures devrait être d'une teneur autrement plus concrète et plus complexe que ce que l'imaginaire libéral de la « souveraineté de la conscience¹⁵ » ne le laisse miroiter; l'effectivité des conventions raffermirait la solidité des structures, et l'influence qu'elles ménagent ne dispense que peu (voire point) d'occasions pour permettre au libre arbitre d'exercer la souveraineté souhaitée. En d'autres mots, il faut que la subjectivité soit animée par autre chose que la conscience historique, dont la solidité s'égrène sous le premier vent contraire. Mais comment se constitue l'effectivité structurée et structurante des déterminations affectives et, surtout, comment se maintient-elle? La réponse à cette question apparaîtra là où le mythe du libre arbitre ira s'évanouissant. Lordon se tient sur cette frontière quand il cite Spinoza : « J'appelle Servitude l'impuissance humaine à diriger et à réprimer les affects; soumis aux affects, en effets, l'homme ne relève pas de lui-même mais de la

¹⁴ Lordon, 2013, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », p. 11.

¹⁵ L'épineuse question de la souveraineté du sujet, on l'a vu (introduction section), se rapporte à la production de la connaissance. Foucault contribue à articuler ces rapports entre le pouvoir, la pensée de la totalité et les limites de la conscience d'une manière décisive : « Si l'histoire de la pensée pouvait demeurer le lieu des continuités ininterrompues, si elle nouait sans cesse des enchaînements que nulle analyse ne saurait défaire sans abstraction, si elle tramait, tout autour de ce que les hommes disent et font, d'obscures synthèses qui anticipent vers son avenir, — elle serait pour la *souveraineté de la conscience* un abris privilégié. L'histoire continue, c'est le corrélat indispensable à la fonction fondatrice du sujet [...] la promesse que toutes ces choses maintenues au loin par la différence, le sujet pourra un jour — sous la forme de la conscience historique — se les approprier derechef, y restaurer sa maîtrise et y trouver ce qu'on peut bien appeler sa demeure. » (Michel Foucault, *Archéologie, op. cit.*, p. 22. C'est moi qui souligne.)

fortune¹⁶... » Aux prises avec ces édifices de fatalité et d'intentionnalité, les êtres doivent exister en accord, plutôt qu'avec eux-mêmes, d'abord et essentiellement avec des modèles de comportementalité de valeur et d'affectivité qui relèvent de ce qui est extérieur à leur volonté.

1.1.1 L'ORDRE DES PASSIONS

L'ordre hétéronome à travers lequel la servitude se constitue présente l'humain comme un *automate passionnel*. Évidemment, toute la pensée individualiste-subjectiviste construite autour de l'idée de la volonté libre comme contrôle souverain de soi rejette en bloc et avec la dernière énergie ce *verdict d'hétéronomie radicale* que Lordon prête à Spinoza. On pourrait en outre découvrir avec Lordon les moyens symboliques de ce rejet dans la formule paradoxale de « servitude volontaire ». Puisque, hors la contrainte de la soumission physique, on ne saurait se laisser attacher qu'en l'ayant peu ou prou voulu — quelque mystérieux que soit voué à demeurer ce vouloir. Évidemment, une pensée individualiste-rationaliste qui pose la volonté au cœur de toute décision peut tourner sans fin dans le célèbre oxymore de La Boétie : en elle la critique de la domination se maintient dans l'équivoque, car s'il y a en la personne volonté d'être mis aux fers, on peut toujours invoquer la raison souveraine de l'être rationnel, et faire de cette raison souveraine de l'individu la cause de la condition de misère. Pourquoi, alors, parler de servitude si l'obéissance à un maître n'est imputable qu'à un sujet responsable? Et le tourniquet de la domination ne cesse d'étourdir qui cherche dans une anthropologie rationaliste son principe. C'est pour épuiser cette aporie que Lordon rapporte ce qui chez Spinoza donne lieu à un tout autre vocabulaire pour décrire les fondements anthropologiques de l'aliénation. Les chaînes ne procèdent pas de la volonté issue de la raison, mais d'une volonté pour

¹⁶ Spinoza, *L'éthique*, cité par Frédéric Lordon, 2010, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La fabrique, p. 34.

ainsi dire hétérogène, celle de nos affects et de nos désirs. La servitude volontaire n'existerait pour lui que dans la mesure où la volonté découlerait de la vie émotive. Autrement, il n'y a que la *servitude passionnelle*. Qui, elle, est universelle¹⁷.

Cette notion révèle son importance quand on étudie les systèmes symboliques dont les mécanismes et les effets, comme on a commencé à l'énoncer, n'entretiennent avec la souveraineté individuelle qu'une conformité partielle en sacrifiant aux rapports affectifs un large pan de leur efficience. Ce qui nous amène à postuler que l'étude des gestualités esthétiques comme celles des actes de langages, liées irrémédiablement à l'immanence des formes et des discours socioconstruits, récuse la congruence même du modèle libéral de la subjectivité, modèle reposant sur la lucidité autoréflexive de l'individu rationnel. Il serait erroné dès lors de soutenir que celui dont les décisions sont conditionnées par une extrême sensibilité aux événements affectifs dont il pâtit est un individu libre.

1.1.2 ASSERVIR

Parce que ce n'est pas en fonction d'une intention de se soumettre que le sujet ploie, la condition de l'individu qui persévère dans sa servitude procède de son incorporation imperceptible à un système de valeurs déterminées. Ainsi, il se pose comme un agent altéré a priori par l'ordre des conventions dont il est le produit et le vecteur. Dès lors, sa condition naturelle de liberté n'est pas autre chose qu'une vue de l'esprit : en pratique, ces conventions le meuvent depuis toujours. En enfermant la possibilité de révolte ou de résistance dans le giron du libre arbitre on devrait admettre la fausse évidence voulant que le triste sort des opprimés relève de choix personnels et non, comme nous commençons à l'envisager dans cette thèse, d'un effet d'entraînement et d'envoûtement consubstantiel à l'univers symbolique. On devra par

¹⁷ Frédéric Lordon, *Capitalisme*, *op. cit.*, p. 34-5. (C'est moi qui souligne.)

conséquent envisager l'hypothèse suivante : l'asservissement aux ordres esthétiques n'est pas une conséquence de l'aliénation mais bien une cause. Car un phénomène d'assujettissement se déploie à même le langage courant et les effets de discours qu'il véhicule. Il est aisé d'employer les puissances mobilisatrices du discours, et d'exploiter ce matériau qui compose les liens sociaux comme un instrument de manipulation, de domination. C'est ce que nous verrons dans ce qui suit : à quel point la performativité est un aspect fort de la condition de servitude et comment elle s'arrime aux passions que suscite le langage.

On se rappellera donc que la servitude et le libre arbitre peuvent coïncider, présentant l'aspect d'une valeur commune, si tant est que les libertés civiques de nos sociétés hiérarchisées impliquent, comme le montrent la sociologie des affects de Lordon et la psychologie sociale de Jean-Léon Beauvois, un modèle de domination qui soit à la fois générateur de désirs et de passions individualistes, et fédérateur des moyens de gratification appropriés. Car réjouir l'assujetti, comme le pose Lordon, n'est-ce pas « la stratégie du pouvoir qui organise ce déploiement [de la puissance d'agir], mais dans des directions "adéquates", celles de son propre désir-maître, et en vue de la captation¹⁸. » Ce modèle cohérent suscite alors un sentiment de légitimité et par conséquent de libre consentement¹⁹ de la part de l'« assujetti réjoui ». Autrement dit, il n'est pas question de se débattre avec la perspective d'un amoindrissement (de

¹⁸ « C'est de cette manière que le mobilisateur entreprend de venir à bout de la 'réserve' des mobilisés, puisque l'assujetti est réjoui quand il se voit proposé des désirs qu'il prend pour les siens et qui, en fait, deviennent les siens. C'est alors qu'il se met en mouvement sans réserve — et entre dans l'univers sucré du consentement, dont le vrai nom est l'obéissance heureuse. » (Frédéric Lordon, *Capitalisme, op. cit.*, p. 87.) Nous reviendrons au chapitre II. sur les composantes psychiques qui font que le sujet « mobilisé » élabore un discours favorable à ce à quoi il obéit. On en parlera avec Beauvois comme relevant du processus de rationalisation.

¹⁹ Dans la foulée de la critique de la servitude volontaire de La Boétie à la critique de la production délibérée du consentement par les pouvoirs économiques et politiques de Chomsky, c'est peut-être Lordon qui effectue le plus récent pas dans la description pratique des conditions de domination inconsciente en déplaçant la production du consentement du côté de la production des affects de joie : « [...] on n'est pas moins contraint — et en fait déterminé — quand on consent. Contrainte et consentement, ce sont les formes vécues (respectivement triste et joyeuse) de la détermination. » (Frédéric Lordon, *Ibid.* p. 88.)

quelque nature qu'il soit) du libre arbitre conditionné par un quelconque mécanisme d'altération du sujet qu'il faudrait corriger, une société, pour reprendre le mot de Rancière, du « perfectionnement²⁰ ». Plutôt parce qu'une stricte définition de la souveraineté de la conscience — fondée, comme nous l'avons vu avec Foucault²¹, sur une abstraction « qui échappe à toute expérience vécue » — implique l'aliénation du sujet concret qui est, par sa condition matérielle, attaché au collectif, dont le langage est le mortier et la chair : ce sujet est en substance un agent de formes, de gestes et de conventions. Nous serons en mesure, d'ici la fin de ce chapitre, de voir comment ces matérialités, dont on retrouve les effets dans le discours, déterminent ses pensées, ses intentions et ses comportements.

1.2 SENS ET PERFORMATIVITÉ

En examinant la politique du discours depuis les termes de la pragmatique, Serge Margel identifie des composantes sémantiques qui rappellent la tripartition des actes de langage que propose John Austin²² : « Jamais on ne pourra définir le sens d'un discours, quel qu'il soit, ni par les seuls contextes sociaux ni par les seules intentions *illocutoires*²³. » Sa proposition est polémique : en invoquant l'impuissance à accéder au sens même du discours par la lecture de son contexte et de ses propositions normatives, il pose la nécessité d'un autre domaine d'objet. En jugeant insuffisante l'étude du registre illocutoire (la performativité qui concerne les normes), il nous force à porter notre attention sur celui qu'il ne nomme pas. Si on se rappelle les

²⁰ Jacques Rancière, 2004 (1987), *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause », p. 196.

²¹ Voir l'introduction, note 17.

²² Locution, illocution et perlocution forment cet ensemble descriptif. Nous allons examiner ci-après les implications que l'on peut dégager de la rencontre du domaine d'objets qu'énonce Margel et des questions théoriques travaillées par John Austin. (John Austin, 1970 (1962), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.)

²³ Serge Margel, *ibid.*, p. 44.

registres de performativité dans le langage de Austin, à la locution et à l'illocution s'ajoute la perlocution, la gestualité qui concerne la subjectivité.

La performance des sujets dans le discours tel que le discours s'y articule se rapporte à la perlocution. Attention, elle ne concerne pas les sujets *dont* on parle — eux deviennent des objets de la représentation et se rapportent aux actes locutoires et illocutoires —, mais ceux *qui* parlent et qui par le fait de dire forment non pas de la signification ou de la référentialité, mais de la subjectivité. On peut rapporter cette composante à l'intention « de dire ce qui se dit ». Citton propose un éclairage sur la nature subjective du sens pour aider à définir l'objet que Margel ne nomme pas. Pour lui, « le sens est précisément ce qui tente d'articuler un effort d'orientation au sein d'un champ pratique, avec un effort d'explicitation au sein de rapport de communication²⁴. » Ce rapport qui induit une orientation est le produit d'une intention et d'une instance réalisant son intention : il y a, en d'autres mots, un geste et quelqu'un qui le pose pour donner lieu à l'énonciation à laquelle s'articule un effort de positionnement. C'est ce mouvement qui constitue la perlocution en tant que sens.

La sémantique se lie donc à l'acte d'un sujet qui l'effectue. Si bien que les discours ne sauraient être entièrement saisis ni par la référentialité, qui serait issue de la performativité strictement énonciatrice du langage (nous dirons avec Austin plus bas : locutoire), ni par les fonctions dites illocutoires du langage, qui sont celles des dispositifs structurants et des cadres normatifs de l'énonciation. S'il est avéré dans le champ des arts et de la littérature que les formes, d'une façon ou d'une autre, débordent de leurs propres lieux et motivations de production (auteurs, contextes, codes), Margel vient rafraîchir un parti pris esthétique qui trouvait son point de butée

²⁴ Yves Citton, *Gestes*, *ibid.*, p. 241.

dans la mort de l'auteur, par un retour sur l'acte de langage et son lien nécessaire avec l'agent qui l'effectue.

Son propos n'est pas que polémique : il s'agit de rendre compte de moyens d'agir esthétiques au cœur de la question de la production du sens. Et pour ce faire, son étude du manifeste artistique esquisse une théorie des forces discursives. Son objet, à la fois politique et esthétique, lui permet d'aborder les problèmes spécifiquement liés à l'intentionnalité des formes :

Ce que le manifeste révèle et met en scène, de différentes manières, politiques et esthétiques, c'est que tout discours contient surtout une *force de rupture*, ou une capacité à rompre avec son contexte d'origine et son sujet d'énonciation, c'est-à-dire avec ses « lieux » de production.²⁵

Margel prend de front le lieu commun de l'esthétique comme pouvoir : les renversements, les résistances et les idéologies à l'œuvre dans les formes politiques de l'art et de la littérature relèvent bien moins d'un imaginaire du code que d'une approche de la performativité — d'où découle une capacité à rompre, effet matérialisant probant de l'acte. Ainsi le discours opère-t-il sur les conditions de production même de l'énonciation une force de déplacement qui peut mener le sujet et le contexte à céder ou à être excédés. C'est dire que par la pratique du discours, les humains déploient des forces plus ou moins effectives.

2.1 AUSTIN

Pour l'inventaire de ces forces, on se rappellera déjà que, chez Austin, trois composantes actives du langage permettent de décrire des catégories d'actes qui participent simultanément à l'intention de dire. D'une part, il s'agit de saisir les deux

²⁵ Serge Margel, *ibid.*, p. 44.

registres objectifs du discours — soit le facteur qu'on pourrait qualifier de « référentiel », la locution, le fait d'énoncer quelque chose sur un objet :

[...] en premier lieu, l'ensemble de ce que nous faisons en disant quelque chose, nous l'avons nommé *acte locutoire*. Nous entendons par là, sommairement, la production d'une phrase dotée d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification — au sens traditionnel du terme.²⁶

soit le facteur « conventionnel » ou d'illocution, le fait d'effectuer une action sur ou selon les cadres de la vie sociale : « Nous avons avancé en second lieu, que nous produisons aussi des *actes illocutoires* : informer, commander, avertir, entreprendre, etc. c'est-à-dire des énonciations ayant une valeur conventionnelle²⁷ ». Puis d'autre part, comme le fait entendre Margel, « [...] produire un acte locutoire — et par là un acte illocutoire —, c'est produire encore un troisième acte²⁸ » dont on ne peut manquer de décrire l'incidence sur la réalité. En cela, Austin confirme l'idée que Margel laisse en suspens : on doit faire l'étude du troisième registre subjectif pour définir le sens du discours.

L'étude de la perlocution, dans les termes du philosophe anglais, s'occupe des « actes que nous provoquons ou accomplissons *par* le fait de dire une chose²⁹ », tandis que l'illocution se charge de ce que nous faisons en disant. Ce point de vue analytique élabore son objet en fonction des événements qui se produisent par le fait que quelqu'un dit : il permet de décrire les forces qui circulent entre le locuteur, le public et le fait de l'énonciation, ces « trois formes génériques, toutes constitutives du discours, dès lors qu'il s'énonce et s'adresse à quelqu'un ». L'emploi perlocutoire concerne les subjectivités engagées dans la situation performative. L'acte

²⁶ John Austin, *ibid.*, p. 119.

²⁷ *Ibid.*, p. 119.

²⁸ *Ibid.*, p. 114.

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

d'interlocution les appelle à porter attention au fait que quelque chose est en train de s'énoncer, attention sans laquelle tout discours consacrerait son propre évanouissement. Il s'agit de l'ancrage perlocutoire du langage, le point d'arrimage qui fait que le langage mobilise cette attention : le fait, simple, que quelqu'un s'adresse à quelqu'un d'autre (ou à lui-même, autotélisme subodorant des conséquences schizophréniques).

1.2.1.1 INTERSUBJECTIVITÉ PERLOCUTOIRE

L'analyse des puissances de la discursivité doit donc s'occuper d'une force de production de sens qui se charge non point seulement de référentialité ou de stricte normativité, mais qui régit les rapports d'interaction. L'ancrage perlocutoire du langage se différencie de l'illocutoire et du locutoire en ce qu'il est la clé de voute de l'influence : il fonctionne et conditionne par affection, par le fait qu'il peut altérer l'état psychique et émotif :

Dire quelque chose provoquera souvent —le plus souvent — certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore. Et l'on peut parler dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets.³⁰

Cette force affective doit faire effet non seulement sur l'« auditoire », mais aussi sur le sujet qui l'effectue. La perlocution, en tant qu'elle intervient « par le fait de dire », suscite chez les sujets autant de réactions. Elles concernent de fait autant le sujet d'énonciation que le sujet énonciataire et les espaces qu'ils occupent l'un vis-à-vis de l'autre. L'intersubjectivité constitue de la sorte la condition de base de la troisième classe de performatifs proposée par Austin.

La dimension perlocutoire incorpore à l'interprétation un surplus d'intentionnalité qui concerne le sujet dans sa relation avec la subjectivité même. En elle, les

³⁰ *Ibid.*, p. 114.

dispositions affectives et psychiques des agents impliqués dans une relation discursive (aussi bien énonciateurs qu'énonciataires, qu'ils soient par là interlocuteurs en conversation, lecteurs, auditeurs, interprètes, orateurs, spectateurs) s'attache à autre chose qu'à ce dont on parle : « Nous pouvons dire que celui qui a parlé a produit un acte qui ou bien ne renvoie qu'indirectement à l'acte locutoire ou illocutoire, ou bien n'y renvoie pas du tout³¹. » La perlocution, plutôt qu'une proposition sur quelque chose ou en relation avec un état de choses, se donne comme l'instant où fait impact dans le champ de l'interaction le discours. La puissance d'intentionnalité du verbe y est capable de s'actualiser en forme-force d'influence sur d'autres et sur soi-même « dans le dessein, l'intention, ou le propos de susciter ces effets ».

Nous venons de parler de perlocution et de ses ancrages, on abordera maintenant l'illocution et quelques-uns des traits spécifiques de son système d'effectivité. Reprenons où Austin développe les contrastes logiques entre les diverses manières de la performativité :

J'ai démontré jusqu'ici qu'on pouvait espérer isoler l'illocutoire du perlocutoire, dans la mesure où seul ce dernier produit des conséquences, et j'ai indiqué que l'illocutoire n'est pas une conséquence du locutoire. Il me faut en revanche faire remarquer que cet acte illocutoire, distinct du perlocutoire, est liée, en divers sens, à la production d'effets [...] ³²

Poser que la singularité de l'acte perlocutoire réside en ce qu'il produit des conséquences plutôt que des effets (qui sont eux l'apanage de l'illocution) explique ce contraste logique qu'on trouve chez Austin entre la possibilité de produire un acte (illocutoire) « en disant » et la possibilité de produire un acte (perlocutoire) « par le fait de dire ». « Agir en disant » peut réussir ou rater selon qu'il produise un effet. Pour le dire à grands traits : que le résultat soit ou non conforme à la signification

³¹ *Ibid.*, p. 119

³² *Ibid.*, p. 124.

proférée va déterminer s'il y a eu effectivité. Proférer par exemple « je te libère » sera assorti ou non d'un impact sur les normes sociales, et cela repose sur la capacité qu'acquiert l'affirmation d'être comprise comme un événement selon le statut de l'agent et en fonction des pouvoirs régulateurs des rapports sociaux; l'affirmation de libération réussie consacre un nouvel état de faits. Tout repose, en fin de compte, sur la capacité de la proposition de « prendre effet », car : « Il ne faut pas confondre la façon dont l'acte illocutoire "prend effet" avec la production des conséquences (au sens d'entraîner normalement tel ou tel état de choses, c'est-à-dire un changement dans le cours habituel des événements)³³. » On peut considérer que le geste illocutoire réussit, non pas dans le cas où il reçoit une stricte réponse de la part d'une partie interpellée, ce qui reviendrait à rendre compte d'une conséquence au registre perlocutoire des *interactions* quoiqu'on admettra aisément que, l'acte verbal de libérer s'accomplissant, une réaction est attendue.

1.2.1.2 L'ILLOCUTION COMME LIMITE ÉPISTÉMOLOGIQUE

De ce point de vue, l'acte de libérer serait effectif en ce qu'il participe à l'élaboration d'une normativité. En d'autres mots, on devrait le considérer comme accompli quand *la convention qu'il cherche à activer est reconnue et instaurée*. On comprendra bien qu'il serait difficile de percevoir dans le tissu textuel les marques directes de ces effets. En ce sens, on dira que l'effet d'illocution se performant est toujours variable selon les dispositions plus vastes de l'ordre en vigueur. Et par là, son issue ne se trouve pas incluse dans sa forme : elle est impénétrable dans le temps et l'espace de la forme et par conséquent, des analyses formelles que nous préconisons dans cette thèse. On peut certes en décrire les enjeux, les intentions et les stratégies, mais le portrait des conséquences d'un acte illocutoire est toujours en report avec l'énonciation. Il ne se découvre pas dans l'acte de dire, mais dans

³³ *Ibid.*, p. 124-125.

l'histoire du discours; les effets normatifs se dévoilent à travers les traces ultérieures de ce qu'il suscite. Un tel matériau se constitue a posteriori, par exhaustivité³⁴, de sorte que, pour nous, connaître l'effet illocutoire de Falardeau et de Ramos-Perea devrait être l'objet d'une recherche munie de moyens beaucoup plus importants que ceux dont nous disposons ici.

Mais notre projet actuel n'est pas en reste, car son intérêt réside en ce qu'il permet d'examiner des programmes performatifs qui posent leur domaine d'objet dans l'intentionnalité des gestes esthétiques. Notre perspective, à cet égard, pourra décrire des gestes illocutoires à travers un corpus circonscrit, qui va des œuvres aux discours de réception, mais qui ne déborde pas ces espace-temps somme toute adjoints aux formes. En ce qui concerne l'effet de ces gestes, il nous occupera de dégager des probabilités qui découlent des inscriptions symboliques que sont les paroles et les images produites par Ramos-Perea et Falardeau. Ces probabilités pourraient par ailleurs être examinées ultérieurement à l'aide des méthodes et des ressources qu'une sociologie du discours rendrait disponibles.

Cela dit, ce domaine de l'analyse pragmatique pourrait sembler souffrir d'un décalage par rapport à la finitude des formes que nous étudions. Dès lors, la tâche du chercheur devient plus délicate; mais une telle difficulté ne saurait justifier que l'on écartât l'incidence de l'illocution dans une thèse sur les puissances d'agir de la littérature et de la culture. Il suffira à cet égard de prendre acte de cette nature hybride du texte, à la fois en tant que forme esthétique finie et comme dispositif discursif investi de subjectivités, de normes sociales et de leurs multiples interconnexions. On comprendra, cela posé, qu'il serait peu judicieux de s'épargner, à défaut d'un examen

³⁴ Cette exhaustivité se constitue par un inventaire étudié de la réception en fonction des coutumes, de l'ordre politique et social, des valeurs partagées en lien avec le domaine de convention d'une illocution donnée. Ce qui permettrait de décrire l'état d'un domaine du sensible et de ses transformations.

minutieux de ses suites, la description sommaire des rapports dialogiques et extratextuels qui s'animent au contact des œuvres et qui configurent des situations stratégiques et normatives marquées par l'intentionnalité illocutoire.

En plus de ces traces d'illocution, les analyses esthétiques et poétiques que nous conduirons permettront de reconnaître des indices textuels probants d'une effectivité perlocutoire se réalisant dans l'énonciation. Ceci notamment en situant la perspective sur ce qu'Émile Benveniste appelle les « instances de discours, c'est-à-dire les actes discrets et à chaque fois uniques par lesquels la langue est actualisée en parole.³⁵ », lesquelles instances, nous le verrons plus loin, sont incluses, et par là observables, à même les articulations verbales et pronominales de l'écriture. Dès lors, notre description de ces « instances de discours » tirera parti de l'étude des performativités manifestaires de Margel pour faire surgir le verbe dans le champ du pouvoir. En s'appuyant sur ces formes-forces textuelles, une deuxième composante de l'analyse veillera à retracer, à l'extérieur proximal des textes, dans la parole seconde, au sein du discours social — intertextualités, critiques, répliques, interprétations, réceptions et références diverses — les opérations discursives réalisées ou se réalisant, analyse par laquelle on pourra dégager le sens perlocutoire en train de s'accomplir, et en ce qui concerne proprement l'illocution, les cadres de la vie sociale en train de fonctionner, disséminant des probabilités sur l'issue des dissensualités qui s'y manifestent.

1.3 CADRE THÉORIQUE : LA PERFORMATIVITÉ MANIFESTAIRE

Nous prendrons en compte, désormais, le double corrolaire suivant : qu'en premier lieu, *le sens d'un discours ne peut être saisi sans prendre la mesure des forces qu'il engendre* — en n'oubliant pas que ces forces, comme toute force, sont en puissance, comme Margel le stipule, des *moyens* de rupture avec ses « lieux de production » et,

³⁵ Émile Benveniste, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », p. 251.

en second lieu, que les dynamiques qui rendent possible l'actualisation de ces moyens ne peuvent pas agir seulement de par le fait de rapporter l'existence d'objets et d'états de chose par le langage ou de faire la critique sur ces états de chose, elles doivent aussi et peut-être surtout, passer *par les affections produites par le langage sur les personnes qui le profèrent et l'interprètent et qui ont un impact sur les normes qui le régulent*. La dimension manifestaire du discours, telle qu'on peut la saisir chez Margel, concerne la fonction hybride animée à la fois par le caractère normatif, celui qui, en disant, vise à « atteindre son but » et le caractère subjectif du langage, celui qui, par le fait de dire peut « rallier les lecteurs, constituer un public, produire un collectif, construire un présent commun³⁶. »

C'est par la mise en relief de ces enjeux linguistiques et pragmatiques qu'il sous-entend que nous allons maintenant pouvoir déplier l'approche politique du discours que Margel nous permet d'envisager dans son étude du manifeste artistique. Ce cadre, intégrant les éléments d'une théorie du discours performatif et ceux d'une analyse de l'intentionnalité subversive du manifeste, peut se résumer comme une théorie de la « performativité manifestaire ». C'est l'angle qui nous permettra de voir s'activer les forces de rupture dans la pratique symbolique de Falardeau et de Ramos-Perea.

Si l'on revient à ce que nous proposons avec Margel, à savoir que « le manifeste révèle et met en scène » le fait « que tout discours contient surtout une *force de rupture*, ou une capacité à rompre avec son contexte d'origine et son sujet d'énonciation, c'est-à-dire avec ses "lieux" de production.³⁷ » il devrait être possible de repérer dans tout discours des indices (différentes manières) de cette puissance s'exécutant, et de généraliser ces traits à des situations de rupture qui seraient spécifiquement « manifestaires ». C'est donc en problématisant le contexte et le sujet,

³⁶ Serge Margel, *ibid.*, p. 45.

³⁷ *Ibid.*, p. 44.

les « lieux de production », et le traitement qui leur est réservé dans le discours que nos analyses sauront dégager des éléments d'une matérialité effective inclus dans le langage.

À cet effet, le perlocutoire va occuper le premier plan de notre attention. Cette dimension sans laquelle on pourrait ne « jamais définir le “sens” d'un discours quel qu'il soit », surajoute aux référentialités rivées aux contextes et aux logiques de la convention, la dimension affective qui concerne le sujet, sa présence et son impact dans la production et l'interprétation du discours. Nous ne travaillerons pas autant à partir des objets ou des référents dont le discours fait état, mais des personnes verbales, de la dimension qui *affecte* les personnes. Et nous poserons une triple interrogation : qui parle? à quelle(s) instance(s) s'adresse(nt) cette instance d'énonciation qui parle? que veut-elle d'elle(s)? Ces perspectives s'arriment à la composition subjective du discours, une texture de la manière dont la personne parle d'elle-même (« je »), de celles à qui elle s'adresse (« tu », « nous », « vous ») et de l'intention que présuppose son geste. Par le biais de cette interactivité rendue sensible, nous pourrons témoigner du sens perlocutoire de deux manières qui soient valides : en surface, ce que le discours cherche à produire ou peut produire sur les sujets et plus profondément, la subjectivité qu'il cherche à produire, l'amplitude du sujet qu'il forme, la stratégie qu'il déploie pour y parvenir. Nous sommes, autrement dit, à la recherche de l'intentionnalité perlocutoire qui se manifeste dans un mouvement de ralliement.

1.3.1 FORMES ACTIVES DE LA PERLOCUTION

Les effets de la perlocution se trouvent éclairés par une approche linguistique du discours comme celle de Benveniste, parce qu'elle se rapporte spécifiquement à la dimension subjective des formes pronominales. Comme le sens de la perlocution repose sur ses conséquences, celle-ci est constamment lié à un effet de mobilisation/

désaffection. C'est donc dire que le principal enjeu de cette performativité se rapporte au fait de produire ou non un plus grand ralliement, lequel trouve son expression dans le mouvement d'expansion du sujet. Les processus de pluralisation du sujet que le linguiste étudie seront pour nous des paramètres clés de l'agir discursif. C'est-à-dire qu'en ses variations d'amplitude entre la présentation singulière de sa personne — quand c'est « je » qui parle — et son intégration au collectif — quand c'est « nous » qui parle —, la subjectivité à l'œuvre dans le discours construit des forces d'inclusion et d'exclusion. Que ces forces soient susceptibles d'exercer sur les locuteurs des effets de ralliement ou de séparation fait que l'amplitude du sujet devient un enjeu de sens pratique. L'intentionnalité se trouve alors rendue sensible, et du point de vue de l'ordre du discours, le sujet montre le pouvoir — de rallier, de séparer — par lequel et pour lequel il s'active.

En continuant de penser avec Austin, on remarque que l'activation de ces forces peut se faire de manière volontaire ou non : « Il nous faut distinguer les actes qui ont un objectif perlocutoire (convaincre, persuader), de ceux qui, simplement, entraînent des suites perlocutoires³⁸. » On le dira à nouveau, en paraphrase de Foucault cette fois, une perlocution produit des impacts en transversalité, volontaires ou non, à travers le processus d'intersubjectivité structurant la langue. Par conséquent, sans égard aux référentialités de l'acte locutoire, la « vulnérabilité linguistique » que Bulter attribue à tout sujet de langage, occupe cette scène d'agentivité où le discours se formule entre performances d'expansion et de restriction de la subjectivité. Ainsi, je peux me sentir soudainement menacé ou exhaussé par l'acte qui me déclare libre, selon un large éventail de paramètres qui relèvent de ma relation avec l'instance qui s'adresse à moi. De même, que cet éthos³⁹ peut me convaincre de changer mon

³⁸ John Austin, *Ibid.*, p. 125.

³⁹ Pour un développement approfondi sur la théorie de l'éthos en tant que facteur de signification, se reporter à Dominique Garand et al., « L'éthos dans tous ses états », *Polémique, op. cit.*, p. 67-158.

opinion sous tel ou tel aspect d'une réalité en me faisant adhérer à une subjectivité commune; en cela un seul geste d'inclusion-exclusion — dire « nous contre eux » — peut devenir un facteur de bascule dans une délibération, un éclair de cohésion dans une inimitié... la liste pourrait s'allonger, les conséquences de l'interprétation intersubjective étant innombrables, ses points d'entrée sont aussi nombreux qu'il y a de contextes d'énonciation différents où exécuter des ralliements et des subdivisions.

Il faut donc garder en tête qu'indifféremment de l'inventaire exhaustif des possibilités d'agir et de réagir, un perlocutoire, justement, provoque, si minime soit-elle, une réaction. Il appartient en cela au registre du contact, il insinue du mouvement. Il suffit de repenser le langage à partir des conséquences affectives, par définition impondérables, pour comprendre qu'il est autant un dire qu'un faire : sa matière est un geste qui touche, qui concerne constamment l'autre, qui déploie des poussées et des impacts. « On ne fait rien tout seul, et il ne nous arrive rien à nous seuls, rappelle Citton » :

cela signifie à la fois, et du même souffle, que nous avons désormais besoin de (tous) nos semblables pour (bien) faire chacune des choses que nous faisons, ce qui tend à diluer notre responsabilité individuelle, et que tout ce que nous faisons, même de plus « personnel », affecte nécessairement des êtres que nous ne visons aucunement par nos actions, ce qui tend à augmenter notre inquiétude, dès lors que nous nous savons tous reliés, et donc tous solidaires⁴⁰.

La performativité n'est jamais qu'une gestualité, mais elle s'exécute constamment dans l'intention de faire quelque chose avec ce qu'elle touche. Son efficacité sera liée à la fois à l'amplitude de son souffle — souffle : zone de propagation du verbe — et à la justesse de ses conséquences par rapport à l'intention, même si mon intention est de ne pas avoir d'intention : toute conséquence témoigne d'une efficacité. En tant

⁴⁰ Yves Citton, *ibid*, p. 104.

qu'interlocuteur, je puis subjectivement internaliser ou refouler une proposition affirmant ma liberté, qu'elle prenne ou non vigueur au registre illocutoire, dans les cadres sociaux. Par exemple, si on revisite un instant la logique du paradoxe de la servitude volontaire, celui-ci pose que l'asservi peut continuer de se croire libre en principe, du fait qu'il se conçoit comme consentant à son sort, sans toutefois s'affranchir devant les normes et les institutions auxquelles il prête obéissance. C'est sous ce rapport, l'écart entre l'affect et la norme, que l'esclave peut à son tour se sentir soudainement libre par le fait que son prochain lui déclare : « je te libère », et sentir naître au plus intime de lui les convictions de sa résistance sans pour autant jouir des conventions de l'affranchissement. De même, si nous rapportons à un registre psychologique l'expérience du langage que nous citons ici, la psychologie sociale de Beauvois constate aussi que le sujet se tient entre deux plans, dans l'écart entre son statut affectif et sa condition objective. Il semble en effet que de déclarer une personne libre avant de lui intimer une décision qui la force à obéir, l'entraîne, selon un processus de rationalisation, à lui faire accepter une telle obligation comme un choix qui l'avantage ou la gratifie — les affects de joie de l'assujetti transmuant, comme le pense Lordon, la contrainte en consentement. Cette façon psychosociale d'éclairer la production de sens insère le concept de vulnérabilité linguistique à la racine de la domination. Beauvois permet de penser cette corrélation : en tant que le sujet est vulnérable à des énoncés qui façonnent « par le fait d'être dits » sa façon de se percevoir lui-même, ses comportements peuvent être influencés sans qu'il n'y prête gare, par certaines configurations discursives contrôlées, massivement diffusées. La vulnérabilité linguistique est ainsi concentrée d'enjeux politiques qui relèvent de la production de subjectivités⁴¹.

⁴¹ Nous actualiserons cette théorie des mobilisations inconscientes, au troisième chapitre, une fois que nous aurons exposé la théorie esthétique qui la rend intelligible.

1.3.2 PRONOM OBJET ET PRONOM AGENT

Il convient maintenant de présenter notre manière d'opérationnaliser l'analyse de ces modalités subjectives de la langue en fonction de la production du ralliement. Il faut d'abord faire la différence entre la logique d'amplification et la logique de dénombrement qui caractérisent deux classes de pronoms, distinction qu'appelle la remarque de Benveniste lorsqu'il fait valoir que « Seule la "troisième personne", étant non-personne, admet un véritable pluriel⁴². » C'est dire que l'attribut de ce qui est dénombrable — où le véritable pluriel est issu de la quantité des choses — ne concerne strictement que les objets et leur accumulation. Si tel est le cas pour la « non-personne », la logique du pluriel de la « personne » n'est pas l'accumulation/subdivision. Nous dirons bientôt pourquoi le sujet se pluralise par amplification/unification. S'entend par l'idée de Benveniste que le tiers étant ce par quoi passe l'objectivation, c'est à travers lui seul que les nombres s'accumulent. En ce sens, l'acte locutoire énonce, réfère, décrit et les objets sont les points d'arrimage de son théâtre de représentation. Les rôles y reviennent à des objets, la troisième personne — non-personne —, celle qui ne se présente pas par elle-même, mais qui est dit exister — qui est représentée, mais dont il est question de la présence, des gestes, des faits. Ces êtres et ces choses objectivés sont les personnages : on peut dire réciproquement que les êtres subjectivés sont les personnes.

De manière structurelle, la langue est dotée de cette fonction réificatrice en classant, enregistrant, comptabilisant des objets, des formes, des signes qui se rendent sensibles. *Il, elle, ça, eux* peuvent être des gens, comme des ombres, ou des cailloux. Il faut admettre cette force de formalisation référentielle-numéraire qui constitue le paysage des choses, mais il serait périlleux de s'en tenir à elle seule pour comprendre les effets du verbe. On dira alors que la non-personne n'accomplit rien selon la

⁴² Émile Benveniste, *ibid.*, p. 236.

logique des actes de langage, elle sous-tend la composante locutoire du discours. L'analyse littéraire interrogera cette composante représentative et son théâtre de « non-personnes », en quête de référentialité. Mais elle se concentrera sur les personnes de l'interlocution — première et deuxième — pour accéder à une vue sur l'agentivité.

Le déplacement méthodologique du pluriel dans le sujet s'animant permet de saisir une dimension pragmatique du texte et de décrypter à même la formation discursive la pratique qui l'habilite. Quand il rapproche conceptuellement les actes de langage et les personnes grammaticales, Benveniste prolonge la pensée d'Austin pour cheville les facteurs objectivants de la langue à ses éléments perlocutoires. Il y inclut dans le code l'élément pratique, la subjectivité, de la sorte qu'en posant la troisième personne comme seule tributaire du dénombrement, il infère que ce qui met le langage en mouvement et se meut à travers lui, le sujet, n'est pas dénombrable. Ce serait dire autrement qu'il est toujours, du point de vue de la possibilité d'un geste, unifié. Sa marque, qu'on dit plurielle, est en vérité une marque d'amplification de son unité d'intention. Ces actes qui prennent place dans le discours adoptent nécessairement une forme linguistique identifiable à l'écrit, et par conséquent leurs effets—et l'efficacité qui s'y rapporte—vont devenir enjeu de sens. Dire que « dans le verbe comme dans le pronom personnel, le pluriel est facteur *d'illimitation*, non de multiplication⁴³ » éclaire une toute autre dimension de la textualité, une dimension en débord de la forme close, qui s'éprouve dans le mouvement d'un « je » qu'on voudra « *dilaté* au delà de la personne stricte⁴⁴ ». C'est la dimension des acteurs verbaux qui circulent entre le texte et le contexte, la dimension de leurs intentions intersubjectives, de leur vie sociale, de leur force et de leur politique.

⁴³ *Ibid.*, p. 235. (C'est moi qui souligne.)

⁴⁴ « [...] « nous » n'est pas un « je » quantifié ou multiplié, c'est un « je » *dilaté* au delà de la personne stricte, à la fois accru et de contours vagues. » (*Ibid.*, p. 235.)

1.4 ACTIVITÉ MANIFESTAIRE DE ROBERTO RAMOS-PEREA

Le prochain passage est tiré du manifeste *Cinelibre*⁴⁵. Il s'y concentre un certain nombre de situations performatives dont on pourrait trouver qu'elles représentent l'usage qui se déploie dans tout le livre. En tous les cas, ce qu'il présente en termes pragmatiques trouve sa résonance dans toutes les sections du manifeste. Non pas que l'on doive s'en tenir à la seule fréquentation de ce passage⁴⁶. Mieux vaudrait dire que s'offre à la lecture, ainsi condensée dans une courte séquence, une image de la progression discursive, la dynamique de rupture avec les « lieux de production » telle que l'entend Margel et la dialectique d'une subjectivité s'actualisant par l'écriture. Les sujets, les contextes qui fondent l'énonciation, de même que le travail discursif qui s'effectue sur leur condition initiale, en somme ce qui va ancrer la parole manifestaire de Ramos-Perea, trouvent là une version limpide et synthétique de leur théâtre.

Ainsi, sachons que le cinéma portoricain n'a pas réclamé son indépendance. *Que notre cinéma n'a jamais été libre*. Que la liberté de notre cinéma ne consiste pas seulement à réclamer l'indépendance économique ni sa majorité en âge, ni à porter un masque altruiste et de bon aloi, ni, et encore moins, à se croire l'élève modèle de l'industrie. Des frères intimes dans l'art de la cinématographie, en parlant de l'industrie du cinéma se prennent d'un fou rire. « Quelle industrie ? L'industrie de quoi ? Ici il n'existe pas et il n'a jamais existé quelconque industrie du cinéma. » Constat aussi véridique que douloureux, on le répète dans l'intimité et on y pense peu : à Puerto Rico, aucune industrie cinématographique n'existe et, selon toute vraisemblance, JAMAIS elle n'existera.

Et notre réflexion commence ici, une réflexion qui prolongera la vie de l'infortuné ou l'achèvera d'un simple coup de stylet comme le dirait

⁴⁵ Roberto Ramos-Perea, 2008, *Cinelibre. Historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y libre*, San Juan, Le Provincial.

⁴⁶ Ne serait-ce que de mentionner l'instruction que le texte prodigue par son récit de l'échec de l'industrialisation du cinéma (*Ibid.*, p. 22-49) et les perspectives qu'offre Ramos-Perea sur la pratique des arts du subalterne (*Ibid.*, p. 65-94).

Hamlet. Pour nous relever de cet état de ruines, il ne nous restera pour remède que de parler de l'existence d'un cinéma portoricain libre et indépendant, de son être possible et avéré. D'un *cinelibre*. Nous devons nous accrocher à cette mince possibilité comme noyé en haute mer. Et par cela, étant la seule vraie possibilité, s'y engager fanatiquement⁴⁷.

On observe d'emblée une certaine variété de pronoms personnels suivant une progression qui passe de l'indéfini au défini. À partir d'une affirmation apparemment descriptive à la troisième personne, le discours tend vers l'invocation d'un sujet collectif à la première personne du pluriel. Ce qui n'est autre que la déclaration polémique d'une faillite culturelle et politique, laquelle n'étant pas incontestable mais débattue, et qui ancre l'enjeu de pouvoir du manifeste, à savoir l'échec jamais résorbé de l'institution du cinéma portoricain devant une doxa industrielle libérale et impériale, cela doublé de l'état d'aveuglement de la société portoricaine devant cette dépendance, s'articule d'abord autour d'une idée donnée comme allant de soi, impression soutenue par la structure pronominale initiale. À noter que le « *sébase* » castillan renvoie à un état de fait dont le sujet est indéfini, c'est la forme subjunctive d'une injonction « que l'on sache », et qui ne renvoie à personne spécifiquement sinon au général, au registre des évidences. Registre rhétorique en ce qui concerne la proposition polémique de Ramos-Perea, cela étant le propos du manifeste : contrecarrer l'ordre symbolique le plus effectif. Comme il n'y a pas de sujet à qui l'on dit *sébase* (qu'il doit savoir), ce savoir ainsi présenté semble donné, modalité

⁴⁷ « *Así, sébase que el cine puertorriqueño no ha reclamado su independencia. Que nuestro cine no ha sido libre. Que la libertad de nuestro cine no es sólo reclamar independencia económica, ni mayoría de edad, ni máscara altruista y de buena fe, ni mucho menos creerse pichón de industria.*

Hermanos estrechos en el arte de la cinematografía, al hablar de la industria del cine puertorriqueño se sacan una carcajada. «¿Qué industria? ¿Industria de qué? Aquí no existe ni ha existido nunca una industria del cine.» Tan cierto como doloroso, se repite en la intimidad y se piensa poco : en Puerto Rico no existe industria cinematográfica, y a todas luces NUNCA existirá.

*Y aquí comienza nuestra reflexión, que dará tan larga vida al infortunio o le acabará con un simple estilete como lo diría Hamlet. Para combatir esa tábula baldía, no nos quedará otro remedio que hablar de la existencia de un cine libre e independiente puertorriqueño, de su ser posible y cierto. De un cinelibre. Tenemos que acomodarnos a esa breve posibilidad como ahogado en alta mar. Y por ello, por ser única y verdadera, hacerle fanatismo.» (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 3.)*

indéfinie qui viendra s'arrimer graduellement à un « nous » évaluateur et réflexif, un « nous » critique qui se fait à la fois performateur et agent de révélation, le sujet qui, tout en énonçant une version de la réalité, constitue un corps social capable de la matérialiser.

On comprendra alors que la classe locutoire des actes de langage, la référentialité proprement dite de l'énoncé⁴⁸, et la classe perlocutoire s'agentent de telle sorte que le discours réfère non seulement à des choses, mais s'adresse à quelqu'un. L'instance indéfinie, se subjectivant, assiera ainsi un contenu de sens (soit : les conditions de production du cinéma portoricain) dans la force d'agir qu'un agent social peut acquérir en tant que puissance dans le « nous ».

1.4.1 FAÇONNEMENT DE COMMUNAUTÉS AFFINITAIRES

« Je » n'apparaît pas explicitement dans le passage cité ici. (Le manifeste de Ramos-Perea regorge néanmoins d'occurrences d'une première personne auctoriale au singulier.) Il demeure que des travaux de linguistique discursive comme ceux de *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste ont montré la prééminence de la première personne du singulier dans toutes les personnes pronominales. Compte tenu qu'un sujet prend toujours place, verbalement, dans le discours, un principe irréductible régit les relations de personnes à partir de cette prééminence. Agissante dans toute situation de parole, d'elle, de la première personne du singulier, le discours trouve son impulsion. Elle se trouve incluse par conséquent dans toutes les autres. Benveniste, quand il affirme que « [...] dans "nous", c'est toujours "je" qui prédomine puisqu'il n'y a de "nous" qu'à partir de "je", et ce "je" s'assujettit

⁴⁸ « Nous entendons [par l'acte locutoire], sommairement, la production d'une phrase doté d'un sens et d'une référence, ces deux éléments constituant à peu près la signification—au sens traditionnel du terme. » (John Austin, *ibid*, p. 119)

l'élément "non-je" de par sa qualité transcendante⁴⁹ », n'entend pas autre chose. Qu'elle se livre ou non au singulier, toute première personne implique le singulier.

[...] « je » est toujours *transcendant* par rapport à « tu ». Quand je sors de « moi » pour établir une relation vivante avec un être, je rencontre ou je pose nécessairement un « tu », qui est, hors de « moi », la seule « personne » imaginable. Ces qualités d'intériorité et de transcendance appartiennent en propre au « je » et s'inversent en « tu » comme la personne *non subjective*, en face de la *personne subjective* que « je » représente; et ces deux « personnes » s'opposeront ensemble à la forme de « non-personne » (= « il »)⁵⁰.

Suivant cette règle de formation, la performativité de *Cinelibre* constitue une première personne plurielle à partir d'un sujet singulier auquel s'agglutine l'altérité d'une deuxième personne. Parce qu'elle s'adresse à un autre, à partir de son manque, manque qu'elle lui enjoint de partager (« *notre cinéma n'a jamais été libre* »).

De là, à partir de l'unité subjective, le sujet déborde de ses limites individualisantes. Pour mieux définir le caractère perlocutoire-illimitant du processus à l'œuvre ici, on dira que le sujet singulier prolonge son identité de personne dans le « tu » pluralisé en « vous », sort de lui-même pour s'ériger en identité collective « nous », instaurer autrement dit un « je-vous », une identité en inclusion capable d'investir les rapports intersubjectifs non en multiplication, mais en amplification et d'agir de manière unitaire sous ce régime de croissance.

Selon la théorie des actes de langage, il s'agit d'enclencher une ligne d'intention intersubjective, une puissance stratégique cherchant à produire, selon les mots d'Austin, « par le fait de dire » des transformations, précises et définies, d'états chez les interlocuteurs, et spécifiquement pour notre exemple, un sentiment d'adhésion, une adhésion qui peut-être idéologique, à un projet politique, ralliement sans

⁴⁹ Émile Benveniste, *ibid.*, p. 233.

⁵⁰ Émile Benveniste, *ibid.*, p. 232.

compromis pour qui veut « s'y engager fanatiquement », ou simplement identitaire, révélant le collectif autour d'une prise de conscience du point d'achoppement fondamental de la vie sociale portoricaine qu'est la faillite du cinéma; une adhésion, rappelons-le, qui selon la perspective perlocutoire concerne la dimension affective du discours, un amont de sympathie et d'identification de la part de l'interlocuteur qui précède la discussion rationnelle des opinions.

Le paysage du pouvoir se précise. Il s'agit probablement là d'une clé de voûte de l'effort manifestaire : organiser stratégiquement une subjectivité sur la base de communautés affinitaires. En avançant dans nos hypothèses, nous commençons à interroger une puissance symbolique qui n'affecte pas tellement le registre des idées, des conventions ou des opinions plutôt que l'ordre des affects et des valeurs. On voit que l'affinitaire persuade à partir d'un dénominateur commun de sentiments partagés de même que l'on comprend que l'esthétique manifestaire tente de trouver prise sur ce secteur de l'expérience symbolique.

1.4.2 SUBJECTIVITÉS EN EXPANSION

Le tissu de ce « vous » (que « je » s'acquiert en se pluralisant) n'est pas sans importance du point de vue de la collectivité en train d'advenir. Examinons un instant la matière de cette identité dans le texte de Ramos-Perea, les subjectivités qui, en sus du « je », pourraient la composer. Il ne sera pas lieu d'inventorier les éléments particuliers de cette composition, on l'a dit, le « nous » ne cumule pas des sujets, il amplifie la portée de la première personne, accroît ses frontières tout en les rendant plus poreuses. Or ce que nous voulons savoir demeure ceci : qui le sujet s'énonçant depuis ses nouvelles frontières tente-t-il d'embrasser?

Les traits de performativité que nous avons dégagés plus haut peuvent fournir les linéaments d'une réponse. Quand Ramos-Perea dit : « notre réflexion commence ici,

une réflexion qui prolongera la vie de l'infortuné ou l'achèvera d'un simple coup de stylet comme le dirait Hamlet », il amène le sujet qui se réfléchit à la limite de son raisonnement. Un ultimatum pose l'alternative hamletienne dans un sens pratique : soit le sujet s'éteint (« on l'achève »), ce qui serait bien explicable vu l'état critique que pose Ramos-Perea, soit il considère l'ordre des conséquences suivant et y adhère : pour exister, il faut, tout bien considéré tout ce qui oppresse, emprunter une voie de lutte. Et pour ce faire, il faut se constituer en subjectivité collective. L'incursion de cette première personne activera une gestualité qui lance une réflexion, mais qui se prolonge dans l'acte de rupture à accomplir avec le contexte et le sujet de l'énonciation.

Il appelle une communauté du cinéma portoricain à s'actualiser dans un « état de ruine », la faillite à advenir d'un champ de production culturel inique étant inévitable, puis d'envisager qu'il y a tout de même, quelque part au noyau de l'échec, un moyen de s'en « relever », d'agir — de manifester la langue en parole — non plus en gommant cette faillite, puisqu'il s'agit de se constituer *depuis* les écueils qui ont provoqué cette situation intenable. C'est à partir d'une communauté en expansion, d'une subjectivité s'illimitant comme nous l'entendions précédemment avec Benveniste, dans la première personne du pluriel, que se peuvent percevoir d'abord, pour ensuite les nommer, les ruines du cinéma portoricain, en tant que lieu de production, puis enfin annoncer la volonté et l'avènement de son surpassement, de la rupture manifestaire avec ce contexte. S'« engager fanatiquement », collectivement, dans le programme de lutte que Ramos-Perea veut rendre sensible dans son manifeste, c'est se rendre compte de son rôle dans la « guerre culturelle⁵¹ » que mène le sujet historique. Le façonnement d'un « nous » militant relève ici de la dimension non plus représentative du verbe, mais de sa force de mobilisation.

⁵¹ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 69.

1.4.2.1 L'ILLOCUTION PAR LA PERLOCUTION

Ce passage énonce les conditions d'une praxis intégrée au langage, au fait même de dire. Il y est question de ce que l'on peut faire en tant que collectivité constituée autour d'un but, mais surtout de ce qui s'*accomplit* immédiatement avec le langage dans l'effet de ralliement. Les lecteurs du manifeste sont des puissances à actualiser dans le sujet collectif. La résistance qu'exprime le manifestaire devant l'imminence de sa disparition est un geste de ralliement des interlocuteurs. Et rompre avec l'organisation de la vie sociale résultant des dominances devient l'intention explicite de leur être se composant en conformité avec un autre ordre de perception. Ramos-Perea évoque une conscience partagée par son « sépase », qui renvoie à un savoir préalable indéfini. Sitôt après l'annonce de ce qu'il faut « que l'on sache », un possessif « notre cinéma » convoque un objet culturel sur la base d'une communauté. L'invention du sujet qui s'ensuit ne se passe pas de dialectique : la communauté qui évolue en parallèle de l'indéfini général où se situe « ce qu'il faut qui soit su » à propos de l'état de dépendance du cinéma portoricain, va s'approprier au cours de sa lecture un savoir, un discours. Ce savoir vient la consolider en sujet de pensée, capable de savoir ou du moins, aspirant à acquérir ce « ce-qui-doit-être-su ».

Parce que le sujet se rattache alors à un corps social, la volonté de savoir en devient un attribut. Le geste de ce corps, submergé dans sa condition d'opprimé, correspond à celui du « noyé en haute mer ». Il se saisit de la bouée qui se présente à sa main parce qu'il constate qu'il s'est éteint, mais qu'il *veut* survivre. Ce faisant, il engage une série de déplacements mentaux et corporels qui l'acheminent d'un état d'aliénation achevé vers un état inespéré de liberté et d'indépendance. Ce qui doit être su a priori est covalent d'une praxis. Et là, en ce saisissement et en cette affirmation, se dessine « une mince » mais non moins véritable « possibilité » de sauvetage : un sujet collectif qui se constitue par sa volonté propre.

Si la plus grande part des occurrences pronominales qu'on peut observer dans l'extrait de *Cinelibre* présenté plus haut posent la première personne du pluriel comme sujet, c'est seulement dans la progression du discours, en tant qu'il se résout sur le registre déclaratif de l'illocutoire (« notre réflexion commence ici »), qu'elle se manifeste avec force. Coup sur coup quatre occurrences du « nous » viennent rompre avec l'intangible d'un « on » qui s'était posé d'emblée. Quelqu'un se met alors en action et parle, cette personne tente une prise sur les interlocuteurs de manière perlocutoire : il engage dans son acte un sujet pluriel inclusif « à la fois accru et de contours vagues⁵² ». Et depuis cette illimitation au « nous », il actualise sa volonté d'incursion dans le domaine normatif du partage du sensible, car il envisage un programme en contradiction avec une logique de production. Il agit comme « noyé en haute mer » parce qu'il se rapporte à l'énoncé contradictoire qu'il existe un cinéma portoricain à la fois en ruine et dont il est dit que l'être est « avéré ». Ce « je » se déclinant au collectif « nous » rallie à soi une subjectivité autour d'une réalité dont la disparition est la condition même de l'existence. Le brouillage de la valeur de réalité qui sous-tend la résistance donne lieu ici à une progression de la stratégie illocutoire (dépasser l'état d'annihilation) par le biais de la force perlocutoire.

1.4.2.2 CONSTITUER LE SUJET RESTREINT

« *Notre cinéma n'a jamais été libre* », dit « je ». Il est question chez Ramos-Perea du cinéma portoricain, corpus culturel qui se rapporte à une collectivité se reconnaissant une communauté sous le critère de la nation. Or, quiconque peut se demander à la lecture du manifeste s'il est avéré qu'à Puerto Rico, l'on se reconnaît généralement à travers une cinématographie que chacun pût considérer comme la sienne. Le texte suggère que cela n'est pas avéré, car il rend compte d'un art cinématographique abandonné à sa propre ruine. C'est donc que ce « nous » national

⁵² Émile Benveniste, *ibid.*, p. 235.

qui se revendique d'un art cinématographique national n'est pas exactement extensif. Autrement dit, le Portoricain de ce texte est divisé. Il reste majoritairement à convaincre, et c'est là notamment le motif du manifeste, que son cinéma existe en dépit de son parfum de faillite, de même que la communauté nationale peut s'y rattacher à grand renfort de détermination.

C'est que le « nous » de Ramos-Perea, par rapport à une forme totalisante de nation se rapportant à l'idée de « nationalité », effectue un pas de côté. La « nation » qu'il convie à citer, le sujet collectif qu'il apostrophe, ne peut pas appartenir sans limitation à la nation extensive — qui se trouve dans la même situation de ruine coloniale que son cinéma. Maître d'œuvre, pour reprendre la figure développée par Ramos-Perea, de sa propre « dissociation cognitive⁵³ », le sujet portoricain actuel, pris dans son désastre, n'est pas en mesure de décrier, ni même de déceler les gouffres qui disloquent sa réalité culturelle. En conséquence de cela, il tente, comme nous l'indiquons plus haut avec Beauvois, de donner, à soi-même comme aux autres, des significations acceptables de sa situation inacceptable. Cet aveuglement le discrédite, en tant que sujet assujéti, devant le devoir de reconstruction. Est-ce tout? On conçoit bien, alors, que le « nous » de « notre cinéma » embrasse une certaine « portoricanéité » procédant de la conception la plus extensive de la nation. Mais la proposition d'un cinéma national « libre et indépendant » se politise aussitôt et projette le champ culturel en ruine, à *refaire*, sur le champ de la lutte identitaire tout aussi problématique. Le « nous » de *Cinelibre* se présente comme un devenir ou, pour revenir au registre pragmatique de la question (*qui est-ce que le sujet s'énonçant depuis ses nouvelles frontières tente d'embrasser?*), le sujet de *Cinelibre* s'illimitant dans la reconnaissance d'un état de crise permanente, d'un même geste : (1) embrasse la part du collectif national en ruine qui, s'agrippant à son propre vouloir-être, le fait

⁵³ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 50-55.

advenir, et (2) exclut celle qui persévère en cet état d'assujettissement tout en (3) lui exposant les critères d'une inclusion.

Cinelibre s'appuie sur ce qui semble une évidence : parce que, intrinsèquement, la nation est titulaire de sa propre condition culturelle, elle se lie au destin des formes cinématographiques. De même, la mise au jour de sa situation, celle de sa fracture interne, entraîne une homologie sur le plan social. C'est là que la dépossession coloniale des moyens de production cinématographiques résonne avec l'état de dépossession sociale de la puissance d'agir. Et, depuis ces correspondances, le « nous » qui pourra performer le *cinelibre* devient un sujet tour à tour inclusif et exclusif. Selon la définition de Benveniste, la différenciation entre l'inclusivité et l'exclusivité s'opère « [...] sur le principe même de la personne : dans le “nous” inclusif qui s'oppose à “lui, eux”, c'est “toi” qui ressort, tandis que, dans le “nous” exclusif qui s'oppose à “toi, vous”, c'est “moi” qui est souligné. Les deux corrélations qui organisent le système des personnes au singulier se manifestent ainsi dans la double expression de “nous”.⁵⁴ » À strictement s'en tenir à ces catégories, le « nous » du manifeste est au départ inclusif, puis, la possibilité du collectif s'instaurant, se voit circonscrit dans la deuxième personne à laquelle il s'adresse, la part du « vous » qui ne sera plus lui-même, la part qu'il rejette dans le « eux », un « vous-eux » en exclusion qui laisse place à un « moi-nous ». On aura alors affaire à une amplification inclusive non plus générale, mais restreinte, sous condition. Son extensivité développe la connivence entre « je » et « tu-vous » pour placer l'attention sur la deuxième personne à laquelle « je » s'adresse pour la tirer à lui. Une telle connivence, toutefois, tient compte de certaines contraintes inhérentes au mode agoniste propre aux littératures de combat, contraintes reposant sur la construction

⁵⁴ Émile Benveniste, *ibid.*, p. 234.

d'un antagoniste, un « eux », qui devient, selon la nomenclature de Garand, la « cible collective⁵⁵ » à laquelle sera assimilée la part de l'autre rejetée.

Nous pouvons par conséquent faire dériver de la classification de Benveniste une distinction qui pourra mieux rendre compte de la manière dont se met en place, dans l'intersubjectivité, le domaine de la lutte. Notre distinction fait le contraste entre un « nous » inclusif exhaustif et un « nous » inclusif restreint. Chez Ramos-Perea, une frontière tombe entre « eux » et « nous ». Viens le moment où l'auteur force la main de son interlocuteur : « C'est un cinéma qui tire le trait : nous d'un côté. Les *gringos*⁵⁶ de l'autre⁵⁷. » Et par cette alternative, il provoque le dilemme identitaire : au cœur de la communauté nationale exhaustive des Portoricains, un schisme différencie deux types du « vous ». Le « vous-nous » inclusif qui performe en l'affirmant la liberté du sujet national et le « vous-eux » exclusif qui continue d'endosser les structures actuelles qui consacrent la ruine de la nation. En refoulant directement vers le « eux » l'amplitude du « vous », le processus d'antagonisation définit par le fait même un cadre de lutte et une identité problématique; un projet, oserions-nous dire, ontologique, dédié à la visibilisation d'un être social exemplaire, plongé dans l'histoire politique de Puerto Rico et ses conséquences sur le vécu et sur le devenir.

Pour Ramos-Perea, le modèle de production que diffuse l'industrie d'Hollywood est exemplaire du programme d'occupation coloniale de Puerto Rico. En lui, parce qu'il en devient l'agent, le sujet national exhaustif s'est mis à l'écart — et se maintient dans l'aliénation — d'un bien symbolique qui devrait, plutôt que de persévérer dans la dépendance au « vous-eux », perfuser à sa propre sève. C'est à

⁵⁵ Dominique Garand et al., *ibid.*, p. 108-110.

⁵⁶ L'élément sociolectique « gringo » pose un problème de traduction au français étant donné sa teneur fortement péjorative et son usage tout aussi répandu. Nous conserverons la forme espagnole dans nos traductions, en reportant la discussion riche de sens sur ce cas d'intraductibilité à la section 8.1.2.

⁵⁷ « *Es un cine que tira la raya : nosotros de un lado. Los gringos del otro.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre, op. cit.*, p. 67.)

cette eau que s'abreuve le principal procédé polémique de son manifeste. Il fait de la dissociation cognitive le dénominateur commun de tout un échafaudage culturel totalisant et dévoyé. On aura longtemps parlé du déni de soi du colonisé. Ce qu'on trouvera plutôt en rapport aux subjectivités plurielles relève d'un schisme de soi, d'une négation doublée d'une magnification. Plutôt ce qui est nié est soi-même en tant qu'agent social, et ce qui magnifié, soi-même en tant que « moi-même ».

L'emploi que fait Ramos-Perea de la dissociation cognitive permet de diagnostiquer un déni du lien social. C'est ce déni qui entraverait le développement du cinéma portoricain, et par là, l'ensemble d'une vie et d'un système de représentation où des agents fragmentés s'identifient aux mimiques en vogue du cinéma étasunien. On veut alors « ressembler au cinéma gringo⁵⁸. » Le portrait du colonisé se raffine, il permet d'actualiser les conditions d'un maintien du sujet collectif sous emprise à travers l'idée d'un morcellement symbolique en autant d'individus délirants, rivés à leurs propres illusions. (On pourrait dire que Ramos-Perea, dans la poursuite de Memmi⁵⁹, s'occupe du portrait du « néo-colonisé ».) Celui pour qui l'occupation est soutenue non pas par les personnes équipées de mitrailleuses et de tenues marbrées, répondant sans rechigner à de strictes commandes venues d'en haut, mais par une forme automatisée de pouvoir tout aussi « machinisée » mais qui a l'avantage de devenir invisible à force d'être montrée : le programme culturel libéral.

⁵⁸ « [...] *quiere parecerse al cine gringo* [...] » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 1.)

⁵⁹ Albert Memmi, 1985 (1957), *Portrait du colonisé — Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel ». Il serait intéressant, dans la foulée de Ramos-Perea qui cherche à comprendre son contexte de production dominé depuis l'intérieur, de voir à disloquer ces traits décrits par Memmi qui devraient correspondre au *type* colonial, tendant à former un visage unitaire de cette histoire de l'oppression. On pourrait à ce propos dessiner à partir de ses nombreux points, la série de ces réalités sociopolitiques, et ainsi offrir, plutôt que le portrait abstrait et synthétique d'une totalité, un portrait général d'un phénomène dont la multiplicité des expressions encore actuelles constitue sa substance.

L'affirmation d'une subjectivité à incorporer à l'« être national » permet de capter les particules sociales que sont les sujets individués par le projet capitaliste, pour les rassembler dans une unité de sens partagée par une collectivité. Le discours manifestaire de Ramos-Perea contribue à rendre claire l'importance du champ esthétique dans la configuration du pouvoir dominé par les structures corporatives issues du modèle hollywoodien⁶⁰ — d'où origine la principale oppression symbolique que connaît Puerto Rico — puis à effectuer, par l'affirmation d'un sujet collectif immuable à caractère national, un détachement de ce modèle de dominance. Par là, le sujet pluriel que manifeste Ramos-Perea n'est pas descriptif, il est (re)constitutif. Il proclame une identité faite de nouveaux seuils, de différences et de discontinuités historiques, une collectivité à élaborer, non pas à répéter. Car on l'a dit : plutôt que de la valoriser en son présent, il dénonce au contraire la médiocrité de son existence actuelle.

On peut retenir deux acceptions concurrentes de la subjectivité nationale dans le manifeste. D'ores et déjà, notre intention n'est pas de traiter abstraitement ce vaste problème historique et anthropologique. C'est l'emploi au sens strict — ou du strict emploi — qu'en font Ramos-Perea et Falardeau qui nous intéresse : plutôt qu'une plongée dans la substance et l'histoire de l'idée de « nation », on se concentrera sur l'usage qu'ils font d'une terminologie politique au sein de laquelle la nation s'articule en fonction d'un imaginaire révolutionnaire⁶¹. Autrement dit, c'est le tableau de leur esthétique que nous voulons rendre lisible, non pas la composition pigmentaire d'un

⁶⁰ À ce propos, la fonction propagandiste des « major » de l'industrie cinématographique est un fait généralement admis : « Dès la fin de la seconde guerre mondiale, les États-Unis plaçaient les 'industries culturelles' parmi les outils essentiels de leur stratégie internationale. La propagande relève ensuite de l'idée plus générale d'action sur les processus d'influence, et notamment d'influence inconsciente tels qu'ils opèrent dans les communications sociales (médias, cinéma, variétés, débat public...). » (Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 18.)

⁶¹ On analysera la prégnance de cet imaginaire révolutionnaire chez Falardeau et Ramos-Perea dès le prochain chapitre.

élément. Et ce que les mots disent ici, le cas de « nation » en est exemplaire, se rend limpide quand on s'intéresse aux indices stratégiques disséminés dans leur parole. Il faut voir que la prégnance du terme nation dans leur œuvre sous-tend un acte esthétique, politique, philosophique, lequel, pour manifestaire qu'il soit, cherche à mobiliser, à amplifier un sujet collectif.

De notre lecture de *Cinelibre*, on retiendra donc deux conceptions de l'existence nationale. L'une, exhaustive, concerne les subjectivités inertes, celles de l'ordinaire, qui, faisant partie de l'ensemble national portoricain, n'adhèrent pas d'emblée au projet révolutionnaire. On parlera en ce cas d'une conception passive et extensive de la nation. Ramos-Perea en brise l'étendue par son geste de mobilisation. Le manifeste rejette une doctrine de la stricte exaltation d'une entité sociale établie, que nous pourrions nommer, à la suite des propositions précédentes, « sujet national exhaustif ». Officielle, galvanisatrice de foules, massificatrice, la figure dont ont usé les administrations de tout temps, de manière à retourner à l'avantage d'un pouvoir les puissances d'agir populaires, est frappée de caducité.

Une deuxième conception de l'être national convie alors à un mouvement de dilatation à partir d'une subjectivité nouvelle, en rupture avec la première — qui est, pour reprendre Margel, son lieu de production (tant le sujet d'énonciation que son contexte d'origine)—intensive celle-ci, en performance, se constituant par la pratique, la pratique d'une lutte qui fait du sujet collectif l'objet de la même conquête que celle de la liberté politique. La fin de la situation coloniale passe par la constitution de cette figure, de son avènement en tant que peuple, de sa pratique en tant que performance, de sa « liberté rêvée », de « la lutte pour cette liberté qui s'exprimera continuellement dans le *cinelibre* ». Mais l'accomplissement effectif de cette lutte, à son tour, passe par un autre système de référence que nous n'avons jusqu'ici qu'effleuré, le cadre conventionnel, illocutoire, qui façonne des prises dans le tissu des rapports institués.

Ce jeu subjectif qui constitue le sujet historique, sujet collectif de sa propre histoire, capable de la susciter et, fondamentalement, de l'agir, se pose à la synapse de deux facteurs déterminants de la vie sociale. Tout d'abord, l'identitaire pris en charge par la panoplie des procédés perlocutoires du discours et, ensuite, le politique exercé par l'activité illocutoire (à laquelle nous reviendrons). On pourrait dire que la Constitution telle qu'elle s' imagine dans le cadre républicain est l'aboutissement de ce processus de production du sujet politique jusqu'à la recomposition, par lui, des rapports conventionnels dans la loi. Le « nous » performatif que nous avons défini comme le *sujet national restreint* de *Cinelibre* devient à cet égard le précédent obligé de la transformation sociale et de l'avènement du peuple en tant que force constituante, l'agent politique se sachant lui-même doué d'une puissance d'agir émanant du commun. Lui, c'est l'« être national » sollicité par Ramos-Perea, l'agent par lequel les modalités conventionnelles du symbolique qui configurent l'ordre sensible pourront être remodelées.

1.4.2.3 VISIBILISATIONS IDENTITAIRES

Ramos-Perea pose à même sa définition de l'identité collective-nationale les éléments pratiques d'une adhésion à son projet politique. C'est un « nous » prosélyte qui se manifeste, qui se rend visible tout en étant interpellé. Il est ici question d'une gestualité sensible, d'un projet de mise en action qui se confond avec la possibilité même d'être reconnu en tant que sujet. Le manifeste fait, par prise de parole, la promotion de cette adhésion. Cela doit être considéré comme l'*objectif perlocutoire* de ce discours : obtenir que passe à se « dilater au-delà de sa personne stricte », à partir d'une conception commune de l'identité, un sujet pluriel, non plus acquis à la cause de son asservissement, mais à celle de son affranchissement. Le substrat de cette pluralisation est toujours un espace de lutte : on a affaire à un « nous » explicitement subversif. On doit être capable de comprendre ce manifeste en fonction

de ce mouvement volontaire de résistance. Il s'agit d'une boucle en trois temps, où premièrement se constitue le corps social au « nous » (la nation restreinte s'opposant ici au général); deuxièmement naît ce corps social à sa lutte culturelle — elle-même politique — et troisièmement, s'assimile celui-ci à une plus vaste subjectivité (pour constituer le corps social en dilatation, etc.) : trois temps perlocutoires de la politique de *Cinelibre*, trois temps de la gestualité manifestaire.

En cela, le « nous », s'énonçant, se performe, et en se performant, se façonne. C'est ici que le discours manifestaire produit son vecteur de renversement : le « nous » qu'invoque Ramos-Perea émerge de la rupture avec « ses “lieux” de production », c'est-à-dire du « contexte d'origine » de Puerto Rico sous le joug étasunien, et du « sujet d'énonciation » qu'est la nation portoricaine exhaustive, le « nous » colonisé en son état d'assujettissement et d'imposture. Le performatif se mesure à ces deux structures actuelles. À partir de son état de ruines, contre les forces qui l'y accule, une subjectivité s'invente, s'affirme et s'engage dans une lutte afin de déployer l'ordre qu'il prescrit, « en fonction de ses “objectifs”, de sa visée, de son programme, ses plans d'action⁶² ». Il devient utile, maintenant que sont illustrées ces articulations de la performativité manifestaire propres au texte de Ramos-Perea, de revenir un moment sur la théorie que défend Margel à propos des forces productrices à l'œuvre dans le manifeste.

1.5 MOYENS MANIFESTAIRES : L'AUTORÉFÉRENTIALITÉ

Le manifeste est *un lieu d'invention*, qu'il ne faut pas seulement comprendre en fonction de ses « objectifs » de sa visée, de son programme, ses plans d'action, instauratrice ou subversive, certes toujours explicitement revendiqués, mais *surtout définir à partir des « procédés » qu'il construit et opère* pour atteindre son but et rallier les lecteurs, constituer un

⁶² Serge Margel, *ibid.*, p. 45.

public, produire un collectif, construire un présent commun. Un ensemble de procédés, de moyens ou de « ruses », de savoir-faire, qui actualisent et permettent aux manifestes *d'élaborer un discours autoréférentiel*, sans quitter tout rapport à la réalité sociale, politique, esthétique, sans rompre donc tout lien avec les institutions de la culture⁶³.

Une singularité théorique de cette proposition concerne cette idée d'autoréférentialité que nous avons effleurée en tout début de chapitre. Fonction structurelle parfois reléguée à un second plan de l'interprétation, elle se laisse assez aisément lire comme un jeu sophistiqué de miroirs baroques ou de réflexivité critique. Or, le métadiscours joue un rôle déterminant pour la dimension du pouvoir qu'on pourrait dire affectif — ou inconscient. Il consiste à renvoyer à cette parole-ci, à ce sujet-ci, qui parle ici et maintenant, le fait qu'une intersubjectivité se forme à travers une performance. En vérité, c'est tout le système de l'actualisation du discours qui passe par cette empreinte. Faire effet dans l'ordre du discours relève d'une *visibilisation* du présent de parole, des instances sollicitées et sollicitantes, des découpages subjectifs entre les personnes, des inclusions et des exclusions que suscite la situation connective qu'est l'acte de langage. Non pas strictement communiquer (se faire comprendre, signifier, référer), se montrer, se rendre visible pour affecter, instiller du rapprochement et de la distance entre des instances d'énonciation et d'interprétation, faire gonfler ou restreindre leur amplitude, mais tout à fois « tracer la ligne » et inviter à la traverser.

Margel soutient que l'efficace manifestaire — qui permet de « rallier les lecteurs, constituer un public, produire un collectif, construire un présent commun » — passe par l'élaboration de procédés réflexifs qui consistent à se rendre visible-audible en tant que sujet. Pour le rendre bien clair, on appuiera cette dernière idée concernant le langage sur un principe d'empathie au fondement de toute subjectivité, le principe

⁶³ Serge Margel, *ibid.*, p. 45. (C'est moi qui souligne.)

psychosocial que Citton, en s'appuyant sur la notion largement déployée par les neurosciences de « neurones miroirs ⁶⁴», appelle le « postulat transindividualiste », le fait que : « Ce qui m'affecte est la même chose qui produit les affects dont l'impulsion sera au fondement de mon action propre⁶⁵. »

Le manifeste tire son effet d'une interdépendance des sujets, à laquelle se doit la production incessante « d'un collectif ». À ce titre, la force perlocutoire se dépend du raisonnable, des phénomènes discursifs qui engendrent des affinités autrement plus concertatives — celles d'un consensus qui procéderait d'une délibération, par exemple⁶⁶. Ce contact qu'induit l'acte perlocutoire effectue une opération de strict rapprochement.

En cela se noue le point d'ancrage du présent commun, là advient le lien le plus rudimentaire entre les personnes : dire « tu », dire « nous », dire « vous ». Sous ce rapport, le code linguistique est doué du pouvoir de façonner de la communauté et - bien plus important - de la faire se comporter en communauté; en vertu du principe actif du discours qui est de créer des « domaines d'objets⁶⁷ », l'acte de langage découpe une instance, la rend perceptible en tant que réalité objective : la série des « nous » en s'énonçant, se distribue à travers le tissu du texte selon ce que Foucault appelle le « système de dispersion » des énoncés. La « formation discursive⁶⁸ » qui en

⁶⁴ « À chaque fois que nous rencontrons quelqu'un, nous sommes implicitement informés de sa similarité avec nous parce que, au sens littéral, nous l'incarmons. Les mêmes substrats neuraux s'activent quand nous exécutons les actions ou éprouvons des émotions et des sensations en première personne et quand les mêmes actions, émotions ou sensations sont vécues par d'autres individus. » Vittorio Gallese, cité par Yves Citton, *ibid.*, p. 119. Pour plus de développement sur les considérations neurobiologiques de la vie affective, se reporter à Antonio R. Damasio, 2003, *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob.

⁶⁵ Yves Citton, *ibid.*, p. 91

⁶⁶ On fait la différence sur le plan psychique entre la nature de la conviction acquise par raisonnement et de celle acquise par manipulation. La section 2.1 du prochain chapitre développe ces contrastes.

⁶⁷ Michel Foucault, *L'ordre*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁸ Michel Foucault, *L'archéologie*, *op. cit.*, p. 53.

résulte effectuée alors son découpage du sensible sur le domaine des personnes verbales, instaure une subjectivité qui se dit et, ce faisant, exécute une identité collective. L'acte de langage produit ainsi l'ordre subjectif dans le social, non pas en explicitant cet ordre, non plus en l'articulant comme modèle abstrait de manière à ce qu'il soit « compris », mais en le suscitant par activité perlocutoire, par *performance* de manière à ce qu'il soit « agit », et qu'il parvienne à s'incorporer dans les sujets. Tout cela dans l'espoir qu'à son tour, il devienne agit par eux, qu'il s'autonomise en eux — en norme.

Dire « nous avons un cinéma à défendre, notre cinéma est inexistant » instaure implicitement un mouvement d'adhésion et d'identification, insère l'autre dans le sujet collectif « nous » sans qu'il n'ait préalablement eu à définir la substance et les attributs de ce « nous ». Un sujet sans contenu préalable, sinon le fait d'appartenir soudainement à un ensemble social. C'est, à vrai dire, un coup de force, mais un coup dont la récurrence dans nombre d'interactions de langage (et l'efficacité symbolique qui en découle) en font une composante essentielle du discours. Et cela, nous rejoignons une fois de plus Benveniste : se doit à un effet des instances de discours (les actes discrets et à chaque fois uniques qui actualisent la langue en parole⁶⁹), l'effet du « nous » qui illimite le « je » dans le « non-je ». C'est là une attractivité structurelle du signe pronominal : « nous » est « je » qui, se dilatant, absorbe d'emblée une altérité en son domaine.

⁶⁹ Voir note 35 du présent chapitre.

CHAPITRE II

INTENTIONNALITÉ D'UNE CULTURE DE RÉSISTANCE

La performativité perlocutoire peut, autant que lui donner amplitude, restreindre le mouvement du sujet. Ce « non-je » peut par conséquent persévérer en son altérité, encore faut-il qu'il l'agisse. Il faut qu'il intervienne sur l'effectivité immédiate de la perlocution par un autre acte perlocutoire capable d'indiquer le pouvoir que transporte l'énonciation. Quelque chose comme : « non ! moi qui parle ici, je ne suis pas vous ! » suffirait à révéler cet instrument. Comme dans la fable de Toni Morrison que rapporte Judith Butler :

[...] des enfants jouent un mauvais tour à une aveugle : l'un d'eux lui demande de dire si l'oiseau qu'il tient dans sa main est mort ou vivant. L'aveugle refuse de répondre et déplace la question : « Je ne sais pas... mais je sais qu'il est dans ta main. Oui, il est dans ta main » [...] D'après Toni Morrison, en refusant de répondre à la question cruelle des enfants, l'aveugle « détourne l'attention des assertions du pouvoir pour l'orienter vers les instruments par lesquels le pouvoir est exercé »¹.

Par le fait de relever la violence implicite derrière le « mauvais tour », l'aveugle agit contre son emprise; cela décompose de ce fait la perlocution qui allait l'entraîner dans l'engrenage disposé par les enfants. Simplement, leur piège qui se serait activé par une force d'attraction à dire et à répondre est désamorcé.

¹ Judith Butler, *ibid.*, p. 26-8.

C'est donc dans l'espace de positions, de contacts, d'affinités et d'affrontements qu'instaure la prise de parole, que l'interlocuteur pourrait manifester un désaccord, et ce désaccord, se produire sur différents niveaux de sens. Il se pourrait toutefois qu'une seule modalité soit en mesure de disloquer le jeu de pouvoir discursif. Comme nous venons de le décrire, l'interlocuteur devra prendre position explicitement devant cette assimilation de « tu » à « nous » (le tour que nous te jouons, l'inclusion à laquelle nous te tirons), pour s'extirper de l'attraction perlocutoire. Là, l'enjeu devient précisément performatif et, entraînant des conséquences proprement relationnelles, appelle une action sur le langage. Les gestes de domination deviennent alors visibles, frontaux. La politique du discours sort de l'implicite, sa prise s'effrite. Par contre, dans le cas contraire où elle demeure implicite, sa prise se raffermi et l'aveugle la subit.

Dans le cas, par ailleurs, où le désaccord porte sur un objet de pensée, l'idée par exemple que d'une manière ou d'une autre le cinéma portoricain fût mal en point, par là serait maintenu le cadre inclusif du « nous » et de l'effet perlocutoire. Une telle tournure argumentative : « Non, monsieur Ramos-Perea! notre cinéma va bien, nos films sont vus par un large public », tout en proposant une opinion contraire, finirait bien d'actualiser le cadre commun dont le manifestaire aurait la chance de se servir pour repolitiser le champ de production cinématographique. « Ainsi donc, » pourrait rétorquer le rhéteur Ramos-Perea tirant avantage de sa stratégie discursive, « vous et moi possédons, comme je vous le disais, un cinéma commun, une valeur commune (une « interface », comme dirait Citton), il nous reste à savoir qui peut convaincre l'autre au sujet de sa condition : le débat est lancé, voici mon opinion, bonne chance cher ami. Délibérons. »

2.1 DÉLIBÉRER OU ENRÔLER

Cette notion importe grandement : délibérer n'est pas influencer ou conditionner, c'est plutôt réfléchir et inciter à réfléchir; les positions qui en découlent sont le fruit d'un acte raisonnable. Parce qu'elles sont relatives aux données disponibles et à l'état des connaissances, elles sont toujours problématiques². Phénomène de circularité (ou de circulation) du pensable, le pensable est toujours repensable. Les positions rationnelles ne sont pas fragiles toutefois, elles sont fluides comme les savoirs. « Elles se trouvent assorties de ce que l'on pourrait appeler un "univers rhétorique". Cet univers est fait d'arguments, mais aussi de contre-arguments³. » On peut en cela « considérer comme le résultat utile d'un débat, résultat par principe provisoire puisque pouvant être reconsidéré à la faveur de débats futurs⁴. » C'est pourquoi on ne délibère pas en vue de subordonner : avoir convaincu n'est pas avoir vaincu. La rationalité rejoue sans cesse les formes, décompose et recompose leurs rapports constitutifs et relationnels tant il est vrai que ces formes se conçoivent comme sensibles. Manipuler inversement ne peut pas convaincre, et parce que, somme toute, la fin d'un débat n'appelle jamais qu'un nouveau débat, potentiellement, pour qu'une véritable politique des idées ait lieu, les enjeux ne peuvent pas demeurer occultes.

Outre la politique des idées où viendrait se rendre claire dans le mouvement transparent de la persuasion et de la communication qui est l'idéal des Lumières analysé par le jeune Jürgen Habermas, une dimension publique « qui s'oppose au

² Remarquons à cet égard que Beauvois associe la persuasion à la production des croyances et des opinions : à la délibération. Quant à la manipulation, il la rapporte à l'imposition de la vérité contondante. « La persuasion n'est pas un chemin vers la vérité. Acquises qu'elles ont été dans des dispositifs explicites de communication persuasive (des contrats de communication persuasive), les croyances ne peuvent être par nature que *problématiques*. » Voir Jean-Léon Beauvois, *Illusions*, *ibid.*, p. 189.

³ *Ibid.*, p. 189.

⁴ *Ibid.*, p. 189.

pouvoir⁵»; outre l'histoire d'un idéal tari, donc, qui « dissimulait ses limites⁶», et du jeu débridé des intérêts mobilisés et des canaux entravés par le capitalisme; outre l'espace problématique, toujours en vue d'une résolution du chahut communicationnel, qu'un Habermas⁷ tardif après avoir critiqué les limites d'un projet transcendantal persévère à ménager à l'attention d'une pratique discriminatoire « où coexistent communication sans contrainte et manipulations instrumentales⁸ »; outre l'effort tragique de consolider l'éthique de la « démocratie radicale⁹ » avec le récit de l'effondrement de la « publicité critique » transcendantaliste-kantienne sous l'impulsion de la « publicité "publicitaire"¹⁰ » capitaliste-médiatique; outre, finalement, l'échec d'une synthèse pratique du phénomène communicationnel « qui aboutit en fait à donner toute son extension au concept de communication et à redonner son caractère radical à l'idée d'un espace public où s'entremêlent les modes de communication différents, biaisés ou authentiques, libres ou "sous condition"¹¹ », l'essentiel est de voir qu'ici l'on a affaire, en ce qui concerne le registre symbolique, à une politique et à des violences autrement plus opaques que celles que postule une

⁵ Yves Michaud, « Critique et espace public chez Habermas : de la démocratie éclairée à la démocratie radicale », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, Tome 189, no. 2, avril-juin 1999, « La critique après Kant », p. 214.

⁶ « L'analyse de Habermas dans *L'espace public* paraît donc aboutir à deux conclusions : — l'espace public des Lumières était un idéal qui dissimulait ses limites ; — le dépassement de cet espace public dans les sociétés modernes fait advenir la tyrannie de l'opinion et de la manipulation publicitaire. » (Yves Michaud, *ibid.*, p. 216.)

⁷ « L'espace public se décrit le mieux comme un réseau permettant de communiquer des contenus et des prises de position, et donc des opinions: les flux de la communication y sont filtrés et synthétisés de façon à se condenser en opinions publiques regroupées en fonction d'un thème spécifique » (Jürgen Habermas, 1997, *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », p. 387.)

⁸ Yves Michaud, *ibid.*, p. 218.

⁹ *Ibid.*, p. 218.

¹⁰ « À la publicité critique se substitue la publicité de manipulation, la publicité 'publicitaire', celle à laquelle nous avons affaire à travers les médias. » (*Ibid.*, p. 216.)

¹¹ *Ibid.*, p. 218.

éthique de l'« action communicationnelle¹² » relevant la théorie de l'espace public; de voir que l'on a affaire à une politique des passions.

Au creux de son domaine demeure, recelé, invisible, replié dans son point aveugle (Beauvois dira : le glauque¹³), ce que l'on masque derrière les opinions et les palabres, le sens qui ne sera jamais discuté, mais disséminé dans les formes et les gestes. Savoir trouver prise sur des blocs affectifs de subjectivité relève d'un vaste champ d'études esthétiques auquel on attribue le plus souvent les euphémiques « mercatique », « relations publiques », « publicité¹⁴ ». Plusieurs, notamment Beauvois et Chomsky parleront de propagande. Et c'est cette pratique de pouvoir : d'une prise sur ces déterminants inconscients de la « servitude » qui pour Lordon ne serait pas, comme on l'a vu, *volontaire*, mais *passionnelle*, de toutes les prises qui trouvent, d'un autre côté du langage, derrière les agencements de signes et de codes, l'angle mort de ce qui nous affecte, qui, pour employer son lexique, permet de « mobiliser » et d'« enrôler » très efficacement. Et rien n'est plus déterminant dans les enjeux de domination que la capacité des gestes symboliques à « faire faire » aux personnes sans jamais heurter leurs convictions intimes, « car génériquement parlant, la mobilisation est affaire de colinéarité : il s'agit d'enrôler le désir des enrôlés sur le désir-maître¹⁵. »

¹² *Ibid.*, p. 218.

¹³ Jean-Léon Beauvois, *Ibid.*, p. 208.

¹⁴ L'acception usuelle de dispositif promotionnel et essentiellement médiatique lié à la marchandise n'est pas exclusif au terme « publicité ». C'est dire que le concept présente une certaine équivocité, du point de vue de l'histoire de son développement à tout le moins. Pour Habermas, qui le travaille en lien avec le développement de la société bourgeoise, il est conçu en tant que sa « dimension constitutive » (Yves Michaud, *ibid.*, p. 213.) et il définit le jeu de transfert que le processus constitutif entretient entre l'espace public et l'espace privé. Cet aspect généalogique du terme clé de notre contexte culturel, pour éclairant qu'il soit, demeure périphérique à notre propos qui cherche à cerner les résistances qui s'opèrent depuis l'intérieur et en rupture d'un biopouvoir consolidé sur les moyens médiatiques-publicitaires incommensurables du capitalisme.

¹⁵ Frédéric Lordon, *Capitalisme, op. cit.*, 2010, p. 54.

On entend intime par indiscutable, où la profondeur (de conviction) s'oppose à la superficialité des jeux (rhétoriques); on entend là des significations qui s'arriment à la personnalité même¹⁶ de manière à ce que les sujets mobilisés passionnellement, comme le souligne Beauvois, puissent « puiser dans des *théories que la pensée sociale ou la culture mettent à leur disposition* pour qu'ils puissent se donner (et donner aux autres) des significations acceptables¹⁷. » Inculquer à cette intimité tel ou tel parti pris et les mots qui les justifient assure allégeances et cohésion de la part de sujets consentants. Cela dit, on en parle beaucoup, mais on évacue vite ces dispositions stratégiques : comment fait cet ordre libéral pour se produire et se reconduire au plus concret de nos expériences quotidiennes du langage?

2.2 QUATRIÈME POUVOIR

Les positions de Margel vont nous aider à décrire cette stratégie. Elles branchent les efforts de production de subjectivités du discours manifestaire sur l'évolution du pouvoir politique au lendemain de la Révolution française. Les éléments de théorie politique qu'il articule avec l'émergence du manifeste avant-gardiste permettent de

¹⁶ On peut dire aussi au corps même, si on se fie à la définition empreinte d'un caractère gestuel que reformule Charlotte Nordmann de l'« habitus » en tant qu'il « est une mémoire du corps » qui prend forme avec « les premières expériences de l'individu et tend à assurer sa propre permanence » (2006, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, coll. « Poches », p. 59.) Il faut rapporter cette force d'exister à l'implicite spinozien du « conatus », le moteur qui assure la permanence d'une subjectivité. « [...] le *conatus* définit le *droit* du mode existant. Tout ce que je suis déterminé à faire pour persévérer dans l'existence (détruire ce qui ne convient pas, ce qui me nuit, conserver ce qui m'est utile ou me convient) *par* des affections données (idées d'objets), *sous* des affects déterminés (joie et tristesse, amour et haine...), tout cela est mon droit de nature » (Gilles Deleuze, 2003 (1981), *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », p. 135.) Grâce à cette conception dynamique et de la permanence de soi, on entrevoit comment le lien entre le corps et la constitution de la subjectivité s'accorde à une valeur de mouvement : l'enrôlement sous l'aspect de la recherche des conditions de conservation de soi. Ce qui chez Spinoza s'appréhende bien en termes affectifs fait apparaître une parenté souterraine avec le maître-mot de Bourdieu. Entre conatus et habitus : il est question d'une mémoire non pas cognitive mais affective du corps et de son expérience, collée au sujet et à sa persévérance à exister. Il serait logique de croire alors qu'à cette disposition physique de l'être de langage, précisément, s'adresse la part normative du discours.

¹⁷ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 109.

mieux connaître les pouvoirs avec lesquels ce genre iconique de la modernité se débat. On ouvrira à cet effet le champ du pouvoir médiatique et on examinera certains des processus hégémoniques et certaines des résistances qui y ont cours. Une fois décrits ces rapports, il nous intéressera de déceler dans le texte falardien et péréen, comment les auteurs envisagent de trouver prise au sein de ce champ du quatrième pouvoir¹⁸. Nous verrons que les interactions possibles à cet égard sont essentiellement perlocutoires.

2.2.1 LE SYMBOLIQUE COMME LIEU POLITIQUE

Margel situe le lieu gravitaire du manifeste sur la ligne de partage de l'ordre politique lors de la Révolution française. Une fois qu'au XIX^e siècle, la monarchie, ses institutions, ses élites ont été renversées, une rupture se consacre entre le politique

¹⁸ Cette notion de Margel se reporte à une pensée politique qui depuis Alexis de Tocqueville, trouve notamment en Habermas l'un de ses théoriciens les plus féconds et optimistes. Si on a vu que pour ce dernier (note 14 du présent chapitre) la publicité possède un fondement critique permettant de consolider une forme de résistance basée sur la sphère publique en distinction du privé, elle se transforme pour devenir un moteur de massification à l'usage du pouvoir capitaliste. Il demeure que cet « espace public » a très tôt, dans la pratique des communications publiques — cela conjointement avec le moment, comme le fait remarquer Beauvois, où Tocqueville en France fait connaître la démocratie américaine —, maille à partir avec l'entreprise publicitaire d'un quatrième pouvoir acquis à l'hégémonie du capital. La première agence créée en 1843 par Volney Palmer à Philadelphie, inaugure dès lors « l'ère de l'acceptation par le public des *influences psychologiques*. » (Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 214.)

et le social. Un tel état de fait se doit à la composante démocratique¹⁹ d'un appareil moderne de pouvoir : « Le pouvoir de la République est désormais un lieu qui se conquiert, un espace où les idées se disputent, les corps combattent, les désirs se mêlent, entre l'amour et la haine, et où surtout la société se *divise* entre le collectif et l'individuel. » Ce qui émerge, c'est « un lieu de rupture, où le politique se sépare de la société, se différencie, s'autonomise, et où se rejoue indéfiniment le partage démocratique d'un espace commun, d'une sphère publique, d'une action collective²⁰. » Un espace d'une nouvelle densité apparaît, ni complètement géographique ni complètement politique, « géopolitique, qu'il faut occuper, investir, tout autant qu'inventer, produire ou créer. » Une telle qualité de matérialité jamais complètement circonscrite, un espace sans cartographie, en perpétuel processus de transformation et de production devient le lieu du symbolique. On pensera au lieu foucauldien où la matérialité du discours peut exister dans toute son extension.

¹⁹ En un sens général, « démocratique » reste à nuancer devant les notions de représentativité et d'État. Si l'idée de suffrage universel contribue à la construction de l'imaginaire d'un exercice politique du peuple, c'est bien parce que la mainmise d'un secteur de la société sur l'État permet l'établissement d'un vaste protocole de médiation et d'autolégitimation que Castoriadis nomme « cette opération alchimique, faisant que votre souveraineté, un dimanche tout les cinq ou sept ans, devient un fluide qui parcourt le pays, traverse les urnes et en ressort le soir sur les écrans de la télévision avec le visage des 'représentants du peuple' ou du Représentant du peuple, le monarque intitulé 'président'. » Cette performativité de l'effectivité du régime représentatif apparaît essentiel dans la construction, au demeurant fort concrète, du poliçage qui vise à perpétuer la croyance que « dans les conditions modernes, la démocratie directe est impossible, donc qu'il faut une démocratie représentative. » (Cornelius Castoriadis, 1996, *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe, tome IV*, Paris, Seuil, p. 164-165.) Charlotte Nordmann critique avec Bourdieu la « 'doxa démocratique' selon laquelle tous les hommes sont égaux politiquement — à défaut de l'être économiquement. [...] Le suffrage est désormais universel mais les mécanismes sociaux reproduisent à travers cette apparence d'égalité le suffrage censitaire, c'est-à-dire le monopole politique des 'propriétaires'. C'est une véritable 'aristocratie technocratique' qui se réalise par les voix de l'égalité démocratique. » (Charlotte Nordmann, *ibid.*, p. 38-39.)

Francis Dupuis-Déri résume la question : « Il a suffi d'à peine deux ou trois générations pour que le mot 'démocratie', qui signifie depuis deux mille ans le gouvernement du peuple par le peuple, en vienne à désigner un régime politique où une poignée de politiciens élus prennent les décisions au nom du peuple. Si le droit de voter et d'être élu s'est élargi pour les hommes, au point où l'on parle de suffrage "universel", ces électeurs n'ont pas plus qu'avant le droit de participer directement à l'élaboration des lois et le pouvoir est toujours entre les mains de quelques politiciens élus. » (Francis Dupuis-Déri, 2013, *Démocratie. Histoire politique d'un mot aux États-Unis et en France*, Montréal, Lux, coll. « Humanités », p. 357.)

²⁰ Serge Margel, *ibid.*, p. 33

On pensera aussi à l'espace de l'activité communicationnelle habermasien où coexistent et dialoguent des discours plus ou moins concurrents; il faut que le partage de ce plan symbolique « se rejoue indéfiniment ». En son sein les résolutions demeurent sans plus de permanence que celles que permet le discours dans sa volatilité, car en tant qu'il « se conquiert » ce lieu est toujours soumis aux pressions antagonistes de toutes les forces qui s'activent, politiquement, en son ordre. Aussi est-il utile de le rappeler, il y a bien des sédimentations de force, des formations hégémoniques, des stratégies de camouflage que l'idéalisme de l'espace public ne semble pas savoir situer. C'est que le jeu de positions qui a cours sur ce plan symbolique que l'on cherche à occuper est symptomatique d'un repartage du pouvoir opéré par la révolution républicaine. Quand la prétention absolutiste de la monarchie éclate « en lieu de rupture » révolutionnaire, avec elle « le paradigme lettré de l'élite, d'avant la Révolution, qui, tournant autour de la noblesse, glissait des libellés sous la table ou sous le manteau pour faire entendre de nouvelles idées, provocatrices ou subversives²¹ » laisse place à un champ symbolique en expansion.

[...] c'est le lieu du pouvoir, mais d'un nouveau pouvoir, qui émerge d'une crise, disons qui provient d'une crise du pouvoir, qui divise de l'intérieur ces trois pouvoirs de l'État, l'exécutif, le législatif et le judiciaire, produisant surtout ce qu'on aura nommé depuis Alexis de Tocqueville le « quatrième pouvoir », celui de la presse et des médias. Il y va donc d'un nouveau pouvoir, qui agit sur la crise, mais aussi depuis la crise des pouvoirs de l'État, en contrôlant *l'opinion publique*, son espace, sa division, sa diffusion et son partage²². »

On peut voir avec Margel le mouvement de déconstruction laisser place au paradigme de l'opinion publique qui participe à une nouvelle configuration politique du monde. Là semble se négocier, à l'extérieur des nouvelles institutions républicaines éclatées en trois pouvoirs, l'ordre stratégique de la nouvelle démocratie

²¹ Serge Margel, *ibid.*, p. 33

²² *Ibid.*, p. 33.

représentative. Cette abstraction résulte d'une conception de la vie politique comme une sorte d'agora des voix; elle laissera certes place à une sphère de liberté d'expression qui peut rendre visible et effective l'action collective.

Mais c'est à partir de ce quatrième²³ lieu non point réglementé par des institutions, mais dont la dimension stratégique demeure établie dans l'organicité des pratiques et des intérêts que viendront s'orchestrer et se consolider de nouvelles hégémonies. En suivant Margel dans son raisonnement, on vient à identifier que la libération du symbolique de l'emprise absolutiste aura dès lors tôt fait de laisser place à de nouvelles dominances, dont le pouvoir se décline de nos jours sous l'acceptation plus ou moins mystificatrice de la liberté de presse — c'est à dire de l'ordre du discours dont l'interface, celle des médias, prend le dessus sur d'autres modes de prise de parole. L'expression directe en assemblée n'étant pas la moindre de ces interfaces, celle-ci se verra essentiellement confinée aux salles closes de l'État.

Nouvelle donne dont le pénétrant analyste de la Révolution qu'est Tocqueville chiffre le nom, le quatrième pouvoir vient remplir la faille idéologique que l'absolutisme monarchique laisse derrière sa disparition. Alors que les trois pouvoirs républicains se scindent et s'ordonnent en les trois corps de l'État souverain, l'autorité du symbolique trouve sa niche dans l'immanence des crises politiques et sociales qui balayent l'époque. À son tour, le quatrième pouvoir, malgré la crise où il évolue, n'échappe pas aux tendances instituante des organisations médiatiques du capitalisme, lesquels vont croître et occuper une position de surplomb de plus en plus

²³ À savoir si le pouvoir de l'expression « quatrième pouvoir » renvoie aux trois ordres de la division républicaine comme le postule Margel, aux trois états — noblesse, clergé, tiers-état — composant la société du XIX^e ou encore, comme le relève Jean-Claude Sergeant en recentrant la perspective sur le régime britannique, « voir dans les 'gentlemen of the press' les membres d'une nouvelle force institutionnelle équilibrant celles incarnées par la Monarchie, la Chambre des Lords et celle des Communes » (Jean-Claude Sergeant, « Le quatrième pouvoir : anatomie d'un concept », *Études Anglaises*, vol. 43, no. 1, 1990, p. 74.), notre tâche n'est pas ici d'établir la généalogie du concept. L'article de Sergeant, par ailleurs, fournit une entrée en matière fournie pour qui s'intéresse de plus près à la question.

déterminante et uniformisante à l'égard des rapports sociaux. Margel ajoute toutefois qu'il se stabilise autour d'un nouveau régime de pratiques auxquelles « ceux que l'on nommera, après l'affaire Dreyfuss, les intellectuels » vont être conviés. Et dans la foulée, le manifeste qui concernait auparavant une élite repliée sur elle-même, passe à occuper « le même *lieu* que celui des médias, de la presse, des journaux, des affiches, et plus tard de la propagande — ou se manipule l'opinion publique²⁴. »

2.2.1.1 OCCUPATION DU QUATRIÈME POUVOIR

Ainsi donc, le manifeste, si son histoire se prolonge dans le nom, n'est plus le même, son rôle tout à la fois s'amplifie et se disperse. Et il est emporté par un enjeu de pouvoir inédit, conditionné par l'avènement des démocraties libérales, celui de l'apparition au grand jour et l'occupation du plan de production du symbolique que nous avons pris coutume d'appeler le quatrième pouvoir. C'est le nouveau lieu du manifeste, un lieu social horizontalisé, et en tant que genre fondamentalement politique, ces nouvelles configurations du pouvoir ne peuvent que déterminer sa transformation.

L'objet du manifeste artistique qu'analyse Margel devient alors quelque chose d'inédit, le pouvoir culturel. Le manifeste parle de l'état d'occupation par des structures de production massivement organisée dans lequel le quatrième pouvoir évolue, et contre cette situation, il mobilise son effort. Son geste est une attaque, il défie l'instauration d'un monopole, celui de l'impérialisme médiatique, ce phénomène de « gouvernement invisible » que dénonce la tradition critique et qui tient lieu de stratégie générale de communications publiques. Une position qui a peau dure et qui va se développant depuis au moins les tentatives du publicitaire Edward

²⁴ Serge Margel, *ibid.*, p. 33

Bernays²⁵ de formuler le programme systématique de la manipulation des grandes tendances sociopolitique par le travail de l'opinion publique au tournant du XXe siècle. On fait remonter l'ambition officielle de ce travail aux campagnes de relation publique de Wilson entourant l'entrée des États-Unis dans la Première Guerre mondiale qui inaugurent l'introduction délibérée « des communications publicitaires comme pratique de gouvernement²⁶. » Chapeautées par les firmes et les *Business schools* qui élaborent et conservent les connaissances « traitant des lois mentales supposées garantir l'efficacité des actions publicitaire », l'État trouvera de bon ton de faire usage des technologies politiques qu'Adorno et Horkheimer ne rougiront pas de désigner comme des « psychotechniques », des « techniques de manipulation des hommes²⁷ » contre lesquelles se dressera l'analyse critique de la « fabrication du consentement » de Chomsky et Hermann au cours des années 1980²⁸.

C'est donc en gardant en tête ce qui peut constituer l'autorité du quatrième pouvoir qu'on continuera de penser avec Margel :

Une des singularités du manifeste, comme genre littéraire, ne consiste pas en ce qu'il rompt avec son propre contexte culturel, par sa critique des valeurs, des normes, des conventions et des institutions de la culture, mais surtout en ceci qu'il fait de cette *rupture* elle-même son nouveau contexte de production²⁹.

Deux registres de ruptures sont attribuables au manifeste postrévolutionnaire : ruptures *praticables* d'une part, que le manifeste effectue sur le langage et sur les formations de sens — normes, valeurs, conventions — s'instituant dans l'arène du

²⁵ Edward Bernays, 2008 (1928), *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Montréal, Lux.

²⁶ Jean-Léon Beauvois, *op. cit.*, p. 215.

²⁷ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, 2011 (1944), « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses » dans *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 172.

²⁸ Edward Hermann et Noam Chomsky, 2002 (1988), *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*. Marseille, Agone.

²⁹ Serge Margel, *op. cit.* p. 31.

quatrième pouvoir et, d'autre part, ruptures *habitables* en tant que principe de production du politique qu'il investit et occupe dorénavant en vertu de l'éclatement du pouvoir absolutiste, contre une hégémonie³⁰ qui « en contrôlant l'opinion publique, son espace, sa division, sa diffusion et son partage » tend à l'uniformisation libérale-industrielle.

2.2.1.2 OPINION PUBLIQUE

Ces dernières propositions de Margel requièrent peut-être une attention plus serrée sur l'idée du contrôle et de la manipulation de l'opinion et sur le concept même d'opinion publique... Selon ce que nous lisions précédemment, l'opinion est un objet de pensée dont les conditions d'existence (son espace, sa division, sa diffusion, son partage) contribuent à asseoir une autorité; son influence peut s'appliquer jusqu'à la nature même de cette opinion. Cette expression matérielle place dès lors des points de contact par lesquels l'opinion peut-être travaillée — par ces points autrement dit, la forme de l'opinion peut être modifiée, contrôlée. Et parce que cette matérialisation opère sur elle une telle incidence, on peut dire que ces conditions matérielles forment l'opinion.

³⁰ Le processus d'uniformisation industriel-libéral peut être pensé comme l'effet de l'hégémonie capitaliste, c'est-à-dire selon Hardt et Negri, comme la manifestation d'un pouvoir, le capital, qui « tend à être un pouvoir mondial, c'est-à-dire *le* pouvoir mondial. » (Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire, op. cit.*, p. 279.) On remarque un contraste avec le concept de Gramsci qui l'envisage plutôt « comme construction organique d'un pouvoir constituant révolutionnaire » (Antonio Negri, 2015, « Hégémonie : Gramsci, Togliatti, Laclau », en ligne < <http://www.euronomade.info/?p=5001> >, consulté le 5 juillet 2017.) Or que l'hégémonie soit d'abord révolutionnaire renvoie d'une part à cette idée selon laquelle la résistance est première devant le pouvoir, et pose d'autre part que, lorsqu'elle se déploie en plein centre de la production de l'ordre impérial, elle devient simultanément garante de sa longévité et de sa vulnérabilité : en tant qu'incomplète, mais en tant que tendance majeure à s'accomplir, elle est truffée d'interstices, non pas de surface, car « l'espace de la souveraineté impériale est lisse » (Antonio Negri et Michael Hardt, *ibid.*, p. 239). Les seuils et les discontinuités structurent sa cohérence interne. C'est dire que l'hégémonie impériale en tant que processus constituant d'une souveraineté se construisant sur ses propres dislocations, n'endigue par les conditions d'émergence de subjectivités révolutionnaires.

Dès lors, ne serait-il pas faux de distinguer la substance de cet objet de pensée de ce qui le détermine? Et n'est-il pas vrai, inversement, que l'opinion ne précède pas ses conditions d'existence matérielle. Ce qui implique que ce qui contrôle ces conditions vient à être simultanément ce qui les constitue, de même que le moyen de divulguer l'opinion devient la fabrique de l'opinion. En cela, le moyen serait assimilable au discours même³¹. Le moyen ainsi fixé se réifierait en discours, en positivité.

La lecture que fait Margel du contexte d'autonomisation postrévolutionnaire du quatrième pouvoir nous permet ainsi de poser que l'autorité qui contrôle l'opinion dite publique fait de ce discours sa chair et son instrument. On se rappelle que la libération du champ symbolique de la stricte adéquation au corps social des élites, en fait une interface de la vie politique où des affrontements de forces départagent le visible et l'invisible, l'audible et le bruit, l'honorabilité et la vilénie. Et ce que le sens unifié qu'on peut chercher à instaurer sur ce champ relève somme toute d'une abstraction, au mieux d'une valse impression de sens commun; le règne de l'opinion publique consiste à faire de ce discours un étalon de mesure. Pour cela, le travail de communication médiatique œuvre à constituer cette notion — autrement sans assise — qu'est l'opinion publique, la constituer, lui prodiguer un espace, afin qu'elle se puisse manifester objectivement et qu'on puisse la considérer comme une donnée de l'histoire. L'opinion publique, intangible par nature, ne pouvant surgir que par médiation et interprétation, les dispositifs symboliques qui vont émerger dans la lutte pour l'occupation du quatrième pouvoir vont à la fois lui donner substance — valeur de réalité — et forme — valeur de variabilité. Elle advient alors dans l'ordre des

³¹ La formule culte et énigmatique de Marshall McLuhan « The medium is the message » rend compte de ce système de projections. C'est tout ce jeu de miroirs et de dissimulations entre les déterminations du symbolique comme activité productive et son expression formelle dans les objets de la culture qui se trouve indiqué. Voir Marshall McLuhan, 1993 (1964), *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Bibliothèque Québécoise.

évidences sensibles, d'une part immuables en tant que chose et d'autre part formulable et reformulable, sujette à des transformations en tant que phénomène. On concevra bien, généralement, selon la convention qu'enveloppe ce double aspect, l'opinion publique comme un objet mesurable.

L'ordre libéral du quatrième pouvoir que dépeint Margel existe par conséquent en intimité avec son instrument d'exercice de telle manière qu'il en est à la fois le corps et le juge de ses gestes. Qui contrôle l'opinion publique ne contrôle pas alors qu'un simple vecteur à nourrir des appétits dits populaires ou « publics », mais semble bien contrôler, si on persévère à penser les suites de ce que Margel avance, une vaste machinerie de domination qui va de l'instauration et du maintien d'un paradigme (l'espace dit public du discours « opinion publique ») à la diffusion des variations circonstanciées (distribution, diffusion, partage de ce discours) selon un processus d'uniformisation des formes et du formalisable, du vu et du visible, du dit et du pensable accessible principalement aux moyens extensifs de production.

2.2.3 ET DE L'EMPIRE AU MINEUR

Si nous continuons de dire avec Margel que le manifeste fait de la rupture avec « son propre contexte culturel » (de valeurs, de normes, de conventions et d'institutions de la culture), non plus son objet, mais « son nouveau contexte de production », on voit ressurgir à travers ce type de discours une puissance d'antagonisation permanente que Negri attribue à la Multitude. Par la prolifération sans borne qui caractérise son activité, elle rend sensible

[...] tout ce que la théorie du pouvoir comme transcendance détermine et exclut en tant que négatif. Le négatif, c'est l'être qui n'est pas... Et pourtant ce négatif est plein de puissance — il est là, il doit se battre à

chaque instant contre la négation et/ou la neutralisation de sa propre existence, il existe envers et contre tout³².

Le manifeste en tant que genre peut composer des matériaux mineurs et — en tant que son esthétique fournit une forme au « négatif exclu » — trouver son caractère performatif par la resignification des domaines d'objets mis à l'écart par le pouvoir³³. Le même sauvetage que pose Ramos-Perea en activant son *cinelibre* à partir de la négativité qui accable le cinéma portoricain, Negri en fait une force inépuisable contre l'hégémonie de l'Empire. « La pauvreté, l'esclavage, l'exploitation » par exemple, en rejouant sans cesse le scandale qui les institue, forment « un ensemble de puissance que nous appelons une multitude³⁴. » On verra plus loin que Falardeau emploie la même stratégie de réactualisation du négatif en revendiquant à son tour une « liberté d'être pauvre ».

Dans une perspective toujours théorique, nous avons vu avec Foucault que le discours est lui aussi caractérisé par un mouvement naturel de prolifération. Il se peut dès lors que la corrélation entre la « production biopolitique³⁵ » de la multitude et les forces de prolifération qui nourrissent le langage appelle une performativité manifestaire. Puis que celle-ci opère, de par sa nature proliférante, une résistance constante au biopouvoir capitaliste, une « action antagoniste³⁶ » en rupture avec l'érection des structures de régulation de l'Empire et les modalités de raréfaction du discours qui président à son ordonnancement.

³² Antonio Negri, 2011, *Traversées de l'Empire*, Paris, L'Herne, coll. « Carnets », p. 80.

³³ Judith Butler qui s'intéresse à la dimension performative de la résistance parle de « resignification subversive » dans les cas de reprise subalterne de formules oppressives. Nous emploierons en son sens la notion de « resignification ». Pour le développement argumentatif de Butler, se reporter à la conclusion du *Pouvoir des mots* (Judith Butler, *ibid*).

³⁴ *Ibid.*, p. 80.

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁶ *Ibid.*, p. 39.

De ce point de vue, la tendance impériale qui se développe dans le libéralisme postrévolutionnaire et la concentration du quatrième pouvoir qui affermit son emprise sur les vies, sur la subjectivité même des personnes, sont, justement, les objets circonstanciés et tenaces de la rupture manifestaire. Peut-être est-ce seulement cette tendance à la rupture continue et intensive avec sa propre condition de sujet massifié que ce même sujet peut faire l'expérience — guidé comme on l'a vu pour Ramos-Perea, par l'ambition de se conquérir en tant que sujet collectif spécifique — de son poids social dans l'arène du quatrième pouvoir; peut-être n'est efficace que cette esthétique résolument mineure parce que dépendant toujours d'une situation instable, toujours en rupture avec sa propre condition d'être au monde; peut-être est-ce seulement sous ce mode négatif que le sujet peut se poser efficacement devant le « *medium* » uniformisant et attractif, pouvoir diffus et néanmoins massif, diffusé, majeur et conforme aux normes instaurées par le gouvernement invisible, théorisé par Bernays³⁷, des médias et de leur influence. Peut-être est-ce seulement sous cet aspect fuyant que le sujet peut venir à se faire affirmation collective capable de rendre visibles les conditions d'existence occultées derrière la mécanique des discours renforçant toujours leurs propres structures. Comment autrement se défaire d'une machine vouée au renforcement des régimes libéraux, de leur illusion de démocratie par la représentativité, de leur irréductible et sloganesque liberté de presse, de leur inextricable structure d'exploitation économique? Peut-être est-ce cette discursivité manifestaire qui résiste par performativité continue et intensive? Sans doute sa plus ou moins grande efficacité serait proportionnelle à l'intensité et à la persévérance d'un agir.

³⁷ Ainsi qu'en dispose l'incipit de son célèbre essai : « La manipulation consciente, intelligente, des opinions et des habitudes organisées des masses jouent un rôle important dans une société démocratique. Ceux qui manipulent ce mécanisme social imperceptible forment un gouvernement invisible qui dirige véritablement le pays. » Voir Edward Bernays, *Ibid*, p. 1.

Comme le fait l'aveugle de Morrison en saisissant l'intention perlocutoire des deux enfants³⁸, le positionnement manifestaire que nous tenons de notre lecture de Ramos-Perea résiste au mauvais tour, tout aussi performatif, tout aussi perlocutoire, que joue l'esprit du capitalisme avancé au tout vivant, réfugié derrière ses bataillons de dispositifs industriel et administratif à caractère corporatif, enrôlant des subjectivités — morcelées par le rêve individualiste, séparées du corps social, diminuée en force comme l'aveugle — mais malgré tout disposées à répondre à la volonté qui opère à leur place les puissances discursives qui ne cessent de les interrelier. Ce positionnement manifestaire nous donne à saisir une gestualité de résistance. Soutenue par une composante de systématisme et de continuité, elle devient une pratique.

Cette opposition à l'enrôlement se fait peut-être, dès lors qu'elle se pose dans la durée, la pratique de résistance qui rognera les contours de ce lustre, ce lustre si lisse qui envoûte le sujet dans son ordre des médias à intérêts commerciaux, des bureaucraties à but lucratif, des systèmes de gouvernement à fondements libéraux dont la démocratie représentative est l'avatar le plus actuel. Des valeurs et des gestualités prennent alors la mesure des puissances à la base d'une « spectacularité de masse³⁹ » qu'une critique nourrie depuis l'École de Francfort appelle à notre vigilance. Vont s'opposer par friction à l'« espace lisse de la souveraineté impériale⁴⁰ », tenant position contre les formes hégémoniques qui persévèrent à

³⁸ L'intention perlocutoire se traduit en pratique, comme le montre cet exemple, par un effort de mise en lien. Sans mise en lien, aucune manipulation ni de logique d'enrôlement. Un lien dès lors peut-être opaque ou transparent, plus ou moins bien saisi par les locuteurs.

³⁹ L'expression que Citton (voir Yves Citton, *ibid.*, p. 194 et ss.) doit à Guy Debord (1992 (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard), mais dont le fondement critique est posé avant lui par Horkheimer et Adorno qui commencent dans les années 1940 à disséquer l'opération politique de l'esthétique publicitaire, rappelle en peu de mots que cette diffusion massive et répétitive des images et des mots occupe de manière inégalitaire les puissances de visibilité. Nous aborderons aux chapitres III et IV les problèmes principaux soulevés par le texte phare de l'École de Francfort « La production industrielle des biens culturels ».

⁴⁰ Voir note 30 sur l'hégémonie du point de vue de Hardt et Negri.

s'immiscer dans la moindre vie quotidienne sous l'aspect séduisant et poli de la marchandise.

2.3 RÉSISTANCES CROISÉES

Nous donnerons à présent une image nette de cette pratique. D'abord, en ce qui a trait à ce chapitre et au prochain, par les idées et les propositions théoriques et autoréflexives de Ramos-Perea et de Falardeau, puis subséquemment dans la deuxième section de cette thèse (comme cela a déjà été annoncé), les processus esthétiques par lesquels s'articulent les moyens de résistances, par lesquels le parti pris pour les formes de l'art comme instrument politique déploie son effectivité.

Mis à part quelques contrastes — que nous ne négligerons pas de relever et qui se révéleront productifs —, les formations discursives de Falardeau et de Ramos-Perea se recourent sous plusieurs aspects. On ne peut faire autrement que d'associer aux plus idiosyncrasiques tournures de Falardeau cet énoncé de programme de Ramos-Perea :

Puerto Rico est un pays envahi et conquis, en lutte depuis 500 ans pour sa liberté rêvée. La lutte pour cette liberté s'exprimera continuellement dans le cinelibre à travers l'affirmation d'un être national impérissable de mille manières puissantes, sonores, tonitruantes. C'est un cinéma qui *tire le trait* : nous d'un côté. Les *Gringos* de l'autre⁴¹.

Aussi il n'y a seulement qu'à placer les deux écritures côte à côte pour voir apparaître tout un tramage de convergences :

Je résiste : je suis québécois (sic). Je travaille à libérer mon pays du néocolonialisme et de l'impérialisme. Je lutte contre l'oppression, l'exploitation et le génocide. Je me bats comme des millions d'autres

⁴¹ « *Puerto Rico es un país invadido y ocupado que lleva más de 500 años luchando por su libertad soñada. La lucha por esa libertad, por la afirmación de un ser nacional que no morirá nunca quedará expresada en ese cinelibre de maneras potentes, sonoras, atronadoras. Es un cine que tira la raya : nosotros de un lado. Los gringos del otro.* » Voir Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 67. (C'est moi qui souligne.)

depuis maintenant 218 ans. Je résiste.

Je me bats avec des images, des sons, des cadrages, des mots, des éclairages, des cris, des montages, des rythmes, des musiques. J'ai voulu parler de mon peuple [...] On m'a dit non. J'étais naïf. Je suis encore naïf. Moins. Je comprends mieux qu'il n'y a rien à attendre de l'ennemi. L'ennemi qui possède les outils de production des images et des sons, connaît bien l'importance des moyens de communication dans sa guerre contre le peuple québécois⁴². »

Ces deux passages sont denses en valeur affirmative. Quelques éléments grammaticaux permettent d'étayer cette observation. On dira que ces écritures assèment leurs paroles. Les verbes occupent une part importante de ces poétiques. Soit conjugués (« je résiste », « s'exprimera »), soit à l'infinitif (« libérer »), soit en forme nominalisée (« affirmation », « être national ») ou en participe passé (« envahi », « rêvée ») les fonctions grammaticales qu'ils remplissent sont aussi diverses que l'effet proclamatif de leur récurrence est insistant. On constatera également que le prédicat est voué à l'action et à la désignation : affirmer, annoncer, qualifier des rapports de force, des intentions, des phénomènes; évoquer des raisons fondamentales comme la profondeur historique pour de nombreux partis pris qui s'énoncent; restreindre le développement réflexif d'un argumentaire au profit de multiples positionnements d'ordre évaluatif, sentences, injonction, performatifs de mobilisation, tels sont les effets de discours qu'on y trouve. C'est un ton qui, essentiellement, propose.

Dans les deux textes, des verbes d'action (rêver, lutter, exprimer, affirmer, tirer un trait, résister, libérer, travailler, se battre, parler) sont employés intensément. Ces verbes sont conjugués au présent de l'indicatif dans la plupart des cas. Des variations de temps vont par ailleurs renforcer cette prépondérance de l'acte présent de discours : d'une part chez Ramos-Perea on note un futur de l'indicatif (« s'exprimera continuellement ») qui annonce une prise d'effet imminente s'inscrivant dans

⁴² Pierre Falardeau, 1995, « *Le Temps des bouffons, Prise 2* » dans *La liberté n'est pas une marque de Yogourt*, Montréal, Stanké, p. 76-77.

l'actualité de cette parole-ci, l'exercice durable d'une volonté, une morale de l'action, qui, dès à présent, va se perpétuer dans le projet cinématographique s'instituant. Les formes nominalisées des verbes « affirmer » (« affirmation ») et « lutter » (« la lutte ») — lequel verbe est aussi employé par Falardeau en sa forme conjuguée « je lutte » — viennent à leur tour insister sur l'effort de prise de position. Et le participe passé « rêvée » attribué à « liberté » fait remonter dans le manifeste une ligne d'historicité rattachant l'actualité de la parole à une antériorité légitime. D'autre part, dans l'extrait de Falardeau les temps de verbes varient peu. On peut tout de même lire une courte séquence au passé. Elle se développe sur une ligne de causalité : « j'ai voulu faire », « on m'a dit non », « j'étais naïf », « je le suis encore », « mais j'ai appris ». Autrement dit, le discours réfère à une expérience des limites sur une base autoréférentielle, à une séquence de transformation que le sujet raconte comme l'ayant lui-même éprouvée. Portrait d'une expérience de la désillusion, cet enchaînement qui interrompt le présent de l'affirmation pour faire incursion dans le passé du récit de soi et revenir au présent de parole dessine une boucle, et inclut dans cette boucle une résolution dialectique. Le heurt conduit à une prise de conscience, à comprendre, et par conséquent à se positionner par rapport à cette intelligibilité acquise. En ce jeu stylistique, le protagoniste qui se raconte, raconte l'acquisition d'une connaissance liée à son propre vécu, et le bref passage par son récit nourrit en légitimité le parti pris du combat.

2.3.1 SUJET-PRONOM

En outre, on l'a vu au cours du chapitre précédant, la subjectivité perlocutoire de Ramos-Perea, subjectivité d'impact, qui tente de constituer le collectif tout en s'autoformulant dans le discours manifestaire, est un « nous », une première personne du pluriel qui s'attache non pas à un sujet national exhaustif, mais restreint, soumis à des critères d'inclusion-exclusion. Et, on l'a vu aussi, ces critères sont liés au fait de

savoir « ce qu'il faut savoir », c'est-à-dire l'ensemble des assertions objectivées et proférées sur le compte de la vie politique et sociale, notamment, pour cet extrait, les attributs de Puerto Rico en tant qu'il est : a) pays, b) envahi et occupé, c) en lutte depuis des siècles. Le « nous » qui rejette le *gringo* de l'autre côté de la ligne n'est pas tant un contingent de personnes qu'un projet de débrouillage autoréférentiel : se révéler à soi-même. Mieux : nous révéler à nous-mêmes en tant que nous nous reconnaissons sous un ordre commun et à propos duquel nous partageons la même opinion.

Il y a chez Ramos-Perea un système de sélection, une opération normative qui tire sa force de l'efficacité doctrinaire : nous d'un côté, eux de l'autre. « Nous », être national, lisse, aligné. Le manifeste effectue une rupture subjective entre l'occupant et le conquis : « un cinéma qui trace la ligne : nous d'un côté. Les *gringos* de l'autre... » Une rupture qui définit un sujet collectif par la fracture qu'il provoque en son lieu d'origine (sujet et contexte) et son adhésion à une praxis (par et pour lequel il lutte).

En second lieu, on ajoutera que la performativité agit sur les interlocuteurs de manière interne et externe. Le sujet national exhaustif, colonisé, se trouve en situation de double occupation : sur le plan des rapports politiques et sur le plan psychosocial. À la suite de quoi le geste perlocutoire se dédouble sur ces deux niveaux. Politiquement, il doit définir l'occupant (qui est « non-je ») et destituer le régime d'oppression et d'assimilation qu'il reconduit; puis, d'un même jet de pierre, il doit, affectivement, se défaire, en marquant la frontière entre lui et l'adversaire, et effacer l'intériorisation individuelle de ce « non-je » qui reformule en lui, sans cesse, le

complexe d'infériorité colonial⁴³. Par cette prise en main subjective, le sujet est capable de disloquer le dilemme qui le divise. Collectivement, il est appelé à se reconnaître non pas en se saisissant positivement au bout de l'aventure dialectique de sa conscience, mais en s'activant négativement⁴⁴ contre sa condition de manière à rompre la boucle de l'assimilation (axiologique, esthétique, institutionnelle), la normativité qui reconduit inlassablement la relation de domination. De cette façon se met en place la base discursive d'un démorcellement du sujet social qui peut aspirer à la décolonisation : la capacité du sujet de se dire pluriel, de naître à son corps collectif s'amplifiant sans cesse, et d'agir par le fait de se dire, de dire efficacement, non plus en d'exténuantes recherches de soi-même, de son unicité, « je suis », mais, simplement, dans l'illimitation ininterrompue d'un devenir : « nous ».

Chez Falardeau en revanche, l'être collectif semble plus poreux, plus hirsute, plus complexe peut-être. À la différence d'un « nous » taillé sur mesure, c'est en « je », première personne du singulier sujette à l'errement et au doute (« je suis encore naïf »), que se concentrent les forces perlocutoires de mobilisation. La morale de

⁴³ « Tout peuple colonisé — c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale — se situe vis-à-vis du langage de nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine. Le colonisé se sera d'autant plus échappé de sa brousse qu'il aura fait sienne les valeurs culturelles de la métropole. Il se d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noiceur, sa brousse. » (Frantz Fanon, 1971 (1952), *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », p. 14.)

⁴⁴ On trouvera chez Negri une description de cette dualité entre le programme immanentiste d'une multitude et le le programme transcendantaliste de la souveraineté dans le cadre duquel on peut poser d'un côté le discours de Protagoras de la Grèce qui repasse dans la modernité occidentale par Machiavel et Spinoza jusqu'à Marx et de l'autre, le lignage qui de Platon jusqu'à Plotin, se reconnaît à travers Hobbes, Rousseau et Hegel. (Antonio Negri, *Traversée, op. cit.*, p. 78.) C'est du reste la thèse d'Helen Meiksins Wood qui pose que l'héritage philosophique antique oppose les immanentistes sophistes aux rationalistes « philosophes » en faisant valoir par ailleurs que l'imaginaire aristocratique traverse la pensée transcendantaliste de Platon à Aristote jusqu'aux romains Cicéron et Plotin. Voir Helen Meiksins Wood, 2013, *Des citoyens aux seigneurs. Une histoire sociale de la pensée politique de l'antiquité au moyen-âge*, Montréal, Lux, coll. « Humanité ».

l'action de Falardeau passe par une voix distincte, non infaillible⁴⁵, la sienne, en tant qu'il se désigne lui-même comme sujet de l'action collective. L'affirmation initiale de ce texte « Je résiste : je suis Québécois. » joue sur le *cogito*, elle le déplace sur le plan du pouvoir. « Je résiste donc je suis. » Mais la proposition n'est pas exactement duelle. Elle comporte un troisième terme, un objet. Je ne suis pas qu'« être », je suis quelque chose, « donc je suis québécois ». Le verbe être est transitif ici : l'existence, en plus de se lier à l'acte politique d'insoumission, se rapporte à la condition matérielle d'exister. « Je » est Québécois et « je » résiste.

Notons aussi l'équivalence entre les deux termes indiqués par la ponctuation. « Je résiste : je suis québécois » annonce d'entrée de jeu une réciprocité. On peut entendre la rationalité de cette affirmation en deux sens : « Être Québécois c'est résister » et « résister c'est être Québécois ». Inclus dans cette logique, « je » devient collectif, territorialisé et investi d'un certain principe d'action. C'est un « je » nationalisé, irréductible à sa seule individualité. Sa substance est incluse dans cet agir de résistance et dans un contexte géopolitique qui induisent réciproquement la condition de l'autre. « Je », radicalement, n'existe pas autrement chez Falardeau. Il n'y a pas quelque chose comme une métaphysique du sujet, en soi, « je » ne signifie rien; chez Falardeau, tout revient à la pragmatique, aux actes, aux situations, « je » se définit par ce qui se rapporte à lui et ce à quoi il se rapporte.

Mes actes sont en eux-mêmes des actes collectifs, mais aussi et surtout une identité : quand bien même ils se singularisent, ils vont se réfléchir au tableau général des actes liés à la raison collective qui, elle, est fondée sur les conditions d'existence.

⁴⁵ La double négation « non-infaillibilité » ne peut pas se résoudre en l'affirmation « faillibilité », pour des raisons d'irréductibilité esthétique. C'est-à-dire que l'effet de résistance de Falardeau s'adjoit d'un effet de modestie capable de renforcer un argument qui ne peut risquer de sacrifier sa force de légitimité dans une rhétorique d'humilité explicite. En demeurant « non infaillible », il se dispose à une action résolue et téméraire, que l'ambiguïté de la double négation vient raffermir, mais qu'un strict énoncé de faillibilité vient fragiliser.

C'est à une perlocution dépourvue de critères idéaux, en quelque sorte, que j'aspire : *moi comme des millions d'autres*, dit Falardeau. On pressent ici que la rhétorique manifestaire de Falardeau n'est pas celle de la proclamation d'un ordre par processus de sélection qui s'apparenterait à ce que nous avons vu de Ramos-Perea, que c'est une rhétorique qui incorpore l'un dans la composition d'un grand ensemble lié par une commune subsistance, et qui définit l'identité la plus générale comme ce corps en lutte qui condense ici une notion clé et de vaste amplitude — n'héritant pas du partage franc de l'« être national » normatif que défend Ramos-Perea — de « peuple québécois⁴⁶ ».

2.3.2 TROIS DISCOURS EN ÉCHO

On a vu des similitudes et des contrastes sur le plan stylistique. Demeure ces questions à examiner : comment ces deux écritures convergent-elles idéologiquement? Puisqu'une telle parenté est l'hypothèse de départ de cette thèse, à quelles propositions s'arriment-elles toutes deux? Et si à l'intérieur de ces arrimages des incompatibilités viennent à se constituer, de quelle nature sont-elles? Trois éléments de lexique communs donnent lieu à des énoncés presque synonymes, si bien qu'à première vue, les dissemblances qui s'y insèrent sont difficiles à saisir. L'examen toutefois révèle que les discours qui en découlent cessent jusqu'à un certain point de concorder. Notre comparaison réveillera peu à peu ces contrastes. Il est à noter pour l'heure que les trois éléments discursifs en écho suivent une séquence de

⁴⁶ Voir Pierre Falardeau, « L'imaginaire québécois » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 194-195. Falardeau y affirme que Rodin est Québécois. L'argument fait valoir que l'identité du peuple ne se définit pas par la territorialité qu'il occupe (la nation qui repose sur l'essentialisation d'un lieu, d'une ethnicité), mais par la gestualité qui consiste à faire exister un régime d'action révolutionnaire dans son champ. Parce que dire que « Rodin est Québécois » (p. 194) effectue une dislocation de l'identité collective avec le territorialisme national hérité des empires et inscrit le peuple dans un élan insurrectionnel qui vise à refaçonner le sensible selon un nouveau mode de subjectivité. Par là, la résistance contre l'uniformisation par le pouvoir, « contre le néo-colonialisme, l'impérialisme et le bon goût bourgeois » (p. 194) semble se rapporter à l'effort de ralliement implicite — et déterritorialisé — de la nation québécoise s'affirmant d'abord, tel Rodin, comme force de prolifération créatrice.

distribution similaire d'un extrait à l'autre. Présentons-les selon ce même ordre d'enchaînement.

2.3.2.1 « PAYS »

Dire « pays » annonce à la fois le cadre de référence et le contexte discursif. Le nom du pays n'est pas anodin. Ramos-Perea le nomme explicitement : « Puerto Rico est un pays ». La tournure de Falardeau réfère plutôt au fait d'une identité québécoise puis renchérit avec le terme « pays ». On sait que Puerto Rico et le Québec ne sont pas des pays au sens du droit, que ce sont des entités géopolitiques subordonnées à des ensembles étatiques plus vastes qui régissent la plupart des fonctions régaliennes attribuées aux États, aux pays. Devant l'ordre géopolitique mondial, ces deux pays n'en sont pas exactement. Or les États-Unis et le Canada n'étant pas mentionnés dans ces passages, l'affirmation nationale de nature instauratrice, ce qui produit le domaine d'objet « pays », y est tout entière constituée de l'entité « non-pays ».

Le pays Québec et le pays Puerto Rico ne portent pas toutefois le défaut de légitimité qu'on pourrait s'attendre d'une juridiction régionale qui se désignerait comme une totalité sociopolitique; sur le plan symbolique, cette attribution du statut de pays fait partie du vocabulaire commun et est largement usitée. C'est à cet usage, un implicite identitaire dont la puissance de ralliement est avérée — les deux sociétés étant chacune structurée par des conflictualités d'ordre national, une historicité qui place la question nationale à la clé⁴⁷ — que les deux textes vont donner voix.

Il va sans dire que le mot « pays », ses principes, ses applications, son étendue, est un terme pour lequel on lutte au Québec et à Puerto Rico. Les discours de Ramos-

⁴⁷ Bien que Falardeau et Ramos-Perea ne conçoivent pas l'identité nationale selon les mêmes attributs ontologiques (la troisième partie de cette thèse déploie les implications de ce contraste subtil, mais important), la fonction politique du « nationalisme subalterne » qu'ils y trouvent se rapproche dans les termes que posent Hardt et Negri : « [...] la nation est progressiste uniquement comme ligne de défense fortifiées contre des forces extérieures plus puissantes. » (Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, *op. cit.*, p. 144.)

Perea et de Falardeau ancrent leurs propositions dans cet enjeu pragmatique. Cet enjeu n'est pas sans actualiser les deux plans de performativité d'Austin. Sous l'aspect illocutoire, on peut dire d'entrée de jeu que le nom de pays trouve peu d'effet. Bien qu'il enjoigne à formuler un régime géopolitique différent, il ne correspond pas aux réquisits du registre conventionnel — inscrit dans l'exercice étatique par exemple. Ce nom de pays demeure par conséquent sans véritable effectivité illocutoire. À une autre enseigne toutefois, sous l'aspect perlocutoire, le pays qui est défini depuis la subjectivité collective trouve son impact. On le découvre à partir de l'effet de sens produit par le fait de dire. Puerto Rico et Québec, ainsi nommés se dotent d'une force d'affirmation identitaire et de pratiques politiques que le régime actuel du sensible permet encore au sujet de voir, de comprendre et d'adopter. C'est-à-dire qu'à l'intérieur d'un cadre conventionnel interdisant d'appliquer l'attribut « pays » à ces formes politiques que sont le Québec et Puerto Rico, le cadre intersubjectif offre un lieu pratique où le constituer, où le faire advenir par le concours d'une affirmation commune.

On voit par là que la composante d'autoréférentialité, le sujet du discours se désignant lui-même et tenant pour objet la condition discursive actuelle, vient s'insérer dans les interstices de la convention, s'y déployer, pourrait-on dire, de l'intérieur. On entrevoit par là se manifester une condition paradoxale, mineure, de l'identité, et de la résistance de la multitude, qui est de se rendre sensible au creuset d'un ordre qui l'exclut.

2.3.2.2 « LUTTE »

Le mot « lutte » est le deuxième élément de vocabulaire commun à ces deux extraits. Falardeau insiste sur le combat par un enchaînement de propositions en gradation : « Je travaille »; « Je lutte »; « Je me bats ». L'effet d'insistance que Falardeau produit par accumulation, Ramos-Perea l'effectue par redondance. Le

terme « lutte » répété par deux fois ne passe pas sans être vu. Il s'associe d'office à l'affirmation identitaire; on dira même qu'il sert à poser l'affirmation identitaire au principe de l'identité. L'identité se pense alors comme faire. Ce qu'il s'agit d'installer à la racine de la définition de soi, de chez soi — en tant que lieu et en tant qu'intimité —, relève d'une radicalité de l'action. Être Puerto Rico, être Québec tient à une mise en acte d'un collectif humain, et parallèlement, c'est en tant qu'agent de puissance et de mobilisation que le sujet devient Portoricain, devient Québécois. Chez Ramos-Perea, « lutter » est employé avec le même aplomb que l'équivalence initiale entre pays et Puerto Rico. « Être en lutte » est alors enveloppé dans la définition du pays. Il en va de même chez Falardeau, car il s'agit avant de tout de faire pays, non pas seulement d'être pays. « Je lutte, je me bats, dit-il, comme des millions d'autres. »

L'acte de lutter renvoie à un rapport de forces. Dans les deux cas, il se rapporte à un enjeu de liberté. D'une part, l'acte de lutter tend vers l'institution d'une nouvelle forme de vie répondant comme chez Ramos-Perea à l'aspiration d'une « liberté rêvée » qu'il attribue à la nation, de l'autre, il tente de dégager comme chez Falardeau les rapports sociaux de l'ordre impérial, participant d'un processus de déprise, de libération des forces de répression qui pèsent sur la vie même :

Les cinéastes d'ici se retrouvent finalement dans un cul-de-sac. D'un côté, un gouvernement qui pourrait développer un cinéma de la vie et intervenir dans la distribution, mais qui ne le fait pas parce que c'est *un gouvernement soumis et contre la vie*. D'un autre côté, l'industrie privée, soumise à une économie de marché [...] en concurrence directe avec le cinéma américain de type hollywoodien (le bulldozer culturel le plus insignifiant et le plus puissant du monde) qui ne peut qu'accepter les normes esthétiques et idéologiques de l'impérialisme « yankee »⁴⁸.

Dans un cas comme dans l'autre toutefois le labeur de lutter revendique cette vie-ci, ce monde-ci, mais surtout se l'approprie continuellement « de mille manières

⁴⁸ Pierre Falardeau, « *Pea Soup* » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 64. (C'est moi qui souligne.)

puissantes », par le cri, par le bruit — avant tout, par l'insoumission obstinée : « Il EXISTE DÉJÀ un cinéma national portoricain “où tout nous appartient” qui est d'abord et avant tout INDÉPENDANT ET LIBRE. Cette cinématographie incorruptible A ÉTÉ recréée par ses artistes en nombreuses et merveilleuses manières⁴⁹. » Malgré l'oppression et par l'oppression — en la traversant —, subvertissant ses effets, mais aussi les pratiques qu'elle retient à l'extérieur de ses normes, l'immanence du style tapageur rend sensible ce qui de l'être « indépendant et libre » demeure reclus dans le négatif par l'ordre symbolique, mais qui lui appartient irréductiblement.

On peut considérer alors que l'affirmation identitaire répond à une intention seconde qui ne serait pas celle strictement de lutter, mais de lutter en vue d'un certain accomplissement sensible. Quand Ramos-Perea parle de cette lutte, il actualise ce qu'il vise à accomplir ailleurs. Parce qu'elle s'exprime dans un registre projectif : quelque chose d'absent se donne à penser. Ce texte effectue en quelque sorte, en l'anticipant, l'acte que le cinéma qu'il prescrit devra accomplir sur le sensible⁵⁰. Quand Ramos-Perea annonce ce que devra faire le cinéma qu'il projette, il active d'avance la performativité qu'il lui attribue. Se réverbérant dans la performativité perlocutoire, le sujet portoricain se trouve séparé du *Gringo*, le texte, comme le cinéma dont il est le programme, tire le trait. L'accomplissement se produit, pour en parler comme Austin, « par le fait de dire », la lutte et avec elle l'identité n'est pas reportée au film à faire, mais elle affleure ici, à même le texte, se manifeste en

⁴⁹ « YA EXISTE un cine nacional puertorriqueño 'donde todo nos pertenece', que es ante todo INDEPENDIENTE y LIBRE. Esa insobornable cinematografía HA SIDO recreado por sus artistas en muchas y maravillosas manera. » Voir Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 62.

⁵⁰ Un tel effet de symétrie qui rend équivalent l'acte d'écrire et l'acte de filmer au registre performatif existe aussi chez Falardeau : « Sans caméra par les temps qui courent, je fais mon cinéma à grand coup de crayon [...] » (Voir Pierre Falardeau, « Quand le bâtiment va tout va » dans *Yogourt*, op. cit., p. 144.) Nous y reviendrons à la section 2.4. du cinquième chapitre.

perlocution, rendue sensible, c'est-à-dire, rendue disponible aux affects : je la saisis, je peux m'en émouvoir.

Mais bien que quelque chose se perçoit comme lutte, cette même chose continue de faire défaut comme autorité. L'effectivité de l'identité-lutte n'est pas avérée, on ne peut pas la valider, cette identité-lutte ne se constitue pas en se disant, elle est une puissance — puissance en tant que potentiel — d'opposition — opposition en puissance. Son pouvoir ne s'institue pas par ce texte, non moins que chez Falardeau quand il déclare qu'il y a guerre contre le peuple québécois : l'illocution ne reconfigure pas l'espace politique⁵¹. Elle indique toutefois un négatif dont est constitué le peuple québécois. Nous nous apercevons avec lui, comme le dirait Negri, « que "l'être qui n'est pas" produit en réalité l'indignation de la puissance, et affirme son irréductibilité à l'état de choses spécifique dans lequel il est enserré⁵². » Autrement dit, la guerre qui sévit contre le peuple est l'image positive de son invisibilisation. Réciproquement, l'image du peuple visible est la résistance qu'il effectue contre la guerre. L'illocution accomplit alors des effets sur le sensible qu'une stricte dialectique ne peut saisir, car il n'y a « pas de finalité à réaliser, juste une liberté à exprimer⁵³ »; c'est sur des disjonctions immédiates avec le contexte de sa production que la liberté se manifeste ici, parce que la négativité est toujours ce que les structures de transcendance doivent rejeter pour instituer leur cohérence. La production biopolitique de la subjectivité que Falardeau appelle « peuple québécois » ne peut pas dès lors unifier l'être de la structure et le non-être qui en est la condition

⁵¹ Austin, comme on l'a vu au chapitre précédent, verrai en cet acte illocutoire un achoppement, où l'effet sur la convention ne se produit pas « en se disant ». Voir note 26.

⁵² Antonio Negri, *Traversée*, *op. cit.*, p. 80.

⁵³ *Ibid.*, p. 80.

même de possibilité. Et par là, l'être est distinct selon que l'agir politique, comme chez Hardt et Negri⁵⁴, se place du côté de la guerre ou de la résistance.

Le peuple qu'appelle Falardeau de tous ses vœux n'existe que par le fait qu'il déclare et que, ce faisant, il se réapproprie l'oppression qui le suscite. Son geste esthétique vise à exciter le désir « d'indignation de la puissance », à faire éprouver l'« impouvoir » constitutif de ce peuple à exister dans la gangue de l'Empire.

À Pea Soup Film, nous croyons à une imagerie nationale, originale, différente, populaire, progressiste, antifédéraliste et antiimpérialiste. Nous croyons en une imagerie profondément enracinée dans la culture de notre peuple. En creusant notre situation de dominés, on débouche sur une solidarité avec tous les exploités de la Terre⁵⁵.

Être peuple alors, relève d'une lutte qui se rend sensible et dont le lieu d'origine est ce manque qui en induit la nécessité. « Peuple » se manifeste dans ce creux, destitué, où, à défaut de puissance effective, il se rallie à son « pouvoir d'être affecté⁵⁶ » en tant qu'il fait partie de l'être exclu, « des exploités de la Terre », avec lesquels il creuse une « situation de dominés ».

Celui qui est dépourvu de l'effectivité de sa puissance, dont la puissance d'agir bascule dans l'« indignation de la puissance », s'affirme en lutte, irréductible à l'état des choses, répète que sa condition d'exister est la lutte; cette condition, bien plus qu'un contexte de production devient alors la force qui fabrique la liberté depuis l'exclusion et qui fait que dans l'immanence, la disjonction prévaut sur l'unification,

⁵⁴ On se rappelle leur proposition dont nous faisons état à la section 3. de l'introduction qui veut que l'état de guerre permanent soit la réponse du pouvoir souverain à la résistance de la multitude qui est première en acte.

⁵⁵ Pierre Falardeau, « Contre le colonel Sanders » dans *Yogourt*, *op. cit.*, p. 195.

⁵⁶ Ce vocabulaire spinozien est commenté par Deleuze qui pose le pouvoir en contraste avec la puissance sur le registre de l'action. Pouvoir (*potestas*) appartenant au registre des passions, du pâtir, puissance (*potentia*) à celui de l'action, de l'agir. (Gilles Deleuze, *Spinoza*, *op. cit.*, p. 128.) Il apparaît intéressant pour nous de concevoir suite à cela que la condition subalterne d'agentivité que comporte la théorie de la résistance passe par un rééquilibre de la position passionnelle par rapport à la position actionnelle qui est celle du dominant, rendu apte, pour reprendre les termes de Lordon, d'assouvir aux dépens de l'autre son « désir de faire faire ». (Frédéric Lordon, *Capitalisme*, *op. cit.*, p. 19.)

que « le deux prévaut sur l'un⁵⁷ ». En parlant de sa lutte, le sujet-peuple de Falardeau parle de lui se manifestant contre son origine — il parle non pas de ce qu'il est, car il n'est pas exactement, mais de ce qu'il devient, car il est devenir. Il veut faire ressentir sa condition singulière — en tant qu'opprimé rallié aux autres opprimés, il ne peut que faire *ressentir* son hétérogénéité devant l'uniformité idéologique. Mais il ne peut faire norme de cette révélation — de manière à se rallier les subjectivités, de manière à devenir un sujet, un corps, éventuellement, un pouvoir, une normativité, puis consacrer à son tour de la convention, de l'institution, des appareils de régulation et de contrôle.

En cela ce peuple qui s'actualise en force de résistance n'est pas ce que Negri assimile, en distinction avec la multitude : « un ensemble chaotique qui ne peut être recomposé que par l'État⁵⁸. » Parce que s'affirmant, son existence se branche à l'immanence des forces de production de subjectivités, ne se reporte pas à un éventuel pouvoir constitutif. Son existence n'est pas chaotique, elle n'est pas tributaire d'une remise en ordre, elle est agonistique, se pose d'emblée, comme toute activité biopolitique de la multitude. Elle s'accomplit d'abord par l'appel à la prolifération de son « imagerie nationale, originale, différente, populaire, progressiste, antifédéraliste et antiimpérialiste » dont les lignes de sens s'opposent à un pouvoir (impérialiste, fédéraliste, conformiste) qui continue à déployer ses moyens normatifs dans la transcendance de sa propre imagerie. Il importe ici de faire voir que cet accomplissement touche un point de raccord entre politique et esthétique.

Il semble bien que lutter ne se résume pas à faire corps collectif — mobiliser ou agir en fonction d'un but commun —, mais aussi, et cela est d'une incidence considérable pour une théorie de la performativité manifestaire, à le plonger dans la

⁵⁷ Antonio Negri, *Traversée*, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

friction des rapports discursifs. Le contexte agonistique est essentiel à l'acte esthétique de Falardeau et de Ramos-Perea qui consiste à faire voir ces pays-non-pays qui, autrement, pour reprendre l'expression de Rancière, n'avaient pas de raison d'être vu, « en logeant un monde dans un autre⁵⁹ », en rendant visible le non-pays dans l'autre pays, le pays *affectif* de soi dans le pays *effectif* de l'autre. Autrement dit, il s'agit, par un programme de production sans frein d'une esthétique forgée dans l'immanence, de faire surgir à la vue l'hétérogénéité constitutive de l'ordre sociopolitique qui se présente comme homogénéité supérieure.

On comprendra alors ce que penser la culture en ces mots comporte de polémique : « C'est un conflit historique qui se noue au cœur des créateurs [du cinéma portoricain]. Pour faire de l'argent, il faut suivre la loi de l'empire; pour faire de l'art, il faut suivre la loi de la patrie⁶⁰. » Le conflit qui se noue au cœur des créateurs portoricains est l'image qui permet de saisir la réalité culturelle en tant que paradoxe actif. Ramos-Perea présente deux niveaux de subjectivité collective en affrontement : l'empire étasunien d'une part qui subordonne en son giron (ou l'affronte militairement) ce qui s'oppose à lui, soit la patrie, d'autre part, qui loge au creux de son ordre. Enjointe pour se rendre concrète, pour s'incorporer en « sujet national restreint » comme nous l'illustrions au chapitre précédent, de s'affranchir de l'ordre impérial, la patrie devra s'extraire d'une structure faite pour l'absorber. Sa liberté se conquerra ainsi malgré et contre un ordre établi.

On peut aussi voir là deux formes de normativités en lutte, l'opposition stricte de deux systèmes de valeur, mais aussi et plus justement, la relation de domination qui implique une formation hégémonique et une formation dissidente; l'autorité de l'une

⁵⁹ Jacques Rancière, 2004 (1998), *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 244.

⁶⁰ « *Es un conflicto histórico que se cruce en el corazón de sus creadores. Para hacer dinero hay que seguir la ley del imperio, para hacer arte hay que seguir la ley de la patria.* » Voir Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 61.

étant vis-à-vis de l'autre douée d'une plus grande force, plus propice donc à faire convention. C'est à ce propos qu'il est difficile de rendre effectif l'appel à rompre avec la logique marchande de la culture : la subsistance des individus formés, captés, encadrés par le capitalisme, effectivement, passe par l'instrument de socialisation obligé de l'Empire⁶¹ : l'argent. Ramos-Perea ne va pas s'épargner d'éprouver le dilemme de la subsistance lié à son engagement : « On ne peut pas vivre avec le cinéma portoricain? » Il rapporte alors cette impossibilité technique aux activités de l'âme et de l'esprit, qu'il place du côté du désintérêt. Il ajoute alors qu'il faut choisir. L'injonction « *Decida*⁶². » (« Décidez. ») annonce que le dilemme ne peut que se résoudre par une prise de position, par l'action. La rupture manifestaire fait ainsi apparaître le subordonné, montre que sa condition est déjà inscrite dans une macropolitique et que le développement d'une culture propre dépend de ce rapport antagoniste avec les modèles socioéconomiques dominants.

Ici s'ajoute une considération qui se rapporte à l'invocation de l'âme pour soutenir le parti pris politique. Elle implique un autre registre que celui du matérialisme, ce registre qui se développe sur la structure corps/esprit. Le trait injonctif de Ramos-Perea se rapporte au registre métaphysique et place l'art du côté d'une âme qui est déjà doublée de valeurs patriotiques. Un tel raisonnement semble admissible : on voit en un premier temps l'aspect intolérable qu'une telle position de défi implique devant les nécessités matérielles (« on ne vit pas du cinéma portoricain »), par la suite, l'intolérable s'affirmant en « conflit au cœur des créateurs », une issue semble dicter la nécessité de s'engager sur une voie de renoncement qui permet d'embrasser « la loi de la patrie ». C'est dire que d'une manière littérale, il y a convocation du registre de

⁶¹ Nous anticipons ici sur les réflexions critiques du prochain chapitre où nous reprenons avec Lordon la critique marxienne de la monnaie en tant que dénominateur de la valeur — marchande — de toutes choses, et par conséquent de tout désir. Voir section 3.3 du troisième chapitre.

⁶² « *¿Que del alma y el espíritu no se vive? Del cine puertorriqueño tampoco. Decida.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 61.)

la transcendance par l'insertion du couple oppositionnel esprit/corps, d'un registre qui plus est fortement connecté à une conception romantique de l'art⁶³. Comme si le dépossédé de ses propres forces économiques pouvait se reconquérir par la réaffirmation de son dénuement. Ce qui semble une consolation mystique ressemble aussi à l'expression de qui creuse sa situation de dominé et affirme — s'appropriant d'office ce pouvoir même de constituer subjectivité — son impouvoir. On dira donc que si le registre de la transcendance, celui qui tend à dématérialiser la lutte, peut innover le discours de Ramos-Perea, ce que nous ne manquerons pas d'examiner sous différents angles, il ne faut tout de même pas tout y céder : ce registre s'inscrit à même l'effort de libération, c'est-à-dire qu'il se pose comme contrariant un état de misère et d'étranglement, de dépossession matérielle, déjà à l'œuvre sous l'oppression impériale.

En vérité, l'invocation de l'âme ici confirme quelque chose de profondément tragique dans l'espace politique qu'appelle à éprouver Ramos-Perea, par le fait de la mainmise impériale sur les appareils de production culturelle, et on pourra soupçonner ce tragique de vouloir dépeindre le portrait de l'organisation biopolitique de la société portoricaine, et l'affirmation d'un style⁶⁴ propre à mener la lutte; style désespéré, style du sacrifié d'avance, style du noyé en haute mer, exploité de toutes parts jusqu'à sa vie même, style qui devient la seule, mince possibilité d'un sauvetage. Un style tragique mineur qui coordonne la résistance de l'intérieur par l'affirmation de l'esprit (national) séparé des contingences matérielles, s'affirmant souverain, s'isolant de celles-ci, y opérant l'ensemble de sa puissance tout en ravalant la possibilité d'un déploiement, devenant alors nécessaire et autonome par-delà

⁶³ Au sixième chapitre seront abordés les éléments de cette inscription romantique chez Ramos-Perea.

⁶⁴ Nous développerons la notion de « style » dans le sens politique que lui prête Yves Citton au troisième chapitre.

l'ordre politique, mais toujours enveloppé par l'ordre politique, la pratique artistique vise alors à se défaire d'une position de passivité que commanderait l'adhésion de facto à la loi de l'Empire, par l'appropriation de l'état de ruine en, précisément, s'y constituant. Autrement dit : Ramos-Perea semble exiger que soit investi et constitué l'inhabitable en espace souverain pour le sujet collectif de manière à ce qu'il se dégage, de l'intérieur, d'une situation inextricable d'invisibilisation — dont la situation inextricable de domination politique et économique tire sa longévité.

On a vu que l'appel perlocutoire à lutter et à se séparer de la norme effective appuie sa requête sur l'affrontement rendu sensible de forces contradictoires au sein du tissu social, forces dont la solidité des équilibres sous-tend la longévité des conventions. Dans cet ordre sous-jacent de rapports, une dissonance se met en place, elle s'actualise dans l'événement de crise qui loge au cœur de la norme, au point de remettre en jeu le sensible et ses configurations. Mais la norme suivant son cours dans la logique propre aux conventions, les formes qui se dessinent dans cette arène des subjectivités se heurtent, se fondent, se brisent, et les morceaux se connectent dans un climat d'images et de discours hétérogènes capables de faire apparaître les indices sensibles d'un peuple, d'un peuple en tant que devenir.

[...] le *cinelibre* parlera de nos rues et complexes résidentiels dégradés par le crime et la drogue (*Punto 45*), de nos familles détruites par l'ambition et l'individualisme (*12 horas, Ruidos, Desamores, Sueño a precio de descuento*), de nos morts des guerres de l'empire (*Heroes de otra patria, Iraq en mí*) [...] ⁶⁵

C'est ce que le cinéma que défend Ramos-Perea se voue à rendre visible : « Ces contenus nous appartiennent, nous nous les sommes conquis. Nous sommes allés les chercher dans la vie même de notre patrie [...] Ils nous débordent, nous inondent,

⁶⁵ « [...] el *cinelibre* hablará de nuestras calles y residenciales jodidos por el crimen y la droga (*Punto 45*), de nuestras familias destruidas por ambición y el individualismo (*12 horas, Ruidos, Desamores, Sueño a precio de descuento*), de nuestros despojos de la guerras del imperio (*Heroes de otra patria, Iraq en mí*) [...] » (Roberto Ramos-Perea, *cinelibre*, *op. cit.*, p. 68.)

nous excèdent⁶⁶. » Et c'est assurément à cette même source proliférante d'indices sensibles de la vie des peuples que, comme nous le verrons plus bas, Falardeau veut brancher son art quand il se réclame d'un imaginaire québécois dénué d'imagination.

On peut projeter quelque finalité à cette lutte, lorsque, par exemple, la « liberté rêvée » est trouvée. Il faudrait alors considérer quelques transformations qu'apporte la réification. Quand le devenir se transmue en structure, la fin d'une lutte s'étant initiée par les forces perlocutoires devrait voir convertir son projet affectif en projet effectif dans le jeu des forces illocutoires. Et ainsi voir s'instituer des conditions et des seuils d'équilibre, des dispositifs de régulation et de contrôle et des homogénéités de valeurs qui (re)font normes; et ainsi le sujet collectif parvenu à son émancipation acquiert une effectivité sur le plan illocutoire où l'acte est sujet à réussir ou à rater, cela qui abolirait en contre-main ce peuple se rendant véritablement sensible, qui advient à travers la manifestation affective de son impouvoir, mais surtout de l'événement où il manifeste cet impouvoir. Car la lutte dont parlent Ramos-Perea et Falardeau, quand bien même elle se destine à définir un peuple, et quand bien même elle tend vers un objectif illocutoire, cet objectif ne peut se réaliser sans la désertion d'un lieu de rupture au caractère événementiel, là où le sujet se manifeste parce qu'il se déclare opprimé.

Ainsi l'efficace subjective peut-il difficilement se réaliser en effectivité sans désintégrer l'affectif qui constitue le collectif. Il est à se demander si, en ayant vaincu, achevant sa lutte, la portant à un point de non-lutte, la subjectivité sensible qui loge, qui se débat dans l'ordre conventionnel où elle demeure en situation de dépossession, en accédant à l'ordre conventionnel, en devenant un pouvoir effectif capable de mobiliser les forces illocutoires du discours qui relèvent des dispositions normatives

⁶⁶ « *Estos contenidos nos pertenecen, nos los ganamos. Los fuimos a buscar en la vida misma de nuestra patria [...] Nos sobran, nos inundan, nos exceden.* » (*Ibid.*, p. 68.)

de la vie sociale, en possédant autrement dit ces capacités de régence, est condamnée à se désagréger sous l'unité d'un ordre qu'elle incarne désormais⁶⁷.

C'est à cet égard, en convenant qu'un « lutter » constitutif de l'identité établit un devenir, qu'on peut soupçonner que l'atteinte de la fin illocutoire, une fin normative, la restabilisation conventionnée des rapports qui s'ensuivrait, viendrait, à l'aune d'une consensualité, d'un nouveau régime, dissoudre cette identité taillée dans l'événementialité d'un conflit et dans les mots où elle s'actualise et s'expérimente; et finalement fermer le champ où se façonnait un nouveau partage esthétique, une nouvelle politique, la constitution d'un nouveau sujet collectif capable de se manifester, de persévérer et de rallier depuis l'oppression. À propos de la fin de l'acte perlocutoire, soit rallier et constituer une subjectivité, lorsqu'il y parvient, la résolution d'un projet sur le plan conventionnel défavorise la reconduction de cette identité, qui est en fait un bon exemple de ces « forme-forces » transformatrices de Margel. La lutte, donc, moment de déséquilibre, instaure dans la dimension de l'agir, le plancher d'un possible en train de se faire, une identité (paradoxalement) permanente en raison de son mouvement même, mouvement qui consiste à consolider, reconduire et jouer un rapport de force, en ne cessant jamais de nommer l'oppression dont elle veut se libérer, de manière à ne jamais céder à l'implicite, implicite qui aurait tôt fait de la rendre à nouveau invisible sous la police d'un ordre esthétique-politique — l'ordre qui préside à la distribution et à l'enregistrement des « événements du sensible ».

Selon une espèce d'ontologie de l'action (si on s'accorde à dire que « être c'est faire ») que déploient Falardeau et Ramos-Perea, on pourrait retenir que seul un mouvement continu et intensif, un mode gérondif de performativité, est garant de la

⁶⁷ Il est à se demander, ce qui sera abordé au cours de la troisième partie de cette thèse consacrée au travail esthétique de Falardeau et de Ramos-Perea, ce que la composante affective du langage peut perpétuer comme devenir, une fois harmonisée avec le cadre normatif.

permanence de l'identité. C'est dire qu'en luttant, en affirmant le pays dont nous sommes dépossédés, pour lequel nous luttons, et en persévérant dans la longévité de ce travail constitutif, nous *sommes* — nous sommes en train d'être, encore fracturés, mais justement nous ne sommes pas, nous ne pouvons être : nous *devenons*.

Ne serait-ce pas à ce régime dynamique du sensible que renvoie « Puerto Rico est un pays en lutte ». On entend dès lors « Puerto Rico devient un pays en luttant », « je deviens québécois en résistant ». Ceci étant dit, on peut poser qu'à ce mode verbal le perlocutoire doit son efficace, qu'en l'acte continu de manifester au présent un impouvoir réside une puissance instauratrice, mais qui s'instaure justement au dedans d'un ordre uniformisant. C'est depuis l'affirmation d'une communauté affective depuis le manque effectif, ce qui dans ce cas-ci se désigne bien comme le « dire pays » de Falardeau et Ramos-Perea, que se réinscrit constamment — à tout instant, dans le discours en train de se dire, en train de faire par le fait de dire — l'acte continu, constitutif du sujet collectif. Un acte toujours actuel, une lutte, un devenir, une résistance.

2.3.2.3 « DEPUIS »

De fait, cette résistance, tout en se renouvelant au présent d'un devenir, se déclare ancienne. Dire « Puerto Rico est un pays envahi et conquis, en lutte depuis 500 ans pour sa liberté rêvée » c'est comme dire « Je travaille à libérer mon pays du néocolonialisme et de l'impérialisme [...] comme des millions d'autres depuis maintenant 218 ans » : cela adjoint au sens politique, une historicité. La particule déterminante est la même, *depuis des siècles*. Depuis des siècles, le même conflit fondateur : la même dépossession qui empêche la forme politique (le pays) d'advenir, et le même combat qui le force à devenir.

Si l'on peut soutenir que ce conflit ancre historiquement la condition actuelle, il ne faudrait pas manquer de redoubler ce constat en soulignant la longévité qui s'inscrit, d'un rapport de domination toujours en vigueur. L'origine, l'établissement de ce système d'exploitation « colonial puis néocolonial dure encore⁶⁸ », elle est, pour ainsi dire, actuelle. L'origine est l'instrument de rupture pour frapper l'actualité sur sa ligne de faille, pour faire éclater la forme qui prétend en constituer le sensible. Et c'est bien parce que ce sensible est tramé d'antagonismes que le discours de résistance, du récit du subalterne qui s'écrit dans l'affirmation d'une lutte séculaire, le récit de son identité-devenir, fait de la contradiction son principe de construction. Cet agonistique de l'actuel continu trouve dans le discours de Falardeau et de Ramos-Perea une expression fort apparentée.

Un usage récurrent chez Falardeau veut faire remonter à un passé de dépossession l'actualité⁶⁹. Il va sans dire que l'énoncé de Ramos-Perea pourrait appartenir à cette rhétorique falardienne. L'intérêt de ce rapprochement n'est pas tant de savoir si Ramos-Perea systématise ou non cet usage dans son œuvre, mais bien de constater le surgissement de discours en résonance. On s'attend bien à ce que la genèse de cette parole se doive à des fondements communs. Soient-ils proprement discursifs (pratiquer Frantz Fanon, fouiller l'histoire de l'impérialisme et bien d'autres savoirs communs) ou historiques (des cadres politiques similaires), ils demeurent néanmoins souterrains et indirects, on pourrait ajouter : insulaires l'un par rapport à l'autre. Ce ne sont pas des formes officielles extensives, continues, mais des formes de résistance, du mineur, des îles se répétant sur des pointes de prolifération sporadiques,

⁶⁸ Pierre Falardeau, 1999, « Passé composé » dans *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*, Montréal, VLB, coll. « Parti pris actuels », p. 173.

⁶⁹ « L'histoire nous enseigne que la défaite de 1760 marque le début de l'occupation militaire de notre territoire. La défaite de 1837-38, elle, marque le début de notre mise en minorité collective et l'annexion définitive de notre pays, annexion préparée par le Union Act de 1840 et consacrée par le système colonial de 1867. [...] Et ce système féroce d'exploitation coloniale puis néocoloniale dure encore. Il dure depuis 238 ans. » (Pierre Falardeau, *ibid.*, p. 173.)

dont les connexions demeurent invisibles, mais bien actuelles. Sous des conditions similaires, des formations sensibles similaires vont éclore en des sites distants. De ces éclosions, on peut tenter de pister les ramifications souterraines. Ici, « lutte de libération nationale » résume bien une raison révolutionnaire commune⁷⁰.

Une positivité, alors, existe et apparaît en ces énoncés, liée à un tissu de sens et d'intentionnalité commun et cependant sous-jacent, dont la vie microscopique demeure recelée, mais vient ponctuellement à se manifester. Cette forme souterraine, précisément, d'articulation de l'identité comme processus phénoménal continu — à la différence de ce que postule une métaphysique de la conscience historique⁷¹ —, possède une prégnance qu'il faut soupçonner vaste dans la trame du pouvoir symbolique où notre état de civilisation nous plonge. Nous pouvons observer les singularités historiques de la « lutte de libération nationale », ici, en deux cas que l'espace éloigne, mais que les mots rapprochent.

Examinons-la spécifiquement pour Falardeau, nous reviendrons à Ramos-Perea pour poser les contrastes qui s'imposent par la suite. En formulant les conditions de son actualité, Falardeau énonce ses raisons d'agir, tout en construisant le partage de la vérité historique. Cette narrativité se branche au dissensus historique sous un double aspect. D'une part, par rapport au discours officiel, ou à une image officielle de la réalité politique canadienne et nord-américaine, en posant le Québec en tant que pays. Non que de considérer le Québec comme tel soit l'objet d'une rupture radicale avec la représentation du monde. Comme nous l'avons montré précédemment : d'un point de vue subjectif — celui du sujet collectif québécois — la proposition qui fait du Québec

⁷⁰ Bien que nous verrons plus loin qu'elle se décline singulièrement selon les deux cas, nous souhaitons nous concentrer d'abord sur les parentés qui lient les pensée nationaliste-révolutionnaire de Falardeau et Ramos-Perea comme nous l'avons déjà exposé à la note 47 du présent chapitre.

⁷¹ Voir la note 15 du chapitre précédent.

un pays est valide et largement corroborée — quoique débattue⁷². Mais la dissension opère en tant qu'elle déclenche la politique, elle trouble un certain partage du sensible, celui qui se rapporte à la convention. Pour préciser la proposition de force on peut reformuler comme suit : « Depuis l'événement qu'on reconnaît historiquement au Québec comme "La Conquête", depuis 218 ans, ce qui est fait au registre de la construction de l'État et de la distribution des pouvoirs appartient à l'usurpation, tend à nier la pérennité de cette situation initiale jamais amendée et relève, justement pour cela, du colonialisme et de l'impérialisme. » C'est dire que l'ancien qui fait constamment retour dans l'actuel est marqué avec précision.

Mais aussi, et c'est là le deuxième aspect du dissensus que pose le discours de Falardeau, la parole s'offre prise en affirmant d'un côté ce qui pose en faux la réalité qu'elle rend sensible d'un autre côté. La remontée de l'histoire qu'elle effectue fonde une pratique particulière du langage qui habilite le principe d'autocontradiction. Une ligne de raisonnement comme « je suis parce que, comme des millions d'autres, je n'ai jamais été », situe les 218 ans d'histoire ailleurs que dans l'histoire des pouvoirs, mais dans l'histoire des oppressions, celle qui s'écrit et se pense en « solidarité avec tous les exploités de la Terre⁷³. » C'est sous ce rapport qu'être Québécois est extensible et plurinational, en sorte que pour Falardeau, « Sequeiros est aussi

⁷² Il serait difficile par ailleurs de trouver un registre subjectif — car le Québec continue d'être un pays dont la consistance repose sur le mode subjectif de l'identité et non sur celui objectif de l'administration — qui ne soit pas fondé de débats, et même si l'opinion générale peut-être rapportée à un certain ordre des choses, les choses, une fois agencées, tendent à produire des discontinuités qui animent un esprit de dissension interne. On ne peut donc pas affirmer que le Québec est un pays sans attiser un univers de controverses qui en disloque l'unité lisse. On admettra tout de même qu'au tableau des connivences et des inimitiés, l'histoire du Québec se construit de concert avec un imaginaire national. Les dislocations dès lors appartiennent à cet imaginaire tramé de politique et dont les résistances, de toutes parts, prolifèrent. On revient là à l'idée de Beauvois (voir note 2 du présent chapitre) que les discours qui sont fruits de débats demeurent problématisables — non dogmatiques —, et que là se trouve le régime de discursivité qu'il est primordial de défendre et de revendiquer en démocratie.

⁷³ Voir la note 56 du présent chapitre.

québécois que Bach ou Coltrane. Comme Pablo Casals ou Roussil, comme Gilles Groulx, Solanas, ou Glauber Rocha. Comme Neruda ou Pierre Vadeboncœur⁷⁴. »

Au fondement du discours de lutte et de connaissance de soi que Falardeau appelle à construire, on s'aperçoit vite qu'un raisonnement sans part d'inassimilable ne s'admet pas. Un socle épistémologique qui déborde celui d'une dialectique inférencielle s'applique. Comme nous le disions, le « deux prévaut sur l'un. » C'est qu'entre le particulier et l'observable et le général et l'intelligible, les critères ne se reconduisent pas. Par exemple : le « je suis québécois » implique le propre du sujet comme appartenant à un pays. Dès lors, il se présente à l'idée comme un concept plus vaste qui ne s'en tient pas à cette territorialisation observable. Je suis Québécois : je résiste. D'une part, cela va du particulier au général : il y a ce sujet, ce Québécois, « qui travaille à libérer son pays », s'inscrivant dans une lutte séculaire. Le critère qu'on reconnaîtra par induction — qui concerne ce sujet-ci qui s'autodésigne — concerne également la réalité historique spécifique de la Conquête. C'est dire que, d'autre part, si le rapport va du général au particulier : le Québécois est, à strictement parler, le sujet qui résiste.

Mais il est toujours question de quelque chose qui s'attache au nom d'un lieu. Le territoire⁷⁵ Québec persiste malgré le morcellement de son sujet — qui passe d'un sujet unitaire à un sujet multitudinaire. On ne peut alors décider de quel Québécois il s'agit, il y va d'une contradiction sur les attributs mêmes de l'objet « Québec ». Et il

⁷⁴ Pierre Falardeau, « Siqueiros », *Yogourt, op. cit.*, p. 171.

⁷⁵ En ce qui concerne la subjectivité produite en contexte de résistance, on peut dire avec Félix Guattari qu'elle se déprend d'un cadre normatif (se déterritorialise) pour réinvestir l'expérience depuis un nouvel état d'être, singulier cette fois, qui permet de « produire de nouveaux agencements de singularisation qui travaillent pour une sensibilité esthétique, pour le changement de la vie à un plan plus quotidien et, en même temps, pour la transformation sociale au niveau des grands ensembles économiques et sociaux ». (Voir Félix Guattari et Suely Rolnik, 2007, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond/Seuil, p. 33-34.) Ne peut-on pas poser alors que la reterritorialisation se rapproche de la traversée de l'ordre des choses à partir de la réhabilitation du « négatif », d'une singularité que Negri (on l'a vu à la section 2.3 du présent chapitre) prête à la production biopolitique?

n'est pas question de décider, tout fera l'affaire, l'un ou l'autre, l'un avec l'autre, l'un plus que l'autre, à votre guise, Casals, Rocha et Groulx deviennent Québécois. Ce qui compte c'est le fort coefficient de singularité qu'induit une rupture avec la convention, impériale celle-là, de l'exploitation fondée sur les institutions étatiques et capitalistiques. Le territoire habité par ces exploités, la province-pays des Québécois est alors pris dans ce mouvement de déterritorialisation/reterritorialisation articulé par Guattari et Deleuze où « le langage cesse d'être représentatif pour tendre vers ses extrêmes ou ses limites⁷⁶. » Et étant donné que c'est une lutte pour le sens et l'usage du mot « québécois » que mène ici Falardeau, on conçoit bien que ces articulations définissent un parti pris stratégique dans l'ordre du sensible c'est-à-dire d'instaurer la production du Québec — et de l'imaginaire québécois — comme processus d'emportement de ce territoire sur des lignes d'imprévisibles « agencements collectifs d'énonciation⁷⁷ », d'affirmer une fonction déterritorialisante de l'imaginaire québécois.

Énoncer les attributs d'une subjectivité québécoise en train de se faire en contradiction avec ceux d'une « nationalité » constituée, cela ouvre l'expérience à une herméneutique de l'indécidable et à une morale de l'action. Ce programme mineur pose les conditions d'une émancipation : le sujet québécois va pouvoir advenir selon ses propres forces, en empruntant des lignes de fuites qu'il dispose lui-même, et se connecter à d'autres vecteurs de subjectivité qui traversent son devenir producteur. Car ce n'est pas un procès de vérité qu'il poursuit, c'est un projet de subversion; pour exister, en tant que sujet résistant, il doit subvertir en lui ce qui demeure institué par ailleurs, se déterritorialiser et se reterritorialiser pour habiter radicalement le lieu de l'immanence où se transforme « la vie à un plan plus quotidien » de même qu'« au

⁷⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 42.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 33.

niveau des grands ensembles économiques et sociaux ». Ce mouvement dans le langage doit inclure les processus d'acquisition de connaissance, et notamment la connaissance de soi en tant que ce sujet résistant. Une telle épistémologie va détourner jusqu'au principe aristotélicien de non-contradiction qui ne permettrait par de telles entorses à la définition d'un lieu désignant simultanément un espace politique institué (territorialisé-conventionnel) et l'effort de le subvertir (déterritorialisant-singularisant)⁷⁸.

2.3.2.4 PRAGMATIQUE DE LA CONTRADICTION DE FALARDEAU

Comme la nature de l'activité biopolitique est de résister, le projet symbolique du sujet subalterne est une lutte qui se fonde comme une herméneutique de la définition de soi par soi. En invitant à observer côte à côte les valeurs et les idées qu'une logique de la non-contradiction ferait s'opposer et à les penser ensemble, elle conduit à habilitier un nouveau régime d'action propice à susciter une production de sens propice à habilitier un nouveau régime d'action... et ainsi de suite.⁷⁹ Le discours (les images, les sons, les cris) que Falardeau veut mettre en formes est destiné à repasser par l'acte qui en foment l'événement, à mettre en marche une pratique qui réemprunterait continuellement le même chemin qui l'a vue naître; à continuer ainsi l'œuvre propice à déclencher ce qui lui permet de se rapporter pratiquement à son sens. Des projections sont organisées dans la rue, un tract accompagne l'événement :

⁷⁸ On mentionnera à propos des actes de langage subversifs de Falardeau enclins à la cohabitation des contraires, les modalités carnavalesques du clown et du bouffon qui prêtent leur force transformatrice à son cinéma. Le septième chapitre sera consacré à cette question.

⁷⁹ De ce parcours de sens on pourrait recroiser les conditions de l'expression dans la singularité de son jaillissement (l'événement), ce qui constitue de fait le noyau du problème herméneutique. Ricœur aide à percevoir ce noyau dans sa dynamique de déterritorialisation/reterritorialisation en posant ce mouvement entre l'énonciation et l'expérience du monde qui va du « rapport de l'écriture à la parole et de la parole à l'événement et à son sens ». Voir Paul Ricœur, 1968, « Préface » dans Rudolf Bultmann, *Jésus. Mythologie et Démythologisation*, Paris, Seuil, p. 10. Pour une critique des enjeux idéologiques liés à la grille herméneutique, voir Peter Bürger, 2013 (1976), *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », p. 13-22.

« Nous voulons par là protester contre le sort fait à nos films et à vos films sur les écrans du Québec. Et pour ne pas limiter cette action à un geste individuel, votre présence est indispensable. En espérant que ce petit geste déclenche des moyens d'action plus efficaces de votre part, ben! à mercredi⁸⁰. »

Cette démarche repose sur une corrélation de rupture : pour exister hors les cadres, il faut pourvoir les « hors cadres ». À commencer par faire ressentir et se ressentir hors les cadres. À cette fin, le quatrième pouvoir, l'ordre du symbolique, est ressaisi par une esthétique de la résistance et entraîné sur ses lignes de fuite, notamment par des ruptures logiques dont le parti pris de non-exclusivité des contraires fait exemple et qui se rendent effectives *par le fait d'être* énoncées. À la suite de cela, le problème de la convention se pose en lien avec le problème de l'action, et notamment celui de l'habitus que l'on reconnaît comme « mémoire du corps⁸¹ », comme « “schèmes de perception, d'appréciation et d'action”, produit par les expériences vécues par l'individu, qui agissent comme un véritable “conditionnement”⁸². » Il acquiert ainsi une dimension pratique, la dimension de sa rupture, des moyens de la produire afin de faire émerger de l'action de nouvelles modalités de perception. De là, on reconnaîtra l'effet d'une puissance mineure dans l'ordre du quatrième pouvoir en posant la suivante : si une telle capacité de contrecarrer le pouvoir de faire penser le sujet selon des schémas hétéronomes d'influence et de manipulation revient à rompre avec une normativité qui tend à maintenir en vigueur l'état des rapports sensibles tels qu'ils sont, on peut concevoir une performance illocutoire se rendant effective, non pas *en disant*, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu, non pas en reconduisant une convention, mais *par le fait d'être dit*, c'est-à-dire en étant subjectivement positionné en tant

⁸⁰ Pierre Falardeau, « Tract » dans *Yogourt*, *op. cit.*, p. 197.

⁸¹ Voir note 18 du présent chapitre.

⁸² Charlotte Nordmann, *Bourdieu/Rancière*, *op. cit.*, p. 24.

qu'agent de discours⁸³. Ce qui associe à l'illocution un registre d'efficiencia qui appartient à la logique perlocutoire.

Cela dit, ne faudrait-il pas non plus chercher, lorsqu'il est question de rapports de force dans l'ordre du quatrième pouvoir, du côté de la stricte limite austinienne de l'effectivité du « faire en disant » qu'il décerne d'ordinaire à l'illocution et aux objectivités dont elle reconduit la solidité⁸⁴? Ne pourrait-on pas plutôt trouver du côté de l'immanence liée au processus de penser et d'agencer le symbolique, relevant d'une performativité d'ordre subjectif similaire au perlocutoire, soit de « faire par le fait de dire », l'effectivité des actes de discours subalternes? C'est-à-dire qu'ici, bien qu'il s'agisse de conventions sur le plan symbolique, on ne se demandera pas si l'illocution est ou n'est pas couronnée de succès, car selon les barèmes du perlocutoire que l'acte cognitif embrasse en ce cas-ci, elle l'est d'office. Nous voulons savoir plutôt où et comment elle s'insère dans la logique de la convention, et comment elle y travaille. Comment la contradiction falardienne participe de sa politique.

Un acte de rupture, tant s'en faut, doit être accompli avec le contexte de production : dans ce qui précède, c'est avec les normes d'intelligibilité du langage qu'il s'effectue. Ceci nous donne à voir que l'acte illocutoire dans le quatrième pouvoir qu'effectue l'intelligibilité dissensuelle du Québécois selon Falardeau se produit par une disjonction entre le particulier et le général. Comme on l'a annoncé plus haut, cette illocution trouve là une effectivité inattendue. Entre l'espace

⁸³ Voir la section 1.2 du premier chapitre.

⁸⁴ On se souvient des exemples institutionnels où l'effectivité relève du pouvoir : le prêtre déclare le mariage accompli selon des pouvoirs qui lui sont conférés, de même que le médecin, la mort du patient. Par contre lorsque Ramos-Perea déclare « libre » le cinéma portoricain, son effet illocutoire est refoulé, n'accomplissant pas la libération dans les faits, mais dans les sujets qu'il rallie — dont les affects pourront ou non mobiliser une action constitutive d'un nouvel ordre des choses. On rapportera ce moyen performatif à ce que nous relevions au chapitre précédent à propos des espaces de résistance qui logent dans l'écart entre la norme et l'affect (voir section 1.3.1 du premier chapitre).

attribuable par induction, son territoire, et un procès de déterritorialisation attribuable par déduction à un ordre subalterne de lutte qui s'oppose au principe d'identité le plus intuitif, identité unitaire, identité-territoire, identité-histoire une instabilité de la norme prend forme et remue. Elle s'exprime au présent de la lutte et ne manque pas en contrepoint de se revendiquer un attachement constant au passé. En tant que plan de dispersion, identité multiplicatrice, identité-agir, la dimension déterritorialisante du « je résiste donc je suis Québécois » porte à une expérience du fuyant, à un ressentir autre. Non plus confiné à soi et son propre procès de territorialisation, mais bientôt se déployant dans l'amplitude d'un collectif sans plus de limite corporelle que l'effort d'exister — une gestualité partagée, à décroquer et à dilater, un corps sans contour, un corps diffus, dépourvu de centre, mineur — ; en soi-même comme un autre, le sujet peut s'auto- et s'interdéfinir en dehors du procès d'uniformité. Le « ressentir autrement » qui porte à penser autrement parce qu'il agit autrement, mais à le faire néanmoins à partir d'ici — c'est-à-dire d'où il pense, parle, agit, se constitue comme sujet —, et à vivre immédiatement autrement, à vivre autrement l'historicité — dans l'immanence d'une pratique — ainsi délivrée des bornes instituées, trouve dans l'œuvre de Falardeau une efficace certaine dont nous commençons à prendre la mesure.

2.3.2.5 MÉTAPHYSIQUE IDENTITAIRE DE RAMOS-PEREA

On se demande à présent s'il en est de même chez Ramos-Perea, si le deuxième élément de dissensus que nous venons de mettre en lumière chez Falardeau, philosophique celui-là, celui de la rupture avec le principe de non-contradiction dans la constitution d'une subjectivité de résistance, si on le peut poser dans les mêmes termes à l'endroit des dispositions performatives du discours de Ramos-Perea. Certes on peut continuer de dire que le processus de constitution du sujet passe par la mise en historicité à travers la lutte, la même nécessité pratique qui fait de l'« être soi-

même » un agir et une dissension ainsi qu'une machine de ralliement. Toutefois il n'est pas donné, comme nous le verrons, que l'image qu'on peut se faire de cette identité active le même coefficient de déterritorialisation qui poserait en contradiction les deux mouvements de recel et de dispersion, en conséquence de quoi le procès d'effectivité-efficacité de ce programme de ralliement se pose autrement. Peut-être que la composante de désincorporation chez Ramos-Perea, celle qui fait que Falardeau déborde du corps national pour définir radicalement un Québec résistant et international, ne pénètre pas aussi loin au cœur de l'expérience politique.

Le corps de la nation est ainsi lié à la cohérence d'une structure totalisante :

« Le Mexique aux Mexicains » annonce le mur énorme à l'entrée du DF⁸⁵. Et que quelqu'un me parle des nationalismes pugnaces des Argentins, des Chiliens et des Espagnols! S'ils ont le droit eux de nous narguer avec leurs nationalismes, pourquoi ça vous dérange que je vous nargue moi avec les miens? Je voudrais bien m'y voir à Madrid ou a Buenos Aires ou à Santiago ou au DF, me mêler des affaires de ces nations-là! Je pourrais finir mort dans une ruelle⁸⁶.

La politique de Ramos-Perea semble verser dans l'effort de fixer au point de la norme, dans l'unité d'une substance localisée, l'être national correspondant au sujet collectif. L'effort identitaire se conjugue sous cette unité, il s'y spécifie et on peut tout de suite voir se dessiner des frontières répondant à la catégorie « nation ». Il y a les nations, chacune est distincte par rapport à l'autre. Séparée, elle sont toutes réciproquement la nation étrangère de l'autre. Tandis que l'internationalisme de Falardeau lui permet d'entremêler par le biais de la figure de Siqueiros les affaires

⁸⁵ Le « DF » est l'acception populaire pour « Distrito Federal », Mexico capitale.

⁸⁶ « *México para los mexicanos' dice un muro grandísimo al la entrada del DF, ¡y que alguien me cuente sobre rancios nacionalismos argentinos, chilenos o españoles! Si ellos tienen derecho a restregarnos en la cara sus nacionalismos, ¿por qué le molesta que yo les restregue los míos? ¡Qué vaya yo a Madrid o a Buenos Aires o Santiago o al DF a meterme en los asuntos de esas naciones! Podría terminar muerto en un callejón.* » (Roberto Ramos-Perea, courriel intitulé « Una reflexión personal », 6 octobre 2014. Nous tirons ces propos de courriels diffusés par l'auteur lui-même par le biais de listes d'envoi.)

nationales mexicaines et québécoises. C'est que la catégorie « nation » n'est pas souveraine, elle découle comme nous l'avons vu d'un problème, celui de l'oppression. Dire « rien de ce qui humain ne m'est étranger⁸⁷ » porte sur un autre tableau la question géopolitique.

Alors la manière dont est conçue la structure de pouvoir nation en conformité avec la norme géopolitique et les ensembles identitaires qu'elle produit engage cette idée, distinctive chez Ramos-Perea par rapport à Falardeau : les identités nationales se valent comme un a priori systémique, elles se définissent par restriction, par adossement les une par rapport aux autres. Elles établissent ainsi des frontières entre elles, qu'elles respectent. Une telle conception en outre est enveloppée par l'adage libéral de la liberté relative : la nation des uns s'arrête, en ce cas, là où celle des autres commence.

L'unité différentielle de la nation implique qu'elle est soit une fin en elle-même, soit une fin que l'on décide de s'approprier comme telle, ce qui revient au même, pour autant que nous adoptions un point de vue pratique. C'est dire que les mêmes actions, les mêmes croyances doivent alors présider à l'élaboration d'une forme en laquelle l'existence sociale est vouée à s'accomplir; en ce sens que l'ordre dans lequel le nous collectif est inclus ne peut souffrir l'absence de ce cadre autrement que comme l'absence à soi, sa propre dissolution. Sans souveraineté nationale la subjectivité collective est vouée à être avalée par ses voisinages. Et cette téléologie, pour continuer d'advenir en son programme, induit un mot d'ordre, une doctrine, celle qui se rattache aux « pères de la patrie », qui sollicite l'investissement d'un opérateur de pouvoir autrement éprouvé par nombres de théologies, on pourrait la comprendre comme faisant partie d'une stratégie de mythification ou de sacralisation capable de définir une conscience nationale lisse appariée à une unité de tradition

⁸⁷ Pierre Falardeau, « Contre le colonel Sanders », *op. cit.*, p. 195.

continue. L'exercice rhétorique de faire reposer sur le mythe la légitimité politique nationale procède par association entre la foi chrétienne adjoint au temple qui la préserve et le sentiment patriotique adjoint à l'université qui le préserve :

Jésus ne toléra pas que les Phariséens gardent mainmise sur ce qui possédait le plus de valeur aux yeux de la foi, qu'était le Temple et à la fois LA MAISON DE SON PÈRE. Il employa la violence. Alors, maintenant je dis : le SÉMINAIRE CONCILIAR, le lieu où se trouve le CEAVPRC [Centro de estudios avanzados de Puerto Rico y del Caribe], est LA MAISON DES PÈRES DE NOTRE PATRIE.

Dans les classes où j'enseigne, se sont assis en tant qu'élèves Don Manuel Alonso, auteur de *El Gibaro*; le père des Lettres Nationales Don Alejandro Tapia y Rivera, l'éminence mulâtre Don Román Baldorioty de Castro, l'immense Maître que fut Don José Julián Acosta, et tant d'autres de nos patriciens pour qui cette école fut un TEMPLE...

Le Maître Ricardo Alegria a sauvegardé ce sentiment de Patrie en fondant en ce lieu sacré une Université qui puisse devenir la fierté de la Nation, MAISON DE LA PATRIE et centre d'étude et de vénération de ce qui, de plus noble et de sacré, nous définit comme peuple devant le monde⁸⁸.

Ramos-Perea développe son argumentaire sur divers points d'analogie. Les pères prennent la qualité d'éternité que revêtent les fondateurs de l'Église, de même que le lieu de conservation de la culture nationale est traité avec la même exaltation et le même esprit de dévotion que le seraient les lieux et les objets de la liturgie chrétienne. Ces personnes, ces espaces et ces choses de la nation sont alors saisis comme à part,

⁸⁸ « Jesús no toleró que se quedaran con lo más valioso que tenía su Fe, que era ese Templo, que a su vez era LA CASA DE SU PADRE. Usó la violencia. Entonces ahora le digo: el SEMINARIO CONCILIAR, lugar donde se encuentra el CEAVPRC, es LA CASA DE LOS PADRES DE NUESTRA NACIÓN. [...] »

En las aulas donde yo enseño, estuvieron sentados como alumnos Don Manuel Alonso, autor de "El Gibaro"; el Padre de las Letras Nacionales Don Alejandro Tapia y Rivera, la eminencia mulata Don Román Baldorioty de Castro, el inmenso Maestro que fue Don José Julián Acosta, y tantos otros patricios nuestros para quienes esta escuela fue UN TEMPLO...

El Maestro RICARDO ALEGRÍA rescató ese sentir Patrio al fundar en ese lugar sagrado una Universidad que fuera orgullo de la Nación, que fuera CASA DE LA PATRIA y centro de estudio y veneración de lo más noble y sagrado que nos define como pueblo ante el mundo. » (Roberto Ramos-Perea, courriel intitulé « Una reflexión personal », op. cit.)

tirant leur puissance symbolique de leur lien avec l'essence, eux-mêmes non pas représentant quelque chose, mais y étant tout entier incorporés, comme la sainteté en Dieu.

C'est bien une métaphore liturgique qu'élabore l'analogie de Ramos-Perea, et c'est bien, faut-il le spécifier, dans un contexte particulier que ces rapprochements sont effectués. En ce contexte particulier, il s'adresse à l'Évêque de San Juan une lettre ouverte visant à réfuter des accusations d'antisémitisme. La tactique de Ramos-Perea s'emploie à renverser ces accusations d'antisémitisme en consensus nationaliste. Pour ce faire il s'approprie le vocabulaire catholique de la foi.

À ce propos de la rhétorique risquée de l'éternel national, on comprend l'effort de Ramos-Perea pour renverser la pression institutionnelle que l'Église — ou les Églises, quand on connaît l'importance croissante que prennent les organisations protestantes dans le jeu d'influence aux États-Unis et en Amérique latine — effectue sur sa crédibilité, mais on ne doit pas manquer de signaler que l'argument donne lieu à la reconduction de dispositions conceptuelles problématiques.

Investir la lutte d'un système de représentation calqué sur l'échafaudage axiologique du christianisme, consacrer des formes constamment issues du même absolu, reposant sur l'Idée unique révéree/révélee, la foi en l'Un, en ses investis de pouvoir et en l'esthétique de la sublimation qui en porte aux nues la mémoire et aux dogmes les paroles, n'est-ce pas là un piège où il faudrait se garder de poser le pied? Ne pas faire des luttes de libération des croisades semble être un élément central de la résistance politique que les peuples suscitent dans l'ombre des lumières glorieuses de la grande histoire, l'histoire qu'écrit le vainqueur. Ce genre de rhétorique nationaliste couve un rejeton de domination bien connu : toujours le même à l'horizon, l'éminence d'un ordre, ordre fondé de ses objets culte, de ses idoles, puissances avérées d'enrôlement; un ordre qui se réclame de son exceptionnalité sacrée.

À cela on peut répondre que dans la guerre que déclare Ramos-Perea à maintes reprises contre la domination étasunienne, la fin justifie les moyens. S'adresser à un évêque dans la langue de son pouvoir, tenter de la faire jouer contre lui, cela semble bien devoir être compris, et la conformité au projet politique doit être tenue pour valide, en fonction de l'intention subversive explicite de Ramos-Perea.

Par contre, l'allégorie du temple semble risquée dans la mesure où l'autorité qui s'y constitue n'est pas remise en cause, mais relancée vers d'autres desseins. On a assez parlé depuis Foucault de la manière dont le discours produit des positivités, s'il en va des résistances et des mouvements de dissidence de renforcer, comme on le constate ici, ce mécanisme, on ne voit plus bien ce qu'il y a de juste à abolir un système d'oppression pour venir en récupérer les dispositifs de contrôle d'un autre côté. Depuis Foucault et bien avant, quand on pense au philologue Klemperer⁸⁹ qui analyse le phénomène de mobilisation de masse sous l'angle des déterminations linguistiques travaillées et assimilées par la novlangue nationale socialiste; ce qu'il parvient à faire suspecter c'est bien que la puissance du symbolique prévaut et conditionne celle de la morale dans le développement des hégémonies. Or rapporter la langue liturgique sur la condition nationale ressemble bien dans le champ du quatrième pouvoir à l'acte par lequel sitôt déposé le pouvoir monarchique, le

⁸⁹ Victor Klemperer, 1998 (1947), *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Pocket.

révolutionnaire contemple la couronne. Le danger d'usurpation vient alors, non pas carrément se consommer, mais, subrepticement, se rendre possible, angoissant⁹⁰.

2.4 HORIZON CRITIQUE DE LA POSTURE MÉTAPHYSIQUE

Tel un a priori auquel tout un chacun est tenu de souscrire dans le but de défendre et d'incorporer le collectif, il convient d'en suivre les consignes sans quoi c'est à l'autre exclu que l'on se ralliera — au *gringo*, strictement, ou à l'impie.

L'exigence politique du « *Decida* », on l'a vu, assied la position esthétique de Ramos-Perea dans un certain dualisme politique. Entre la patrie et le capital⁹¹, il semble qu'aucune compatibilité ne soit envisageable, de même que l'identité du sujet social doit être posée entre soi-même (l'être national immuable) et l'autre (le *gringo*). Ce que le parti pris falardien de la lutte n'admet pas compte tenu de la rupture qu'il fait avec la règle de non-contradiction. Ce qui compose cette alternative importe peu pour notre analyse, mais que l'alternative polarise le capital ou les parents contre la patrie ou contre les enfants, ou les chiens contre les chats, le *fait* qu'elle polarise en mode restrictif continue d'indiquer une forme du pensable constituée de catégories closes, le pouvoir formé de cases adossées l'une contre l'autre. C'est une ligne de discours qui scinde le sensible, et départage l'expérience

⁹⁰ La question que nous posons ici relève du paradoxe auquel conduit l'effort d'abattre le maître avec les moyens du maître. On aura voulu l'exemplifier ici pour en indiquer quelques inflexions et quelques pièges qui s'y rattachent. On ne saura toutefois en épuiser à présent l'inquiétude qu'il suscite pour la théorie critique. Franz Fanon notamment inscrit dans cette inquiétude, la figure de la suprématie contagieuse de l'Esprit européen, « mimétisme nauséabond » dont doit se garder de reprendre pour son compte l'« homme neuf ». Voir Frantz Fanon, 2002 (1961), *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche ». p. 301-305. Pour un développement critique et pratique de la question, voir Dipesh Chakrabarty, 2000, *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Studies in Culture/Power/History ». Quant à la position de Ramos-Perea par rapport à la religion et aux institutions cléricales, elle est on ne peut plus franche : antagoniste, véhémence, dénonciatrice et incisive. Il n'est pas notre propos par nos réflexions sur les puissances du verbe, de poser quelque doute que ce soit sur cette position radicale. Référez, pour plus de développement sur les idées de l'auteur en termes de religion : Roberto Ramos-Perea, 2005, *Todo contra Dios : Reflexiones sobre el fundamentalismo cristiano en Puerto Rico y su agresión al teatro*, San Juan, Editions Le Provincial.

⁹¹ Section 2.3.2.2 du présent chapitre.

sociale de l'oppression en deux domaines exclusifs. L'impression persiste qu'ici le dualisme lui-même est moins important que le parti pris d'étanchéité entre les positions — qu'elles soient doubles, triples, quadruples...

De cet effort symbolique de scission se dégage une certaine conception du pouvoir. Le pouvoir, si on le considère toujours comme la « situation stratégique complexe » que théorise Foucault, ceci donnant lieu au champ de forces de Bourdieu qui le matérialise — ceci animant cela — est alors composé de secteurs unitaires mutuellement exclusifs qui luttent « pour transformer ou conserver le rapport de forces, ou, autrement dit, pour conserver ou transformer la structure de la distribution de l'énergie, du capital, du pouvoir, et les profits afférents⁹². »

La critique de la domination a toujours cours ici, mais quelque chose va diverger entre Falardeau et Ramos-Perea. Un écart métaphysique qui entraîne quelques répercussions sur le plan de la pratique. Le monde social, selon le vocabulaire critique de Ramos-Perea, semble se concevoir mieux comme une interface de points ou de zones individués et contiguës que comme le tissu de rapports intriqués que dépeint la sensibilité anthropologique — à la condition humaine en générale — de Falardeau. Cette sensibilité constamment reformulée chez Falardeau est garante d'une forme de pensabilité des rapports sociaux posant la communauté de l'humanité à la clé des luttes politiques. La sensibilité à l'égard de tout ce qui est humain et de tout ce qui ravale l'humain, qui l'opprime et qui l'asservit conditionne la forme matérialiste du nationalisme de résistance dont Falardeau ne sacrifiera jamais la cohérence au profit d'éléments empruntés à une théorie essentialiste des formations sociales : autrement dit, la nation est toujours politique et anthropologique, jamais métaphysique.

⁹² Pierre Bourdieu, « Le fonctionnement du champ intellectuel », *Regards sociologiques*, n°17/18, 1999, p. 27.

Si politique soit l'ancrage discursif de Ramos-Perea, les ramifications théoriques auxquelles peuvent conduire ses propositions ne s'appuient pas autant sur l'anthropologie que sur l'ontologie. Les ensembles humains peuvent être investis d'une substance unique et s'opposer à l'autre, et en l'occurrence « l'être national » définir le critère de différenciation radical — et d'abord et avant tout : essentiel — du champ de pouvoir. « Peut-être qu'il convient de ramener au sein de notre âme le *nationalisme* portoricain. Parce que l'essence de ce nationalisme est la liberté de la nation⁹³. » La nécessité de la liberté de nation est si criante d'évidence pour Ramos-Perea, la nation nécessaire se posant de soi, dans l'être impérissable, le geste à inculquer devra être celui-ci, arrimé à son levier mythologique, le nationalisme qui lui fournit la puissance : « la revendication de l'être⁹⁴ ».

2.4.1 L'ÊTRE NATIONAL

L'« essence », « ce qui constitue la nature d'un être⁹⁵ », la nécessité d'existence que l'idéalisme veut découvrir hors de l'immanence : le fait national en devient porteur. Cette transcendance permet alors d'instaurer l'axiome : « Qui trouve validation dans son identité ne se trompe pas. Qui s'affirme dans la nation et s'appuie sur la nation pour créer ne se trompe pas⁹⁶. » La nation devient par là une forme élémentaire, elle ne relève que de sa propre substance, tend souverainement vers sa propre réalisation, que Ramos-Perea désigne comme « la liberté de la nation ». Et l'identité se voit fixée en tant qu'attribut de la nation, elle devient en fait son mode d'expression dans le

⁹³ « *Tal vez conviene volver à traer al seno de nuestra alma el nacionalismo puertorriqueño. Porque la esencia de ese nacionalismo es la libertad de la nación.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 95.)

⁹⁴ « [...] *el reclamo del ser* [...] » (*Ibid.*, p. 96.)

⁹⁵ « essence », *Le grand Robert de la langue française*, t. 3. Enti-Incl, Paris, Dictionnaires le Robert, p. 216.

⁹⁶ « *No se equivoca quién se valida en su identidad. No se equivoca quién se afirma en la nación y sobre la nación crea.* » Voir Roberto Ramos-Perea, *cinelibre*, *op. cit.*, p. 95.

sujet. L'identité nationale devient par là l'autre nom de l'irréductible — ce qui valide le recours à la tautologie — étant donné que l'essence n'appartenant qu'à elle-même ne peut s'expliquer que par ce qui la constitue : elle-même. La formule de Ramos-Perea convoque le motif ontologique de la conscience historique. Les actes, ainsi déposés sous sa coupe, trouvent implicitement leur légitimité. Principielle, liée à l'être immuable, est à l'épreuve de l'erreur. L'affirmation et la création n'y peuvent pas errer. Il semble bien que le discours identitaire nationaliste cherche ici à acquérir sa force de ralliement; il semble qu'il y trouve là, dans la raison nationale, sa puissance performative. Elle est perlocutoire en ce qu'elle vise à fournir l'image achevée de l'être national. Constituer le sujet national restreint passe alors par une logique d'attribution (les Pères de notre nation) conduite par un processus de mythification (le temple de la nation), et donne lieu à une représentation lisse, localisée, territorialisée des enjeux du monde social — à la différence des représentations hirsutes chez Falardeau qui se connectent à une constellation de réalités culturelles toujours circulant, connectant les rituels de possession du Ghana colonial aux notabiliat du Canada, aux classes populaires de Montréal, à l'œuvre de Pablo Neruda et de Pierre Perreault.

Ici s'opposent deux modalités de lutte dans le champ symbolique, l'une dont la prévalence va à l'effort d'unification du corps social par la fixation d'une identité — projet normatif de Ramos-Perea — et l'autre, à la revendication de son hétérogénéité par la désertion des catégories toutes faites au profit d'une lecture critique du contexte étendu des rapports de domination.

2.4.2 DEVOIR CULTUREL

Parce qu'elle tend vers une clôture ontologique, l'identité que Ramos-Perea souhaite voir s'affirmer de « manière impérissable » dans le cinéma — en tant qu'« être national » — scelle le sensible sur une forme terminale — la Nation — conçue

comme a priori — non pas constituée dans le processus historique d'un « problème national » — qu'il faut défendre, représenter, mener à son achèvement, et pour laquelle il faut lutter : « plus qu'un exploit, un devoir ». « Devoir » ici n'est pas proféré à la légère, l'injonction comporte l'implicite d'un reproche imminent à qui n'y souscrit pas; « devoir » révèle une critériologie, la tâche évaluative en cours. Cette sévérité appel à la rectitude est un procédé rhétorique qui trouve écho dans l'engagement public de Ramos-Perea, notamment dans l'espace discursif qu'il développe sur internet⁹⁷.

On constatera qu'à partir d'une même morale de l'action — la lutte ancestrale de libération de laquelle se réclament Ramos-Perea et Falardeau — vont diverger les discours pour laisser apparaître deux stratégies qui à un certain point pourraient résister aux rapprochements; quand chez le premier la théorie des positions prend le dessus sur la théorie des interactions, l'autre tend à l'inverse. Et c'est depuis ces tableaux en contrepoints que l'activité esthétique de l'un et de l'autre va donner lieu à des efficacies, des puissances et des moyens d'agir singuliers dans le champ du

⁹⁷ On l'observe notamment dans son effort de communications sociales (médias sociaux, lettres ouvertes, médias) de son discours, au ton des adresses à son lectorat, à la manière injonctive dont il sollicite son attention et sa participation. Par exemple :

« URGENT!!! A L'ATTENTION DE TOUS MES AMIS DE FACEBOOK. PARTAGEZ!!!

CE MERCREDI À 20H, Florentino Rodriguez, producteur de la pièce VEJIGANTES de Francisco Arriví, offre une représentation ouverte au public, gratuite, pour le Public [...]

VOUS AVEZ L'OBLIGATION DE LA VOIR.

Cette œuvre, la plus importante du théâtre portoricain de tout le XX^e siècle, ne s'offre pas tout le temps. Donc, il faut en profiter [...]

Je veux y voir TOUS les bon amants de la culture. »

(« URGENTE!!! ATENCIÓN A TODOS MIS AMIGOS DE FACEBOOK. COMPARTA!!!

ESTE MIERCOLES A LAS 8:00 de la noche, Florentino Rodriguez, productor de la obra VEJIGANTES de Francisco Arriví, ofrecerá una función abierta al público, gratis, al Público en General [...]

USTED TIENE LA OBLIGACION DE VERLA.

Esta obra, la más importante obra del teatro puertorriqueño de todo el SIGLO XX, no se ofrece todo el tiempo. Así que hay que aprovechar [...]

Quiero ver por allí a TODOS los buenos amantes de la cultura. ») (Roberto Ramos-Perea, mur Facebook, 15 février 2016 [en ligne], repéré à < <https://www.facebook.com/RobertoRamosPerea/posts/860192614112768> >, consulté le 30 mars 2016.)

quatrième pouvoir, qui font de ces œuvres des gestualités politiques à effectivité différente.

2.5 NATION POLITIQUE OU NATION DE L'ÂME?

On a vu que là où Ramos-Perea convoque le vocabulaire de la métaphysique pour énoncer le projet politique portoricain, Falardeau, pour parler de la réalité sociale québécoise, se maintient arrimé sur le discours matérialiste lié aux forces historiques définissant le collectif. À cet égard, là où Ramos-Perea se revendique de l'« âme » du peuple, de la nation, Falardeau va plutôt parler de lui « comme des millions d'autres ». Plutôt qu'en une substance commune, définie dans l'idée pérenne de la nation, une série de points par lesquels passe ce qui constitue le peuple, sa résistance propre, définit la communauté dans le geste d'exister. Ce que Ramos-Perea désigne comme l'« être national », Falardeau le présente sans relâche en tant que modalité d'existence collective, construite dans l'histoire et résultant des rapports de force que la vie sociale met en jeu continuellement. L'entité nationale n'est pas dotée d'âme non plus qu'elle est transportée par une raison supérieure. Falardeau se garde de solliciter un imaginaire transcendantal pour mobiliser le sujet collectif.

2.5.1 IMMANENCE

Dans l'esthétique de Falardeau, toute détermination et toute volonté sont engagées dans l'immanence des rapports de force. Dans un texte où il est question de l'imaginaire québécois, il rappelle ce qu'il écrivait déjà dans la présentation du film *Le party* : « Je n'ai aucune imagination. J'essaie par contre de garder les yeux et les oreilles grands ouverts. Je ne comprends pas les scénaristes qui se torturent les méninges sur une feuille de papier pour inventer une histoire⁹⁸. » De fait, dans le même texte, le mot imaginaire est employé à revers du mot imagination.

⁹⁸ Pierre Falardeau, « L'imaginaire québécois », *op. cit.*, p. 194.

Mon imaginaire est ancré dans l'ici et le maintenant. Mon imaginaire se construit contre le néocolonialisme, l'impérialisme et le bon goût bourgeois. [...] j'ai choisi d'être un cinéaste québécois. Rien de plus. Mais rien de moins. Car l'imaginaire québécois ne se donne pas. Il se conquiert de haute lutte. C'est un choix. Et ça n'a rien à voir avec la langue et la couleur de la peau. Ici et maintenant⁹⁹.

Affirmer ne pas avoir d'imagination se rapporte ici à une certaine approche de la matière symbolique, celui qui la fait déborder des frontières du matérialisme pour instaurer des domaines d'objets tendant à se détacher de ses propres conditions de production. Falardeau se prête autrement dit à un refus strict de l'art pour l'art. Or la bascule essentiellement pratique qu'effectue cette mise en opposition entre imagination et imaginaire relève des catégories de subjectivités que Falardeau leur attribue. Là où il parle d'imagination, il l'associe à un sujet singulier. « *Je n'ai aucune imagination* », imagination est l'attribut du sujet singulier. Elle se donne alors comme une faculté, ce qui caractériserait un individu, ce qu'un individu serait à même d'opérer, le propre du scénariste travaillant seul à inventer des fables et des formes de son cru, son talent d'inventeur. On peut y voir en vérité une déclinaison du mythe du génie créateur. Ce à quoi s'oppose la conception d'imaginaire qui relève de l'attention et de la présence à ce qui existe, de l'observation et de la mise en forme du monde comme matériau. Imaginaire alors se donne au collectif, il est attribué à une subjectivité plurielle et déborde la volonté créatrice d'un seul pour se constituer dans l'immanence des rapports sociaux; il se comprend comme le réservoir symbolique des collectifs humains.

L'imaginaire alors, à l'égard de l'individu, n'est pas une faculté privée, c'est une position à adopter en lien avec le social, c'est une matière à embrasser; s'en réclamer relève d'un choix éthique prenant acte de l'incidence des formes artistiques sur la vie pratique, et ce parti pris de l'artiste-agenceur, socialement lié aux formes, devient dès

⁹⁹ *Ibid.*, p. 194.

lors celui d'une résistance devant le mythe de l'artiste-inventeur, persévérant dans l'autonomie de l'esthétique bourgeoise, soi-disant dégagée des processus politiques de la vie symbolique. C'est là que Falardeau peut-être fracasse la grande idole conceptuelle de l'autonomie de l'art.

Il faut bien remarquer maintenant qu'encore là, le choix individuel d'être cinéaste québécois se lie à une collectivité d'autres qui partagent ce même choix. Et qu'une fois de plus, être québécois ne s'attache pas aux données ethnoculturelles de la composition sociale (langue, couleur de peau), mais territoriales et historiques (ici et maintenant). La possibilité même du langage, le logos est toujours ramené aux conditions économiques, sociales et politiques, et la culture n'est jamais dégagée des conditions de production — soit elle s'y conforme et elle les renforce, soit elle s'y oppose et les affronte — ; la perspective s'assied dans l'immanence. Nation ou peuple ne sont pas des formes élémentaires de la vie politique, ce sont des corps composés de force, suscités par les normes et les pouvoirs en présence et en actes. « Je ne mène pas une lutte identitaire ni une lutte constitutionnelle entre bureaucraties fédérale et provinciale. Je lutte pour libérer notre pays. Un pays conquis et annexé. » L'identité nationale n'est pas sans cause, la nation est le résultat d'un système qui constitue des agencements de forces et les dispose selon une certaine découpe, selon certaines distributions de puissance d'agir, selon certaines formations de pouvoir. L'État-nation établi par ces agencements, l'ordre qui s'y bâtit et les violences qui en découlent sont appréhendés en tant que l'une des catégories de facteurs de déterminations de la vie sociale. La rationalité de la lutte de Falardeau est historique et s'entend de la sorte : « à problème national, solution nationale. »

L'intelligibilité des notions de peuple et de nation, si on poursuit dans cette perspective, ne formule pas un impérissable en tant qu'idée ni l'exigence morale qui s'imprime sur et par un dogme. Dans l'esthétique politique de Falardeau, il n'est pas

question de formes nécessaires de la subjectivité que les arts auraient pour tâche d'exprimer. Pas plus qu'une espèce de droit implicite n'obligerait à représenter par la culture légitime définie selon un programme d'authenticité et d'homogénéisation l'unité de la nation; le sujet dont on dirait qu'il est national n'est pas tenu par conséquent de s'adonner à un culte de figures tutélaires comme celles que Ramos-Perea se risque à fonder en une patristique portoricaine, ni à ériger les temples de la patrie. On n'attend pas non plus de ce sujet qu'il sanctionne et contribue à aménager une esthétique de la transcendance, car l'ancestralité dans laquelle son présent s'inscrit n'occupe pas une zone franche, à l'extérieur des rapports politiques. Plutôt, dans l'histoire nationale que revendique Falardeau, tout est question d'intérêts, de transmission, d'héritages, de reconduction des rapports de domination, de maintien d'un certain régime du sensible et des positionnements illocutoires que cela induit. Et la lutte continue qui définit le sujet collectif devient par là l'analogie de l'histoire de l'oppression :

C'est ça le Beaver Club il y a 200 ans. C'est la mafia de l'époque. Ils achètent tout : les terres, les honneurs, les médailles, le pouvoir, tout ce qui s'achète. La *gang* de la fourrure forme lentement l'élite de la société. Les voleurs deviennent tranquillement d'honorables citoyens. Ils blanchissent l'argent sale en devenant banquiers, seigneurs, politiciens, juges. C'est ça le Beaver Club au début.

Deux cents ans plus tard, leurs descendants, devenus tout à fait respectables, font revivre cette fête par excellence de l'exploitation coloniale. Le gros Maurice, ministre des Forêts, devenu *boss* d'une multinationale de papier. Jeanne Sauvé, sa femme, administratrice de Bombardier, d'Industrial Insurance, et gouverneuse générale. Marc Lalonde, ancien ministre des Finances, maintenant au conseil d'administration de la City Bank of Canada. Francis Fox, ministre des Communications engagé par Astral Communications. Toute la *gang* des Canadiens français de service est là, costumée en rois nègres biculturels. Des anciens politiciens devenus hommes d'affaires. Des

anciens hommes d'affaires devenus politiciens. Des futurs politiciens encore hommes d'affaires¹⁰⁰.

Les adversaires ne sont pas les profanateurs d'un ordre moral vertueux, mais les collaborateurs d'un ordre politique et économique dominant. C'est une pensée qui aborde la continuité historique inscrites dans les pratiques.

2.5.2 CRITIQUE DE L'OPPRESSION

On concevra bien alors pourquoi Falardeau, s'il critique la morale et les valeurs conditionnées par les structures de domination, ne définit jamais ces phénomènes comme des facteurs de détermination de la vie sociale. À tout le moins, il en circonscrit le rôle à l'effet de maintien qu'organise le projet culturel capitaliste — ce qu'il nomme la culture-écran. C'est en tant que l'axiologie dominante, promue par l'ordre symbolique, opère les médiations entre les conditions de vie des peuples et les déterminations politico-économiques qu'il cherche à saisir les processus normatifs à l'œuvre dans l'univers symbolique. À la base de culture, il y a le jeu des forces et l'ouvrage de maintien des dominances enclavé à même l'existence collective. La politique y est toujours posée en fonction d'un principe de conservation des rapports de domination, des hiérarchies qui en procèdent, des chaînes d'oppression que les hiérarchies instituent et des dynamiques qui s'y rattachent, et les moyens symboliques de grande production sont assujettis à ces rapports :

Ils chantent que tout va bien, que rien ne doit changer... toujours aux mêmes, toujours les mêmes. Ils sont pareils partout... à New York, à Paris, à Mexico. Je les ai vus à Moscou vomir leur champagne et leur caviar sur leurs habits *Pierre Cardin*. Je les ai vus à Bangkok fourrer des enfants, filles ou garçons, pour une poignée de petit change. Je les ai vus à Montréal dans leur bureau avec leurs sales yeux de *boss*, leur

¹⁰⁰ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 74.

sale voix de *boss*, leurs sales yeux de *boss*, hautains, méprisants, arrogants¹⁰¹.

Chanter, faire valoir avec des moyens esthétiques, rendre mélodieux, harmonieux. Une telle prise sur le sensible sous-tend ici une imposture. Une mise en forme qui s'adonne à employer des moyens esthétiques pour affirmer et reconduire des structures de pouvoir. Pour Falardeau, le modèle d'exploitation est assorti de son modèle de propagande : « L'ennemi qui possède les outils de production des images et des sons, connaît bien l'importance des moyens de communication dans sa guerre contre le peuple québécois¹⁰². »

Dire : ce sont toujours les mêmes qui chantent, et qui se chantent eux-mêmes, c'est désigner, certes, un adversaire, mais c'est le montrer surtout en acte, mettre sous nos yeux son intentionnalité, sa stratégie dans le champ du pouvoir, sa non-inertie, son activité continue et intensive. Falardeau rappelle toujours que l'ordre établi est le fait d'une dépense stratégique et énergétique incommensurable, une entreprise de dépossession « de notre pays, de notre travail, de notre langue, de notre espace, de nos maisons, de notre vie¹⁰³ », une lutte pour quadriller les forces productives, les contrôler, les abrutir et en tirer bénéfice. Falardeau montre l'effort de persévérance de l'adversaire en sa position, il montre ce que Negri et Hardt appellent la « contre-insurrection¹⁰⁴ », la mécanique adaptative du biopouvoir, l'hégémonie qui s'assimile la vie elle-même, en actes et en corps. Il montre qu'il ne peut y avoir de domination que si un dominant acquiert et conserve sa position — en guerroyant — avec tous les moyens à sa disposition; que sous son empire, les puissances d'agir, ces « conatus » immergés dans un ordre de causes hétéronome — opérateurs de force voués, comme

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰² Voir note 35 du présent chapitre.

¹⁰³ Pierre Falardeau, « Du cinéma direct aux vues de police » dans *Yogourt*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁴ Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude*, *op. cit.*, p. 86.

nous l'avons vu avec Lordon passionnellement, à l'autosubsistance —, il les arrache à l'anonymat qui assure leur maintien et les livre au visible par la gestualité critique d'une esthétique de la lutte. Sans cesse performatif, le discours de Falardeau désigne le pouvoir, les mains qui l'opèrent, les stratégies qu'elles emploient, déchire les formes qu'elles conduisent et reconduisent et qui la conduisent et la reconduisent.

Car pour Falardeau, les sujets sont avant tout des agents dans le pouvoir, dont l'individualité se rattache à l'historicité des rapports dans lesquels ils évoluent et qui procède de l'organisation de la vie sociale reconduite dans les cadres institués. La nation en ce sens ne possède pas d'essence pérenne, elle advient sous des conditions politiques et sociales; et les structures de pouvoir qu'elle instaure deviennent des évidences pratiques, des conventions. Dès lors, l'une des performativités proprement locutoires de Falardeau, qui consiste à désigner les choses, les actes, les rôles sociaux par du langage, est l'acte distributif de nommer les acteurs (Le gros Maurice [Sauvé], Jeanne Sauvé, Marc Lalonde, leur stratégie) leur position dans le champ national du pouvoir, et la continuité dont ils sont garants¹⁰⁵. Rendre sensibles les conditions de l'assujettissement passe chez Falardeau par un performatif de la nomination, par une mise en visibilité des forces historiques constituées de sujets individuels agissants doués d'intention.

Le problème du Québec est un problème néocolonial, un problème d'oppression et d'exploitation. On n'occupe pas un pays par méchanceté ou gentillesse, mais pour en exploiter les richesses et les habitants. Identité mon cul!¹⁰⁶

Le sujet national n'existe donc pas avant que d'être le sujet social, relais de la continuité d'existence, maillon qui persévère en son genre, rattaché aux existences qui persévèrent en ce lieu et temps-ci et qui persévérant se nouent dans la

¹⁰⁵ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 74.

¹⁰⁶ Pierre Falardeau, « La fatigue culturelle » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 178.

communauté économique, sociale, politique; la culture manifestant le corps hétérogène se régénérant et se reformulant à travers des millions d'autres depuis que dure le régime oppressant de l'empire, puis de l'État qui en découle, ces subjectivités luttant contre l'unité implacable de la grande histoire ratifiée par le pouvoir. Se penser national n'est en ce sens pas autre chose qu'une disposition à la différenciation : dans l'immanence d'un pouvoir hégémonique qui tend à la répétition, l'un des fronts que la multitude investit stratégiquement pour persévérer en son régime de prolifération de singularités — nouvelles formes de vie sociale, esthétiques déterritorialisantes et tout, comme on l'a posé avec Negri, « ce que la théorie du pouvoir comme transcendance détermine et exclut en tant que négatif¹⁰⁷ ».

Il y a cette trame de signification perlocutoire, manifestaire qu'on peut paraphraser chez Falardeau en ces mots : Comme des millions d'autres, *je suis* (québécois, mexicain, chilien, algérien...) donc je résiste, et comme des millions d'autres *j'affronte* par ce fait le problème national auquel l'histoire, le lieu, le contexte où *je suis* comme eux intriqué m'amène à faire face. Chez Falardeau les déterminations se rapportent aux circonstances, aux situations auxquelles elles donnent lieu et aux calcifications qui s'y maintiennent. L'âme, l'essence, l'unité ne fait pas partie de l'inventaire sémantique qu'il convoque pour parler du pouvoir ni, au plus général, de l'expérience humaine.

2.6 À LEXIQUE COMMUN, DISCOURS DISTINCTS

Nous avons parlé dans ce qui précède de communauté souterraine entre Ramos-Perea et Falardeau du point de vue du langage politique, et nous avons du même coup dû rendre compte de deux manières très claires et très distinctes d'envisager le sujet collectif national. On a vu qu'un lexique similaire n'appelle pas nécessairement,

¹⁰⁷ Voir note 32 du présent chapitre.

agencements différents obligent, les mêmes idées, les mêmes programmes. Nous verrons bientôt qu'il n'appelle pas non plus les mêmes moyens ni les mêmes forces.

Mais pour l'heure il faut retenir notre constat d'inindistinction esthétique entre l'affirmation de soi parmi la multitude (moi comme des millions d'autres) qui existe en vertu de l'histoire secrète et affective des peuples, histoire de contiguïté, de ravalement et de soubresauts, et l'affirmation d'un être collectif moral voué à la valorisation d'une unité impérissable contre l'autre unité collective invasive (« nous d'un côté. Les *gringos* de l'autre »). C'est à ce propos qu'on pourra trouver que chez Ramos-Perea, l'appel à l'engagement autour d'une doctrine nationaliste sacrifie à la complexité de la situation de pouvoir où se joue inlassablement la — où se jouent inlassablement les — résistance-s, cela certes afin de forcer un ralliement qui tente une subversion, mais cela tout en restituant d'office les fonctions unitaires des catégories et des figures consacrées par l'ordre dogmatique qu'il défie, notamment l'identité qui se prêche dans l'être d'une conscience historique et se réalise dans le devoir.

En d'autres mots, d'un côté, il y a l'être collectif des opprimés, en lutte pour se libérer, de l'autre, l'être collectif des oppresseurs qui lutte pour tirer avantage de sa position. Cela ressemble bien à la prise de position falardienne contre l'exploitation et l'oppression néocoloniale, impériale, bourgeoise. Mais l'ontologie nationaliste scelle la mire du pouvoir sur le pays conquis et envahi et le sujet est invité, voire enjoint à s'y incorporer tout entier. La raison nationale légitime les actes, en elle, l'axiome éthique se découvre : elle est juste, car se fondant en elle, on ne peut pas s'y tromper. La réalité de la nation est souveraine vis-à-vis des autres considérations de pouvoir (économiques notamment, de subsistance, ce que Falardeau remet toujours en relation aux destins personnels — incluant ceux des personnes qu'il houspille le plus cavalièrement, pensons notamment à Claude Ryan, nous le verrons plus loin) et

l'appartenance au sujet collectif commande moralement une adhésion aux normes. Une telle profession de foi est bien un outil de lutte et de conquête politiques. Toutefois lorsqu'on examine les suites de ce raisonnement, on ne peut négliger cette niche d'endoctrinement où le sujet, se reconnaissant dans le collectif est amené à s'y abandonner sans plus réfléchir, à se livrer au programme nationaliste — infaillible, soustrait à l'erreur — sans autre question.

En cela le concept de nation transcendante souligne une tentation de mise en mythe par le sacré. Le sujet collectif de Ramos-Perea qui rêve — sujet collectif restreint comme nous l'avons vu au chapitre précédent — ce n'est plus la personne, c'est la patrie rendue éternelle, où il vient se fondre en s'y normalisant. Ce registre d'affirmation nationale promulgue le renversement de l'identité étrangère pour recouvrer son avantage : s'approprier depuis cette position irréductible l'appareil normatif. D'où découle la série des couples oppositionnels tranchés : nous-eux; portoricains-*gringos*; patrie-capital¹⁰⁸; esprit-corps¹⁰⁹.

*

On trouve en ce parti pris ontologique de la nation la distinction essentielle entre la stratégie esthétique de Falardeau et celle de Ramos-Perea. Là où, chez le premier, il y a un ensemble organique défini dans l'histoire par un point d'expérience (bascule traumatique) affectif (la Conquête de 1760), il y a chez l'autre un code d'appartenance qui érige une société ancienne existant pour elle-même (depuis 500 ans) en sa propre idée sans autre origine qu'une déclaration d'origine — déclaration qui n'est ni vaine ni illusoire, mais demeure propice à reconduire une forme d'idéalisme politique. L'actualité de l'une et l'autre se ressemblant, l'investissement

¹⁰⁸ Voir note 59 du présent chapitre.

¹⁰⁹ Voir Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre, op. cit.*, p. 61. Où Ramos-Perea distingue la nourriture du corps et de l'esprit pour faire le contraste entre le régime de production impérial (favorisant le corps) et le régime national (favorisant l'esprit).

symbolique dont elles sont nourries branchent toutefois les notions de peuple, de lutte et de résistance à des projets esthétiques d'action, de performativité et de changement social posant entre eux certains écarts. Il y a toutefois le rejet commun du cadre historique et culturel de l'oppression, rejet par laquelle le peuple vient à prendre voix dans le discours. L'acte de résistance se pose contre l'occupation du quatrième pouvoir par des appareils de production industrielle qui, en contexte de capitalisme avancé, l'asservissent.

DEUXIÈME PARTIE

ASSIÉGER LE POUVOIR : ÉNONCIATIONS CRITIQUES

« Les idées de la propagande contemporaine sont fondées
sur une psychologie saine, qui elle-même repose
sur l'intérêt personnel bien compris. »

– Edward Bernays

« il répand la peste dans une province entière;
il est inouï ce qu'il a déjà fait périr de monde. »

– D. A. F. de Sade

CHAPITRE III

SYNDROME INDIVIDUALISTE

Il y a entre Roberto Ramos-Perea et Pierre Falardeau une connivence sous le rapport de la performativité, nous la rapporterons au prochain chapitre à la théorie critique de la culture. Leur discours établit son objet en fonction de la relation agonistique qu'entretient leur esthétique avec les formes et pratiques de l'industrie cinématographique, point de vue apparenté à celui de critique de la production industrielle des biens culturels que consolide à la fin des années 1940 l'École de Francfort avec son réquisitoire *Kulturindustrie*. Une telle position prend pour cible un système de production et de reconnaissance soutenant un modèle esthétique formaliste. Falardeau le définit comme « le cinéma-écran¹ », tandis que Ramos-Perea en dénonce « *las buenas luces*² » venant masquer la substance des œuvres. De même que « les beaux éclairages » valorisés par une « Gestapo pédante et imberbe³ » sont pour le premier l'illustration d'une imposture, les « petits faiseurs de commerciaux » qui « font des *beauty shot* de dindes congelées et se prennent pour Fellini⁴ » sont pour le second les agents fourbes d'une culture dont l'empreinte publicitariste assied la domination. Les deux polémistes cooptent et relancent de cette manière les grandes lignes de la posture francfortienne sur les moyens de production du symbolique

¹ Pierre Falardeau, 1995, « Le cinéma politique de Walt Disney » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 89.

² Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre, op. cit.*, p. 60.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ Pierre Falardeau, 1995, « Elvis Gratton n'est pas à vendre », *Yogourt, op. cit.*, p. 46.

formulée par Adorno et Horkheimer. Il s'agira pour les deux prochains chapitres de tracer ces rapprochements. Nous rendrons compte en premier lieu d'une critique de la production du sujet individualiste, et, en second lieu, d'un examen systématique des intentions de la culture de masse dans une optique de domination, au terme de quoi nous serons en mesure de faire apparaître les modalités par lesquels Ramos-Perea et Falardeau s'approprient les éléments d'une telle critique culturelle pour les actualiser dans leur propre contexte politique minorisé, en faisant de leur œuvre un projet manifestaire en rupture avec l'ordre du discours d'où, par ailleurs, elle émerge.

3.1 LIENS THÉORIQUES : LIGNES DE FORCE THÉMATIQUES ENTRE RAMOS-PEREA ET FALARDEAU

Il y a chez Ramos-Perea et Falardeau des lignes de force thématiques qui révèlent une communauté de pensée à l'égard du quatrième pouvoir. La première aborde l'expérience de subsistance de l'artiste. Elle concerne ce qu'on peut appeler à la suite de Guattari, le cadre « moléculaire⁵ ». Elle traite des moyens d'agencement de multiplicités qui constituent des modes de subjectivités en résistance. La seconde expose les conditions culturelles, essentiellement structurelles au sein desquelles les rapports de domination se consacrent et se perpétuent. Il y est principalement question du programme néocolonial et impérial tel qu'une théorie critique peut la problématiser. La troisième, incluse dans le même élan critique, aborde les moyens de production du symbolique, et s'inscrit dans la dénonciation des industries culturelles qui va de l'École de Francfort aux post-structuralistes. La quatrième et dernière s'intéresse aux formations esthétiques qui sont produites massivement et à celles de moindre ampleur qui les affrontent dans le champ du discours.

⁵ « L'idée de micro-politique du désir implique donc une remise en question radicale des mouvements de masse décidés centralement et qui mettent en marche des individus sérialisés. Ce qui devient essentiel, c'est la mise en connexion d'une multiplicité de désirs moléculaires, connexion qui peut aboutir à des effets de 'boule de neige', à des épreuves de force à grande échelle. » (Félix Guattari, 1977, *La révolution moléculaire*, Paris, Recherches, coll. « Encre », p. 48.)

3.1.1 SOCIABILITÉS ET CONDITIONS DE SUBSISTANCE

Cet aspect est peut-être la trame dialogique de plus forte incidence dans le discours de Falardeau et de Ramos-Perea, ce qui fait que dans la distance, séparés par un continent entre leurs mondes, n'ayant jamais été au fait de leur existence mutuelle, on peut le dire sans trop se méprendre, ils se parlent. Leurs voix exercent l'une envers l'autre une réciprocité, on pourrait trouver qu'ils sont les hérauts d'un même fond d'intention : instaurer la communauté d'esprit conforme à l'art qu'ils dédient à une même cause, la lutte politique. Ils énoncent à cet égard les conditions subjectives de sa possibilité.

On a déjà parlé des puissances d'enrôlement incluses dans le langage. Les puissances dont il s'agit sont celles du pronom pluriel qui enveloppe naturellement l'autre dans son action. Il s'agit d'un mécanisme linguistique perlocutoire, lié au fonctionnement même de la psyché, et qui se produit sans égard aux référents, aux images, aux idées suscité par le langage. C'est en prolongement de ce principe intersubjectif intrinsèque au langage que je veux aborder les liens d'attachement affectif qui vont, chez Falardeau et Ramos-Perea, depuis ces mêmes fonctions de mise en rapport des sujets entre eux, devenir l'objet du discours et le socle sur lequel la résistance d'un seul prend effet dans le social.

Il se trouve que le pronom « nous » est, chez Falardeau et Ramos-Perea, accompagné d'une éthique, d'une manière active de se composer en collectif. Une manière qui concerne une proposition affective, la mise de l'avant d'une force de lien par la valorisation d'un parti pris intime. On dira que leur lutte et leur résistance, qu'ils veulent collectives, fondent leur possibilité pratique et personnelle sur une qualité de lien interpersonnel. On comprendra cette qualité comme possibilité de persévérer dans la condition précaire comprise dans l'effort même de résister. C'est donc dire que d'un simple pronom collectif qui poserait une identité encore

abstraite — simplement définie par le fait d'être culturelle ou nationale, de reposer sur le plus grand nombre des sujets réunis en un même lieu — le pluriel ici passe à être accompagné d'une véritable proposition affective, celui d'une valeur pratique, d'une manière d'être ensemble. L'amitié et la fraternité sont peut-être les meilleurs termes pour qualifier cette qualité de lien d'attachement qui parcourt l'imaginaire de la communauté de Ramos-Perea et de Falardeau; et de l'imaginaire, l'effort d'exister trouve son éthique. En tant qu'il est repris par la dimension interpersonnelle de la vie sociale, l'enjeu culturel qu'est le cinéma se présente sous l'aspect d'une communauté d'affection partagée :

Il y a des acteurs à Puerto Rico qui travaillent encore sans prendre de salaire quand l'œuvre leur importe. Il y en a peu, mais il y en a. De plus, comme je l'ai déjà dit en rappelant la phrase du Maître [Jacobo] Morales, *ceux-ci sont mes amis*. Il y a des cinéastes qui préfèrent créer des relations commerciales au lieu d'amis de leur cinéma. Mais ceux-là ne font pas de cinéma, ils font des affaires, mauvaises la plupart du temps⁶.

Et le cinéma et les affaires se trouvent ainsi opposés. Disons-le ainsi : les rapports qu'engagent l'art et l'intégrité excluent les rapports qui engagent des intérêts commerciaux. L'art que pratique Ramos-Perea est alors surtout celui d'une communauté de confiance et de reconnaissance réciproque contre l'esprit du marché, celle qui, comme on l'a vu, s'oppose au Capital. C'est le point d'ancrage, moléculaire, de sa résistance. Il en est de même chez Falardeau lorsqu'il dit : « Ceux qui se battent avec moi, c'est mes frères⁷! »

⁶ « Hay actores en Puerto Rico que aún hacen trabajos sin cobrar cuando estos les importan. Son pocos pero los hay. Además, como ya dije recordando la frase del Maestro Morales, estos son mis amigos. Hay cineastas que prefieren crear relaciones comerciales en vez de crear amigos de su cine. Pero esos no hacen películas, hacen negocios, malos la mayoría de las veces. » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 76.)

⁷ Formule prise d'une séquence échantillonnée par le groupe de hip hop Loco locass en ouverture de l'album *Amour oral* sur la piste non fortuitement nommée « Résistance ». (Loco Locass, 2004, *Amour oral*, Montréal, Audiogramme, piste 1.)

3.1.2 LE STYLE, C'EST FAIRE

Le prochain passage offre un surcroît d'éclairage sur la stratégie de l'attachement moléculaire que déploie Falardeau :

J'ai aussi plein d'amis que j'aime profondément, qui font des annonces comme réalisateurs, comme acteurs, comme technicien. J'ai beaucoup de respect pour eux, malgré tout. Certains veulent mettre du beurre sur leurs épinards et je les comprends. D'autres veulent ajouter le steak, la sauce, le dessert, le digestif, le cigare et la limousine. Je comprends leur choix, mais ça m'attriste de les voir perdre leur temps avec des niaiseries. D'autres encore, moins chanceux mais tout aussi brillants, veulent tout simplement mettre des épinards dans leur assiette.⁸

Il vaut la peine de préciser que le texte ci-haut est une semonce sévère mais polie à un publicitaire ayant utilisé le personnage d'Elvis Gratton à des fins marchandes. Ce texte est rédigé à l'attention implicite — en plus de celle explicite du monsieur Scali — des pages de quotidiens majeurs tels que *La Presse* et *Le Devoir*. Outre l'amour pour les amis qui s'attache à une position vertueuse de mansuétude et de magnanimité, d'autres motifs y peuvent expliquer l'aménité dont Falardeau fait preuve. C'est dire que la position rhétorique ici comporte une part tactique qu'on voudra rapporter au contexte d'énonciation. Ce propos construit une instance d'énonciation dotée d'une bienveillance appuyée de manière à répondre à une série de conditions de sélection et de procédures de contrôle du discours effectives dont l'institution médiatique majeure tient la charge. Pour avoir droit de citer, ce texte cherche à correspondre à une certaine manière de dire, à un certain style : un parti pris poétique que Citton rapporte dans le champ de l'art au rôle que jouent « les drapeaux et les uniformes sur le champ de bataille : il m'aide à reconnaître facilement mes alliés et mes ennemis potentiels⁹. » Si les styles fonctionnent « comme des filtres¹⁰ »,

⁸ Pierre Falardeau, 1995, « Le supplice de la goutte » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 48.

⁹ Yves Citton, *ibid.*, p. 147.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147.

Falardeau alors cherche à se faire passer pour un allié au sein de ceux dont il cultive l'inimitié. En un trait, il se montre docile et libéral, son ton est râpeux, mais il témoigne d'une déférence à l'égard du libre-choix de l'artiste de collaborer avec qui il veut.

On assiste dans ce passage, autrement dit, à un processus de mise en scène d'un éthos qui s'élabore dans le travail sur l'énonciation; les opinions ou les idées mêmes débattues sont subordonnées à l'attitude discursive se manifestant à travers une opération à caractère stylistique, qui filtre l'identité même de l'auteur. L'éthos qui se construit est conduit par un objectif : concorder avec une identité esthétique donnée, connue, dominante qui dicte le contenu des pages de journaux.

Une telle esthétique de la part de Falardeau laisse voir en son attitude amicale à l'endroit de son adversaire, une ruse. Sa tactique joue les normes, elle actualise une façon de faire conforme au ton médiatique de manière à passer le filtre du langage et atteindre un objectif autrement plus compliqué que de développer un argument d'opinion par écrit : se rendre lisible dans les pages du quotidien. On voit là que l'enjeu stylistique énoncé par Citton, en voulant que « l'identité consiste plutôt dans le filtre lui-même¹¹ », revalide le modèle de propagande de Herman et Chomsky. Pour les auteurs de *La fabrication du consentement*, la production du discours social passe par l'application de divers filtres par les médias de masse, filtres qui deviennent la condition et la raison même de l'existence de leur structure institutionnelle¹². En d'autres mots, les cinq filtres qui constituent le « modèle de propagande » sont une vue transversale de la machine médiatique reconduisant un ordre capable de départager les discours alliés des discours antagonistes. La description qu'en livrent

¹¹ *Ibid.*, p. 147.

¹² Les masques tombent dès la première ligne de leur essai : « Des années de recherches consacrées aux médias nous ont convaincu que les médias sont utilisés pour mobiliser un vaste soutien aux intérêts particuliers qui dominent les sphères de l'État et le secteur privés. » (Edward Herman et Noam Chomsky, *ibid.*, p. 13.)

Chomsky et Herman rend compte d'une combinaison de dispositifs de contrôle congruente avec une représentation du monde valorisée par une élite économique, politique et sociale.

Les filtres se rattachent à ce titre à l'utilité du style, qui permet au sujet de « diriger les discriminations qu'il opère autour de lui », de reconnaître « les alliés et les ennemis potentiels », ou de savoir en quelques secondes si un discours « a ou non des chances de lui plaire, s'il correspond ou non à son goût, à son parti pris, à ses positionnements¹³. » Les filtres se comprennent donc comme des styles institués, opérationnalisables par voies administratives, posant des seuils de régulation illocutoire qui laissent passer les discours corroborant certains critères. Ils ont du point de vue de la critique des médias, la même fonction évaluative que la critique esthétique prête au style, mais cette fonction étant spécifiquement au service d'organisations liées au pouvoir, ses effets vont réguler le sensible pour le compte du capital et du marché.

C'est ainsi que l'écriture de Falardeau tente d'actualiser les formes requises de l'expression de la subjectivité libérale en empruntant le style idéologique où le droit d'autrui à « perdre son temps avec des niaiseries » subordonne la portée sociale de ce geste dont on sait que le cinéaste est par ailleurs un pugnace contradicteur. L'énonciation de Falardeau fait apparemment état d'une déception sur le plan politique — ces amis perdent « leur temps avec des niaiseries » — sans condamnation — « je comprends leur choix » — sur le plan affectif moléculaire. Mais c'est dans sa littéralité, selon la mise en place d'une poétique, du travail sur la matière qui se donne à lire, c'est selon cette opération sur le langage — une performance stylistique — qu'on peut dire que le discours ici prend parti pour autrui tout en

¹³ Yves Citton, *ibid*, p. 147.

continuant, avec mesure, d'affirmer une individualité qui ne brime pas celle de son prochain.

Cette magnanimité offre un contraste frappant avec l'ensemble des prises de parole de Falardeau dont on retient souvent les procédés injurieux empreint de colère, d'indignation et de dureté. On les retient notamment parce qu'ils sont bien souvent ceux sur lesquels l'amplificateur médiatique vient se brancher. On les retient aussi, et cela s'explique bien souvent par ceci, parce qu'ils affectent les pratiques de contrôle et de régulation du discours incluse dans la prise de parole même et reconduites par les médias; pratiques d'autorégulation du discours le dirions-nous mieux, qui, intériorisées, censurent en amont du dire, la possibilité même d'articuler du sens. Transgression notoire : le « salut pourriture » qui clôt le brûlot « L'enterrement du Bonhomme Carnaval », anti-hommage que publie Falardeau au lendemain de la mort de Claude Ryan, là où, par contraste à la tolérance amicale de ce qui précède, le droit à la vie privée est contesté radicalement par la poétique même du texte qui fait de la mort de l'homme politique, une nouvelle réjouissante. Nous reprendrons ces considérations sur la subversion d'un décorum au chapitre suivant.

On soupçonne alors, connaissant la virulence que Falardeau ne manque rarement d'assener aux artisans de la mercatique et à ses adversaires en général, un fort trait d'ironie. Ce trait s'entend à la magnanimité avec laquelle est posé le respect la vie privée. Le fait de prendre des décisions personnelles semble alors s'accorder aux normes d'une esthétique de la signification — où le sujet individué est réputé agir en accord avec ses motivations intrinsèques — plutôt qu'une esthétique critique des déterminations — où le comportement du sujet est expliqué par telle ou telle condition hétéronome — à laquelle il s'adonne d'ordinaire. Mais si on va au plus près de l'énoncé, ce qui passe sous le couvert du respect des choix personnels est lié à des déterminants économiques, ceux de la logique de l'exploitation qui pose en relation

d'exclusion réciproque les activités de subsistance (se nourrir exclusivement, péniblement d'épinards) et de profitabilité (s'offrir le festin).

Un procédé de cohabitation des contraires vient gonfler l'aura de tolérance de ce discours et étouffer une éventuelle controverse autour de la pratique subversive du discours. Il est à noter que, comme l'objectif de l'écriture ici n'est pas tant de contester que de se lier — se lier à une institution de pratique et de régulation du discours qu'est le journal —, c'est à montrer l'existence d'un lien social basé sur l'estime — l'amitié — entre les personnes que se porte ce texte. Et ne s'y réduisant pas et ne permettant pas en retour que se réduise à sa privacité la possibilité d'un vivre-ensemble, soutenant en d'autres mots la visibilité des déterminations politiques au sein de la signification intime du choix individuel, il exerce sur le sens littéral une sorte de torsion, comme nous le disions, ironique. En montant en dérision l'opportuniste pour qui l'art est un moyen de consommer fastement, il laisse entendre que l'artiste ainsi acquis à la publicité aspire aux privilèges de classe. Et qu'il œuvre, ce faisant, à renforcer le modèle de production capable de lui faire accéder à ces privilèges. Ce modèle de production est celui que contrôle pour son profit un notabliat dont l'habitus est imité par cet artiste, la production industrielle des formes-écran coïncidant idéologiquement avec la production des individualités telles que l'ère publicitaire les célèbre. L'artiste à gage, ainsi acquis à l'effort de propagande médiatique, peut s'offrir les ostentatoires cigares et limousines du dominant quand l'autre artiste « moins chanceux », rompu au même métier, mais ne perdant pas son « temps avec des niaiseries », se rebat sur le peu de valeur marchande que récolte son œuvre.

Pour Falardeau, ce n'est pas exactement que l'artiste pauvre soit moins chanceux — comme il le dit autre part, pour lui, l'imaginaire québécois est un choix. Il n'est pas assommé par un coup du sort qui l'abrutissant, l'acculerait (à « mettre des

épinards dans son assiette »). La cause de la précarité économique du cinéaste n'est pas le fait de l'art et des ses hasards, c'est celui du choix d'appartenir et de revendiquer un imaginaire subversif qui n'a de valeur que l'usage de la lutte, en l'occurrence l'imaginaire québécois. Ce qui pose la chance hors du véritable jeu éthique de la création artistique et rend quelque peu lénifiante l'amitié qui passerait l'éponge sur l'ambition de consommer cigares et limousine du pouvoir là où il y aurait un imaginaire québécois à conquérir. L'agent social falardien se dresse contre cette inertie politique qui menace « tout réalisateur croyant ou en recherche d'emploi » que décrit Beauvois, et qui « peut devenir un propagandiste innocent mais fervent, pour peu qu'on lui donne les moyens dont il faut disposer pour réaliser des conditionnements évaluatifs ou des modelages qui satisfont les financiers¹⁴. »

L'ironie — de jouer au bon libéral — conduit sur une piste parodique qui souligne la bêtise du choix de collaboration par procédé empathique, dénotant l'infatuation du cinéaste qui s'y adonne; et là où il est dit en substance « je comprends même celui qui s'intéresse à ces niaiseries », miroite un discrédit qui annonce la dissolution de l'amitié privée — selon l'éthique libérale de la stricte respectabilité du choix personnel — dans une raison politique supérieure qui tient compte des déterminations et du lien entre le métier de cinéaste et l'ordre établi. Gardons en fin de compte en tête cette idée que nonobstant le contenu, l'opération stylistique qu'entreprend Falardeau vise à filtrer d'une certaine manière à travers les contrôles discursifs, de manière à ce que sa voix — politique — apparaisse dans les journaux libéraux.

Il y a là, en plus d'une stratégie d'accès, l'expression moléculaire d'une réciprocité naturelle possible mais restreinte entre les êtres sociaux; l'amitié, l'estime pour le prochain devient un rapport de connivence intime que l'on peut actualiser et qui renforce le lien social, qui circule, et par lequel le sujet comprend que l'autre existe et

¹⁴ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 208.

peut se positionner selon des intérêts divers. Mais un tel rapport ne prémunit personne contre la disjonction provoquée par les affections non partagées, notamment en vertu d'opinions contraires. Comme c'est le cas chez Ramos-Perea, le soupçon de dissolution du corps social par les antagonismes politiques à l'intérieur d'un cercle d'activité — le cinéma, en ce qui concerne cette présente réflexion — porte à contester les liens d'attachement normatifs à l'aune d'une telle raison affective-politique.

3.1.3 LIMITES DE L'AMITIÉ : L'INDIVIDU

Ainsi donc, on remarquera que l'ironie de Falardeau pose que le paradoxe de l'amitié, du lien interpersonnel d'attachement, ne se résout pas dans la minceur d'une stricte concordance de valeurs comme ce qu'en rapporte Ramos-Perea à propos du mot d'ordre du cinéaste Jacobo Morales. On voudra bien, ceci étant reconnu, examiner une ligne de force qui ressort de la condition d'être ensemble et se ressoude sur un projet encore une fois moins abstrait que concret. Là où chez Ramos-Perea il est question d'un groupe d'amis régi par une éthique affinitaire, le « nous » de Falardeau se constitue par le fait d'être au monde; il advient par le fait de l'ancrage historique réciproque. Falardeau appelle cette proximité nécessaire en ces termes sans équivoque : « Il s'agit donc de rencontrer des hommes en chair et en os, mais aussi de dépasser l'individualisme pour accéder à une compréhension plus globale¹⁵. » En contraste avec le point de vue qui veut qu'une connivence révolutionnaire fonde le collectif des « amis », la « compréhension plus globale » de Falardeau conçoit une réciprocité naturelle du lien social, antérieur aux affinités axiologiques. Ce qui coexiste en chair et en os n'a pas besoin de se conformer au genre de test qui évalue les critères d'amitié sur les communautés de valeur qu'entretiennent les sujets entre

¹⁵ Pierre Falardeau, 1995, « Nous savons que nous ne sommes pas seuls » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 119.

eux. Plutôt : en se rencontrant mutuellement, en recherchant ces interactions les plus minimales, en les envisageant comme une pratique en soi, les humains sont *de facto* des agents révolutionnaires. En cela il ne sont plus soumis aux quadrillages individualisants du corps social tel qu'il est sans cesse reformulé par le programme médiatique. La personne dès lors se présenterait moins comme répondant à ce que Beauvois définit comme l'« ancrage individuel », disposition du sujet affirmant sa différence devant tous les autres membres de l'univers social auquel il appartient¹⁶. Elle ne serait plus la particule séparée de la multitude, elle ne serait plus autrement dit l'individu, sujet manipulable, produit dérivé de l'imaginaire libéral reconduit par le quatrième pouvoir. Elle expérimenterait le mode collectif de sa subjectivité dont elle ne reconnaît plus, sous l'emprise d'une propagande médiatique, la matérialité plurielle et les puissances biopolitiques gisant dans l'angle mort de son obéissance.

3.2 DIFFÉRENCIER LES DÉTERMINATIONS ET LES SIGNIFICATIONS, UN POINT DE VUE PSYCHOLOGIQUE

La critique de Beauvois contre la production du syndrome individualiste argue que la stabilité de l'ordre social repose sur un régime de discours faisant des significations plutôt que les déterminations son domaine d'objets. Selon lui, la pensée individualiste est corolaire d'une conception « psychologiste » de l'expérience subjective. Ce « registre de réalités psychologiques ignore ces déterminations », c'est-à-dire le registre qui « concerne les facteurs qui déterminent le comportement des gens » et vise à rendre intelligible « ce qu'ils font et ce qu'ils pensent de ceci et de cela¹⁷. » Si le premier registre « concerne *la façon dont les gens se parlent de leurs comportements et de le leurs jugements, autrement dit le sens ou la signification qu'ils leur attribuent*

¹⁶ Nous abordons les implications micropolitiques de cette notion à la section 3.3.2.2. Voir Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 193.4.

¹⁷ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 106.

*lorsqu'ils réfléchissent*¹⁸ », ce qui inquiète le psychologue social découle du fait que cette réflexivité ne semble pas en mesure de poser un juste diagnostic quant aux ordres de causes¹⁹ qui exercent leur influence sur leur comportement.

Les facteurs qui ont déterminé, quelquefois massivement, les comportements et les jugements ne sont pas ceux qui apparaissent lorsque les gens parlent des raisons de ces mêmes comportements et jugements. Disent-ils alors n'importe quoi? Certainement pas. On constate ainsi qu'ils disent assez souvent, tous, la même chose, même s'ils présentent ce qu'ils avancent comme relevant d'une psychologie très personnelle. C'est donc qu'ils vont puiser, pour parler d'eux-mêmes, de ce qu'ils font et de ce qu'ils pensent, dans un répertoire, qu'ils partagent avec d'autres, de conceptions, d'idées, de « théories ». *Ce répertoire est un fait social*²⁰.

Ce régime de discours est pour lui le mortier idéologique qui retient le dire sous un certain ordonnancement et permet à chaque conversation de réactualiser le sens admissible sur le plan des valeurs. Les significations sont ainsi l'émanation du pouvoir dans la parole des gens si bien que prétendre élaborer une pensée selon ce régime, continue à l'insu du sujet de reconduire d'une manière pratique les dépendances qui le subjuguent, incluant le régime discursif de l'individualisme :

C'est évidemment la *signification* que peut prendre le fait d'obtempérer, signification bien souvent fournie par l'agent de pouvoir lui-même ou par l'organisation, qui va d'une part nous barrer l'accès à la détermination de notre obéissance, et qui va, d'autre part, lui donner plus ou moins de relief et la faire apparaître ou non pour ce qu'elle est. [...] ce sens que les subordonnés vont pouvoir éventuellement prendre à leur compte pour donner à leur obéissance des significations acceptables, dégagées des déterminations de cette obéissance.²¹

¹⁸ *Ibid.*, p. 107.

¹⁹ Les déterminations pour Beauvois sont strictement lié à des causalités : « L'idée est celle de détermination au sens traditionnel des sciences descriptives. Une variation de l'un de ces facteurs entraîne nécessairement une variation systématique plus ou moins importante des comportements ou jugements qui sont soumis à l'étude. » (*Ibid.*, p. 106.)

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

²¹ *Ibid.*, p. 272.

Beauvois cherche ici à dénouer les rouages de l'obéissance et pose l'incompatibilité des deux registres psychologiques sur l'ordre social. Car une telle disjonction des domaines d'objets va conjurer le danger de la « redoutable matérialité du discours » en conservant l'énonciation sous la coupe d'un modèle d'intelligibilité promu par les formes massivement diffusées. On comprend qu'elles sont la manifestation constante de l'ordre social à laquelle toutes les voix individuelles apportent leur eau.

L'analyse de Beauvois permet d'une part de voir apparaître ce registre de langage (des significations) favorable au quatrième pouvoir, qui rend compte du rapport de connivence que les individus entretiennent avec l'ordre social, discours essentiellement psychologue qui a pour effet de justifier leur condition (plutôt que de la comprendre). D'autre part, il met en évidence celui des déterminations qui aborde les mécanismes qui président au maintien de l'ordre social, discours sociocritique, et dont découle le fait que les sujets élaborent un discours sur eux-mêmes en tant qu'unité souveraine, plutôt que sur ce qui les fait s'en remettre constamment à eux-mêmes en tant qu'unité séparée d'un corps social. Résulte de cette prépondérance de la signification personnelle dans l'ordre du discours « une masse manipulable d'individus, d'individus fanatiques de pseudo-vérités qui permettent et le statu quo sociopolitique et la retraite consommatoire²². »

3.2.1 PRÉDISPOSITIONS DES SUBJECTIVITÉS À SE CONFORMER

Si Beauvois insiste sur « l'importante distinction qu'on doit établir entre la détermination d'un comportement et sa signification²³, c'est que la signification repose sur un processus psychique de rationalisation, en vertu de quoi, la seconde prend rapidement le dessus sur la première. Si bien que le sujet oublie que la première

²² *Ibid.*, p. 211.

²³ *Ibid.*, p. 272.

persévère à son ouvrage. Parce que la forme des significations masque le principe déterminant de l'ordre qui subordonne les forces vives, elle configure le sensible selon un tout autre schéma que celui qui rendrait limpide l'efficace du pouvoir. Le fait que la subjectivité ne puisse identifier ce qui l'enserme consolide ainsi la « masse manipulable des individus ». La psychologie sociale explique cette disposition à être manipulé à partir d'un double processus cognitif. Sa première composante appartient proprement à la vie de l'esprit et veut que le sujet constitué réponde positivement à sa condition, quelle que soit sa condition. Positivement, entendons-le non pas seulement de manière optimiste mais encore affirmative, un sujet internalise sa condition en lui attribuant un sens qu'il apprécie en tant que concordant avec l'image de soi. Beauvois fait état en ces mots du principe de "rationalisation" développée par la théorie de la dissonance cognitive :

[...] ce processus psychologique, la rationalisation, nous conduit à justifier dans le registre de nos croyances, de nos savoirs et même de nos sensations un acte qui nous a été de fait prescrit, bien qu'il soit tout le contraire de ce que nous aurions fait spontanément²⁴. »

Il faut alors un sujet, ce qui est passablement commun, et ce sujet doit chercher à donner sens à ses actes, ce qui se produit dès lors que le sujet est déclaré libre. Libre, dans cette ère de la publicité et des démocraties représentatives, le sujet individué des droits et libertés l'est déclaré à tous crans.

Deuxièmement, il faut un système de contraintes qui devient un système de mobilisation, celui-ci permettant de faire s'articuler à son compte les efforts de rationalisation des sujets. Le concept de « propagande glauque » développé par Beauvois permet de cerner les moyens d'une telle médiation :

Ce concept permet de mettre l'accent sur les processus inconscients que mobilisent les propagandistes et qui sont à l'œuvre dans la

²⁴ *Ibid.*, p. 263-264.

réception et l'intégration idéologique des opinions par un public ou par une population. Plus que le contenu des idées transmises, ce concept dénote le mode de transmission de ces idées²⁵.

Ces processus inconscients sont investis par un ordre de discours libéral, massivement diffusé — médiatiquement — qui s'attache à codifier subjectivement l'univers social selon le principe individualiste — « historiquement et conceptuellement lié au développement du libéralisme économique²⁶ ». Surdéterminée par l'appareil de production industrielle des biens culturels, la mécanique tend à asseoir l'agent social dans ce que Beauvois nomme « l'ancrage individuel ». L'une des « normes sociales du jugement » par laquelle tout un chacun « se voit obstinément différent des autres membres des groupes auxquels il appartient²⁷ » cette disposition cognitive est indispensable au maintien du système qui se reconduit par rationalisation. Sans elle, l'atomisation des êtres en êtres privés se résorbe et la liberté ne se réfléchit plus dans l'individu. De même s'opacifie l'évidence de la propriété privée, et le capital à sa suite ne va plus de soi; les hiérarchies et les chaînes de distribution de privilège qui tiennent disciplinées les aspirations individuelles dans un désir d'ascension sociale, menacent alors de se disloquer.

Ce caractère de l'individu empêtré dans des « liens où l'on est d'ordinaire d'autant plus enchaînés qu'on se croit plus libres²⁸ », caractère de l'obéissance libérale est par ailleurs très favorable au registre de la psychologisation. On entendra par psychologisation le dispositif de signification qui encourage à « en appeler à des raisons psychologiques, souvent inopérante, assez souvent même farfelues, quand nous devrions chercher du côté du contexte social, de l'économie, de la géographie...

²⁵ *Ibid.*, p. 200.

²⁶ *Ibid.*, p. 194.

²⁷ *Ibid.*, p. 194.

²⁸ *Ibid.*, p. 249.

quelquefois même de la simple logique²⁹. » Le caractère idéologique de l'individualisme trouve là un élément d'explication, on y distingue un trompe-l'œil utile à un pouvoir : l'anamorphose d'une propagande qui projette le sujet social dans l'ancrage individuel. Parce qu'il n'est pas possible tout à la fois d'adopter la perspective de sujet séparé et « d'analyser raisonnablement nos positions de soumission³⁰ », c'est à un empêchement de raisonner que le sujet est contraint. Beauvois fait voir un fossé entre le sentiment de soi-même et les conditions par lesquelles ce sentiment se forme. En ce cas, il est difficile de prendre la mesure des abrutissements qui façonnent la perception. De sorte que sous cet angle, la condition du sujet trouve son intelligibilité dans le processus de rationalisation-signification, où il se suffit à lui-même pour fournir une explication satisfaisante à son état de servitude. Un raisonnement fallacieux fonde alors le jugement sur une pétition de principe : la facilité de persévérer en cet état incite le sujet à établir sa servitude (pourtant contingente aux ordres de pouvoir) dans la nécessité. Il ne serait toutefois pas conduit au même mode de comportementalité si les motivations de ses actes, de ses décisions et de ses gestes étaient assumées comme participant de ce social qui l'implique et le forme. Si la réflexion sur les valeurs, au lieu de prendre effet au registre de la signification individuelle, était portée à l'enseigne des déterminations collectives. On reconnaîtrait à ce titre la capacité réflexive du *sujet* de se définir de manière multitudinaire-moléculaire, et non plus unitaire-souverain, en tant que forme plastique, dans un monde *sujet*, comme lui et avec lui, à toutes les transformations — et dont les structures de pouvoir, en tant que formation de forces en équilibre, ne sont pas exclues.

²⁹ *Ibid.*, p. 253.

³⁰ *Ibid.*, p. 253.

3.2.2 SYNDROME CULTUREL INDIVIDUALISTE

La signification et la détermination se donnent encore une fois comme « deux postures quasiment contradictoires³¹ ». Quasiment contradictoire, car pour frauduleuse qu'elle soit, l'individualité souveraine demeure isomorphe de sa contrepartie sociétale, l'agent social. C'est d'une fraude cosmétique qu'il s'agit. Beauvois l'appelle le « syndrome culturel individualiste ». Ce maquillage de significations qui consacre l'illusion à laquelle les déterminations font participer le sujet obéissant. Or la forme de l'ordre social n'est pas complètement un masque, elle est une version du même, un profil modèle, le beau profil devant lequel le sujet nourrit son engouement envers lui-même. Elle est un envoûtement de la personnalité qui s'exhibe à soi. Ce n'est pas en tant qu'étranger que se dissimule le visage social de l'individu, comme le serait sous le masque d'une évidence, une imposture, mais en tant que familier et visible qu'il enjoint à rapporter tout acte à soi-même : le beau profil n'est trompeur qu'en ce qu'il offre de ce visage une version qui nous plaît, ce qui nous induit en sympathie, une sympathie pour nous-mêmes que la norme sociale de l'ancrage individuel tend à préserver. Sympathie en tant que le sujet individuel s'y confirme, s'y complaît et s'y reproduit, elle se rapporte selon Beauvois à une production symbolique, un ordre esthétique dominé par la propagande « glauque » émanant du quatrième pouvoir, modèle d'influence médiatique dédié à la stabilisation du paradigme psychologiste des significations, à travers lequel le sujet individualiste juge son rapport au monde à partir de son seul rapport à lui-même.

Malgré cette mise en scène, quelque chose est préservé, car ce sujet singulier montre bien un authentique visage, ce qui veut dire que ce profil, malgré le fard qui rehausse les traits individuels, laisse deviner un palimpseste de déterminations collectives. Mais la part irrémédiable du sujet, sa part sociale fondue entre les

³¹ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 253.

artifices, le discours individualiste attire constamment l'attention sur ce qui fait du sujet, ou pourrait faire de lui, un composé harmonieux de traits et de rapports favorables à l'exacerbation de sa personnalité. Son mode de reconnaissance est en miroir, il est lui-même la mesure lisse de lui-même : le syndrome individualiste est le porte-drapeau d'un état de souveraineté qui cherche en lui-même les déterminations qui, par ailleurs, relèvent du monde.

3.3 EXTENSIONS DE L'AMITIÉ : LA COMMUNAUTÉ DE RÉSISTANCE

Il convient de considérer, à la lumière de ces considérations critiques, ce qui, conformément au projet macropolitique de libération nationale-économique liée aux moyens de production et de subsistance (dont l'acteur ami qui ne touche pas de salaire pour embrasser la cause commune devient le représentant exemplaire), comporte une dimension plus culturelle (voire spirituelle), liée au partage du sensible. Comment se pense et se conçoit la stratégie du dépassement d'un ordre symbolique et de l'instauration d'une nouvelle conception intime de soi-même comme part substantielle de l'autre? Le problème philosophique que pose Falardeau en appelant au « dépassement de l'individualisme » a partie liée avec les conditions de production des subjectivités. À la clé se son projet révolutionnaire, « je » n'est plus le principe nécessaire de l'organisation sociale. On peut alors se demander dans la poursuite du désir de Falardeau d'en finir organiquement, par le vivre-ensemble, avec le syndrome individualiste, et garder en tête cette invitation à faire présence commune : quelle est cette subjectivité d'affects communs, en mesure de renverser les mécanismes, les agencements, les désirs, les pouvoirs de ce régime-ci, comment la définir, comment la constituer et comment activer ses puissances? Notre lecture s'attachant pour l'heure aux aspects réflexifs et critiques qui composent leur discours, nous verrons comment

leurs prises de paroles polémiques tentent de démonter par la rhétorique, l'imaginaire qui filtre constamment leurs velléités³².

On pourra pour l'heure, sans trop anticiper, se saisir d'une impression de blocage sur le plan des valeurs, impression qui se dégage des textes critiques des deux auteurs. On dira avec eux qu'ils sont sensibles aux forces programmatiques du langage. Et qu'ils perçoivent qu'il est difficile sur cette base de procéder à la transformation des mécanismes de production de la vie sociale étant donné la préséance du lien monétaire. Difficile de démarchandiser l'économie autrement dit sans s'attaquer aux bases anthropologiques qui la coordonnent et la régissent. Difficile alors de fomenter un autre modèle économique à partir de la même subjectivité du privé constamment réactualisée par l'industrie médiatique. Leur écriture critique appelle à un remaillage du sujet social. (Leur œuvre, on le verra, répondra à ce manque.)

Ce que nous venons de lire, donc, remet au cœur de la politique, le problème des affections intimes. Si les amis ne constituent pas d'avance des ensembles politiques suffisamment organisés pour destituer un pouvoir extérieur aux liens d'immanence sociale, pouvoir souverain et autoritaire, ou bien il faut que soit mis en œuvre un mécanisme de reconnaissance collective inédit du peuple par le peuple, ou bien que soit instauré un népotisme intégral à partir de ce qui est déjà là — à cet égard, mafia et corporatisme comme régime de démocratie reste un horizon suspect et dépourvu de fraîcheur. C'est que d'une part, on peut toujours sélectionner des camaraderies à partir de la lutte de résistance et des affinités axiologiques parmi des adeptes. En

³² Ces discours polémiques ne projetant pas le parti pris collectiviste comme le peuvent leurs gestualités proprement esthétiques, la troisième partie de la thèse sera dédiée à l'examen de ces modalités. Nous y verrons en quoi Ramos-Perea, par l'écriture théâtrale, répond exactement à cette question stratégique en tentant d'élaborer et de promouvoir une éthique de l'initiation. Et en quoi Falardeau qui cultive la forme comique investit, sur un mode contraire au programme d'éveil des consciences de Ramos-Perea, le contact immédiat avec le sujet social tel qu'il est.

envisageant cette sélection comme moyen d'application d'un code de valeurs, on peut faire exister un réseau, affirmer la patrie contre l'argent, se conformer au minicosmos de ses affinités, penser, désirer comme le laisse entrevoir momentanément Ramos-Perea un autre monde possible autour d'un « nous » patriotique trié sur le volet; mais encore là l'argent persévère comme fondement de l'appétence, de l'agir même. L'argent, comme le rappelle Lordon, « en tant que médiation quasi exclusive des stratégies matérielles, “condensée de tous les biens”, est devenu l'objet de métadésir, c'est-à-dire le point de passage obligé de tous les autres désirs³³ ». Parce que la valeur monétaire est l'étalon des rapports d'échange en contexte d'hétéronomie économique, que l'individu consommateur est l'agent approprié pour la reconduction ce bien condensé de tous les biens, et que le domaine privé est le secteur de prolifération et d'accumulation de la valeur monétaire, l'augmentation de la portée du domaine privé accompagne une diminution de la puissance économique du plus grand nombre. Difficile alors de rivaliser contre le socle même de l'ordre établi.

Cela dit, s'il est encore possible de faire profession d'amitiés politiques de résistance, il semble inéluctable qu'un tel prosélytisme affectif-symbolique doive inclure les moyens d'en faire l'interprétation, c'est-à-dire qu'une subjectivité s'accompagne d'un imaginaire pratique cohérent capable de destituer l'imaginaire dominant. Il va sans dire que nos deux auteurs déploient leur stratégie depuis cet engagement. Une telle profession d'amitié agite toutefois le piège de la sélectivité initiatique avec lequel aura à s'escrimer Ramos-Perea, et qui tend à restreindre quelque peu la portée globale du sujet collectif jouant en sous-texte la tentation élitiste des intérêts particuliers. Falardeau, par ses assises immanentistes se distanciera d'une telle classification et branchera ses feux sur des forces de production biopolitique déjà constitutives de la vie sociale québécoise qu'il appelle le

³³ Frédéric Lordon, *Capitalisme, op. cit.*, p. 26.

peuple québécois. Concluons pour l'heure que l'instauration de nouvelles catégories moléculaires dans le corps social risque autant la perpétuation du règne impérial (faisant ses fruits de la division) dans l'intime, qu'ils étendent un horizon d'effectivité horizontal jusqu'aux registres illocutoires plus larges des échelles macro et micropolitiques.

Si une politique de l'amitié telle qu'on vient de l'analyser montre des limites effectives quant au projet de transformation sociopolitique pour des raisons à caractère philosophique et les contraintes économiques qui s'y rapportent, il convient de dégager dans les fils des énoncés qui la posent une activité persistante et effective d'insurrection symbolique. Je veux dire qu'ici il serait utile de contraster l'énoncé d'un principe de Ramos-Perea de l'énonciation qui pratique cet énoncé. En différenciant l'acte locutoire qui construit, par l'articulation des composantes linguistiques de la signification au sens traditionnel-structurel, de l'acte perlocutoire qui suscite de la subjectivité, on sera en mesure de comprendre le sens performatif qui se tisse entre eux. On avancera ainsi que l'exigence d'être conforme en vase clos, entre amis, qui se propose comme en témoigne l'idée de construction d'une amitié militante procède en retour de la mise en acte de la conscience intime et immédiate d'exister de l'auteur en tant que partie intégrante d'un sujet collectif. État d'esprit qui donne lieu à l'affirmation immanentiste que nous avons déjà examinée au chapitre précédent : « Il EXISTE DÉJÀ un cinéma national portoricain "où tout nous appartient", qui est d'abord et avant tout, LIBRE ET INDÉPENDANT³⁴. » Cet état d'esprit qui préside à l'écriture de *Cinelibre*, procède d'un sujet capable de concevoir l'objet de sa lutte comme déjà doué d'existence; en d'autres mots, un discours qui se pose comme force productive du domaine d'objet qu'il rend sensible. Parce qu'il rend sensible quelque chose qui advient ici et maintenant, mais qui se pose comme déjà

³⁴ Voir la section 2.3.2.2 du chapitre II.

advenant dans l'histoire, quelque chose dont le texte, en le nommant, instaure la catégorie qui inclut un phénomène déjà se développant, il inaugure du même coup l'existence concrète, la possibilité d'une formation symbolique, d'une prise sur le pouvoir, d'un imaginaire portoricain — peut-être préliminaire à une prise de pouvoir. En cela, la résistance, à partir d'une multiplicité de gestes culturels (faire des films de manières singulières et organiques) qui sont des activités productives sans condition, formalise le déjà-là, le cinéma-qui-existe-déjà, en anti-catégorie organique. Invisible se rendant visible, la dissensualité effective précède ce qui d'autre part cherche à en conjurer la lourde matérialité : irréductible elle est première devant le pouvoir, car elle existe déjà. Et puisque l'énonciation ici se pense séparément de l'énoncé, une gestualité esthétique — facteur perlocutoire —, est rendue efficace, c'est-à-dire capable de rendre sensible un sujet indépendamment des significations — facteur locutoire — dans l'articulation d'une proposition.

3.4 EXERCER LE NÉGATIF

C'est à ce même phénomène d'actualisation de l'antipouvoir — la résistance de la multitude dont nous faisons état au chapitre précédent³⁵ capable de se réapproprier ce que le pouvoir exclut — que nous avons déjà rapporté cette boutade de Falardeau quand il revendique la « liberté aussi d'être pauvre³⁶ ». La proposition est contre-intuitive et creuse un paradoxe pour découvrir un mode d'être déterritorialisant. Elle trace une ligne de fuite dans la logique de la convention, marque une dissension qui pointe vers l'extérieur d'un ordre. Elle emploie *a contrario* la convention du libre arbitre pour glisser vers ce que du point de vue de la norme néolibérale de la réussite individuelle, ce libre arbitre n'est pas justifié — limites normatives de sa liberté — d'accomplir. Elle montre pour ainsi dire le hiatus entre ce que le droit

³⁵ Voir la section 2.2.3 du chapitre II.

³⁶ Pierre Falardeau, « Contre le colonel Sanders », *op. cit.*, p. 196.

valide, celui des individus à disposer librement d'eux-mêmes, et ce que la norme sociale interdit de saisir comme une valeur, la pauvreté, en tant que la pauvreté est la conséquence d'une exclusion sociale à laquelle si le sujet a droit d'en être, ne peut pas y aspirer.

C'est pourquoi le trait sarcastique de Falardeau pose la pauvreté en aspiration, et c'est pourquoi ce trait est un solvant idéologique. Il revendique l'irrevendiquable pour mode de vie. Et d'autant plus puissamment, avec une conviction qu'il est difficile de démentir, qu'il témoigne à partir de son expérience du contrôle qui s'opère aux dépens de la cause qu'il embrasse, en tant que cinéaste affrontant explicitement les procédures de régulation politique du sensible. Sa revendication s'appuie sur le témoignage de l'exercice empirique de son métier. Et c'est à partir de ce témoignage qu'il peut moduler le raisonnement qui veut que plus grand est l'effort de libération des normes de comportementalité, plus grand est le risque d'exclusion sociale. Renversée dans l'attribut de la liberté (ce qu'elle engage en propre), la pauvreté qui est plutôt la conséquence ponctuelle (le cas où ceci entraîne cela) vient marquer le terme de l'exclusion singulière que peut éprouver Falardeau, et elle devient ce à quoi engage en propre la liberté dans une dimension politique. Liberté est sous ce rapport promesse de déterritorialisation, ce à quoi on ne peut attribuer d'autre effet positif et constant que celui de résister à l'arbitraire transcendant qui pose les valeurs de sélection. Car la liberté n'est pas tant celle par laquelle on peut aspirer à être pauvre que celle qui permet un agir par soi-même, liberté entière que Falardeau cultive par son art politique voué à la manifestation inlassable des rapports d'immanence.

Il effectue un court-circuit pour exprimer l'effectivité d'un ordre dominant, de ses forces de régulation dont le fin mot est l'exclusion et la paupérisation, forces qui se camouflent sous le vocabulaire de la libéralité. Les suites du trait de Falardeau

indiquent ceci : qui aspire à la liberté pratique doit comprendre en son aspiration l'exclusion par effet de normes, et avec la même détermination qu'il aspire à la liberté, affirmer le désir même de son plus cruel attribut, la pauvreté nouée dans l'exclusion sociale. Bien sûr, si la pauvreté est corrolaire du capital — en tant que jeu de croissance à somme nulle : il n'y en a pas pour tout le monde, d'aucuns doivent s'en passer —, elle existe en tant qu'image négative de l'expérience économique. Écrasée, niée par l'ordre en place, lorsqu'elle apparaît malgré tout, elle est posée en infamie, moralement affligeante, prise en pitié, posée en négation de la vie digne, subsumée par l'ordre de la propriété privée dont la maxime veut que l'avoir se calcule au mérite; cet ordre fondé d'inégalités économiques qui rend, justement, inéluctable la pauvreté, l'image négative du capital, l'image repoussoir qui légitime le capitalisme.

En revendiquant cette pauvreté, Falardeau revendique deux choses : l'irrevendicable, la pauvreté honnie, et il effectue une violence sur le système symbolique, mais du même coup, d'une manière très structurante, le radicalement concret, la pauvreté qui existe déjà dans l'immanence. Par là, le geste est double, mais il accomplit une tâche discursive simple. Sa tâche consiste à éteindre les formes toutes faites qui voilent la réalité la plus concrète — et ainsi laisser apparaître les conditions matérielles de l'existence. Dans ce contexte de rupture, le premier geste, celui de revendiquer l'irrevendicable relèvera fort logiquement du coup de gueule : l'irrevendicable risque alors de devenir l'irrecevable (quelque chose comme une facétie irréfléchie, une saute d'humeur), ce que l'on n'entend pas comme du sens, mais comme du bruit, au mieux de la rage. Le second produit toutefois de la nouveauté, le cadre change, et on peut laisser se dissiper les images toutes faites : derrière ces images, ce n'est plus le vide ou l'insensé, autre chose s'y distingue. L'invisible autre monde qui loge au creux d'un monde repartage le sensible, et,

rendue sensible à son tour, se pose comme un autre mode d'être au monde. L'indice d'un autre monde présent ici et maintenant, incompréhensible selon les surcodages de l'Empire, mais irréfutable, lorsque l'opprimé s'approprie sa condition, est jeté au visage du lisse comme la liberté injustifiable autrement d'être pauvre, transmuant sa souffrance exactement en liberté. La norme qui veut qu'on ne doive pas être pauvre; la norme qui rend compréhensible (mieux : souhaitable) que l'on priorise l'opulence du consommable (cigares et limousines) aux dépens d'un dépassement immédiat de la condition de misère; la norme à laquelle est acculé le collectif fracturé, morcelé, privatisé en autant d'individus (dominés, mais aussi, en substance constituée) par le souci impérial et uniforme des affaires, du commerce, du gain monétaire; la norme de la non-pauvreté qui cache continuellement la pauvreté rampante, extensive, morbide est, dès lors que Falardeau revendique son contraire, montrée en tant que contingence, produit de l'histoire, valeur non nécessaire et par conséquent, telle quelle est généralisée en occident, dogmatique et, aussitôt, suspecte.

Une contre-réalité miroite sous l'impact de l'incongrue *aspiration à la pauvreté* puis s'évanouit. Mais il reste le sens du geste qui perdure et se prolonge d'énoncé en énoncé puis d'œuvre en œuvre. La rupture avec le vocabulaire admis de la libéralité, rupture d'avec le lieu fondamental d'énonciation, le vocabulaire ordonné de valeurs, donne lieu à un possible non pas constitué positivement, mais s'affirmant négativement par l'opération continue sur le matériau symbolique. Une pression continue de resignification a cours sur ce matériau symbolique. « Pauvreté » s'agence à un parti pris de lutte, et par là participe à ce que Falardeau définit comme l'imaginaire québécois, lequel, comme on l'a vu, est garant d'une simple mise au point sur l'immanence et sur les conditions réelles de cette immanence, un choix, « ici et maintenant », au plus près de ce que l'auteur entend comme la rencontre en chair et en os, des formations symboliques qui se constituent dans la connivence des êtres

sociaux. En somme, le terme « pauvreté » tient lieu de détonateur pour révéler les déterminations de pouvoir au cœur du problème de la liberté. Pour que la liberté se dégage du défilé individualiste des significations, pour qu'elle devienne un problème pratique qui concerne, interpelle et façonne le sujet collectif.

CHAPITRE IV

CRITIQUE DE LA CULTURE-ÉCRAN

L'image-écran : cet apparent pléonasme indique autre chose qu'une redite, il révèle un oxymore. La mutuelle exclusion des deux termes relance l'énoncé aporétique de Ramos-Perea quand il annonce la ruine concrète du cinéma portoricain libre et indépendant, cinéma dont on a vu dans son manifeste qu'il affirme simultanément, la puissance d'agir et la défaite. « Écran » n'est pas le cinéma, il est l'expression qui le recouvre d'« une conscience pauvre, obnubilée par le rêve industriel gringo¹. » Cela détourne la possibilité d'une cinématographie véritablement portoricaine tout en usurpant les puissances d'interaction, de représentation et d'identification qui lui seraient propres. L'écran n'est pas le cinéma, il est le cinéma comme industrie, ce qu'il tend à faire et à produire en tant qu'institution régimentée par un certain nombre de mots d'ordre et de pratiques. L'écran ne vaut pas pour le cinéma comme art, c'est-à-dire — disons-le comme l'acception la plus large le permet — comme maîtrise « d'un ensemble de moyens, de procédés conscients qui tendent à une fin² », il est l'image d'une conformité à la norme. Et toujours cette image-norme s'appropriant la composante matérielle et technique de l'art de montrer des images le laisse dépourvu de ses moyens de révéler sa propre fin, le transborde entre des mains exécutantes, formées, récupérées, mobilisées, salariées — et à leur tour récupératrices,

¹ « [...] *una conciencia pobre, obnubilada por el sueño industrial gringo.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre, op. cit.*, p. 64.1.)

² « art », *Le grand Robert de la langue française*, t.1. A-Cha, Paris, Dictionnaires le Robert, p. 808.

mobilisatrices, salarisantes —, affairées à exécuter des effets-images pour le compte d'autrui, actualisant les puissances illocutoires du discours sans y rapporter le principe de son acte. Ce cinéma reçu des mains de la publicité se fait en quelque sorte de manière inconsciente; il n'est en quelque sorte pas un « art » des images en mouvement, mais un « art » s'il en est des formes figées. Son ouvrage de reconduction esthétique s'effectue à travers les dispositifs de connaissance uniformisés d'une industrie, instrument du règne opaque du « gouvernement invisible » de Bernays, dévolu à la plus stricte, pour le dire brutalement en nommant la sirène par son nom, mystification.

En contribuant à relancer une pensée critique de l'activité discursive et symbolique les auteurs font valoir en ce sens l'importance de la production culturelle en tant qu'enjeu déterminant de toute vie sociale. Leurs prises de position donnent ainsi lieu à une critique des valeurs vouées à la consécration d'un matérialisme centré sur l'individu. Vont être les objets de ce chapitre : tant cette éthique de l'imitation dont on assiste à l'incessante sériation de ses formes-écran par le biais d'un secteur médiatique acquis à leur cooptation, tant le consensus marchand qui célèbre le lisse aspect des consommables, tant celui de la production qui se rapporte à ce l'on vend et à ce qui vend « des téléspectateurs³ », que l'uniformité axiologique du profit, de la propriété et de la subjectivité privées, celle bien implantée des valeurs capitalistes-libérales véhiculées par la saturation publicitaire.

L'insistance de Ramos-Perea à revendiquer un contenu propre, national qui définit un cinéma libre et indépendant, vise à défendre une substance symbolique contre l'écran des apparences au service d'une hégémonie. Ces formes consubstantielles à l'existence d'un sujet collectivement constitué (en nation) présentent « un

³ Pierre Falardeau, « Elvis Gratton n'est pas à vendre », *op. cit.*, p. 47.

contenu pertinent, parce qu'il importe de le voir MAINTENANT⁴ » La subjectivité capable de contester l'empire — et ultimement de le destituer —, s'accroche à cette concrétude des rencontres, de l'immédiateté et des contiguïtés qui les permettent, des mises en rapport simples, non médiées par des institutions, des conventions, des idéaux; on pourrait dire qu'en deçà et au-delà des normes et des valeurs partagées, Falardeau et Ramos-Perea font valoir l'existence d'un social lié, se liant continument, voué à se reconnaître en son étendue, comme continuité, mais fragmenté par les mythes et les autres dispositifs symboliques massivement opérés à l'égard desquels ils annoncent chacun à leur manière une fin de non-recevoir et les moyens d'y remédier.

4.1. LIMITES DE LA LIBERTÉ ET DE L'INDÉPENDANCE

On sait que la production du symbolique est hautement contrôlée. Foucault inventorie en ce sens nombre de principes de limitation du discours. D'entre les opérations qui permettent de soutenir l'ordre qui a cours, celles qui relèvent du sujet et qui s'appliquent sur lui sont essentielles pour nous, car elles marquent les lieux de résistance. On parle alors de systèmes de procédures d'exclusion qui concerne « la part du discours qui met en jeu le désir et le pouvoir⁵ », tenant aux filtres de vérité, de la folie ou de l'interdiction⁶. En imaginant seulement que le discours de Falardeau à propos du dépassement de l'individualisme puisse se développer librement dans le champ du quatrième pouvoir, on devrait concevoir une culture qui laisserait filtrer de manière extensive une telle axiologie. À partir de données empiriques on peut admettre qu'il n'en est pas ainsi : que la quantité de films grand public que ce cinéaste, de renom par ailleurs, parvient à produire en vingt-cinq ans n'est encore

⁴ « *Es un cinelibre porque su contenido es pertinente, porque importa verlo AHORA.* » (Roberto Ramos-Pera, *ibid.*, p. 67.)

⁵ Michel Foucault, *L'ordre*, *op. cit.*, p. 23.

⁶ *Ibid.*, p. 21.

qu'une mince collection de 5 œuvres (6, si on compte le premier Elvis Gratton qui est en vérité un collage de courts métrages, courts, si tant est, en moyens de production) et que l'histoire d'articles non publiés dans les médias est trop grossière pour ne pas révéler quelque dispositif de limitation. Que ce contrôle soit effectué par les appareils médiatiques, par les ressorts du pouvoir politique ou par un public hautement policé, cela importe peu pour ce que l'on veut montrer à présent. Il s'agit de rendre clair qu'au tableau général du pouvoir symbolique, les pratiques de subjectivation collective incluses dans un art de la résistance se buttent à des mécanismes puissants, capables d'en restreindre concrètement la portée. Et qui plus est, si concrètement que l'histoire des formes et pratiques des arts présente en Falardeau un cas de figure de choix. Si concrètement qu'on pourrait soupçonner que Falardeau appartient au tableau grandiose de Foucault qui voit

[en] tous ceux qui, de point en point dans notre histoire, ont essayé de contourner cette volonté de vérité et de la remettre en question contre la vérité là justement où la vérité entreprend de justifier l'interdit et de définir la folie, tous ceux-là, de Nietzsche, à Artaud, à Bataille, doivent maintenant nous servir de signes pour le travail de tous les jours⁷.

De manière moins effusive, on dira pour poursuivre que l'existence sociale produit en son organicité des configurations du symbolique qui incluent ou non les subjectivités qui y ont cours, et que les dispositifs constitués des répartitions du pouvoir produisent des cadres qui en contrôlent la prolifération et les développements. Il y a, dès lors qu'il y a de tels murs, des actes qui visent à les déborder, là exactement où la saillie voudrait être imprenable. La production du symbolique est ainsi constamment, comme le veut Foucault⁸, conditionnée par deux facteurs opposés liés au pouvoir et à la résistance. D'une part, l'élan productif du langage à constamment générer de nouvelles positivités — la résistance qui est

⁷ *Ibid.*, p. 22-23.

⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

première selon Hardt et Negri —, de nouveaux agencements, de nouvelles situations, et d'autre part, la tendance du pouvoir à raréfier cette production par le fait même de sa mise en place dans un champ. Ce champ de formations symboliques étant le site où cohabitent des forces consolidant un ordre, s'y joue la capacité de contraindre, de repousser, de fragmenter, d'assimiler. D'une part donc, il y a l'événement, de l'autre, la structure, constamment indissociables l'un de l'autre, constamment entrelacés.

La critique de la censure de Ramos-Perea renvoie à cette duplicité problématique inhérente au symbolique :

Mais ce cinéma indépendant et libre est censuré; il lui est interdit de se développer et de se montrer, comme on l'a déjà dit, par le même gouvernement et ses agences, par le même système colonial qui nous asphyxie et par les intérêts du cinéma gringo qui viennent assouvir leurs appétits dans notre pays⁹.

La liberté et l'indépendance ici sont limitées par des empêchements et des interdits extrinsèques, déterminés par la structure de domination exerçant une prohibition (interdiction de se développer). Il semble que ce n'est pas en sa qualité interne de pratique et de corpus qu'un cinéma libre et indépendant peine à exister. S'il ne se développe pas c'est parce qu'il est réfréné, parce que son événement est refoulé, sa forme, raréfiée. Ces limites à l'épanouissement de la liberté esthétique, autrement dit, se rapportent à ce qui bloque l'organicité du projet culturel — lui-même lié à l'épanouissement des subjectivités en résistance — de l'extérieur, depuis les cadres de pouvoir quadrillant l'existence sociale. C'est ce contrôle du développement d'un art en phase avec la réalité populaire que vient dénoncer Ramos-Perea. Un contrôle qui s'opère par censure, par interdiction, par empêchement ou par omission, la procédure de sélection reposant sur un appareil normatif du jugement mis en place

⁹ « Pero este cine independiente y libre es censurado, le es impedido su desarrollo y su exhibición, como ya hemos dicho, por el mismo gobierno y sus agencias, por el mismo sistema colonial que nos asfixia y por los intereses del cine gringo que campea por sus respetos en nuestro país. » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 62-63.)

par l'ordre et ses agents. Certes pour Ramos-Perea, l'industrie culturelle est l'autre nom du programme impérial d'occupation soutenu par le gouvernement, les institutions coloniales et les intérêts qu'elles servent : ce qui assujettit le symbolique à ces forces est un système huilé de normes qui censure et asphyxie. Mais il y a, aussi, dans la logique de la régulation, une autre force que la coercition, une force de séduction due à l'harmonie qu'entraîne la massification d'un cadre évaluatif.

4.1.2 ACTIVER L'APPAREIL CRITIQUE DES FORMES DE LA VIE SOCIALE

Le miroir *magique*¹⁰ de la médiasphère, son esthétique publicitaire, pourrait fort bien être, comme le veulent les postulats de base de la théorie critique de l'école de Francfort, un dispositif normatif qui inaugure cette « harmonie totale¹¹ » qui devient chez Negri celle de l'Empire. Par son examen des effets uniformisant du langage opérés à des fins de domination, *Kulturindustrie* permet de décrire une tendance du symbolique à normaliser la réalité sociale selon la référentielle médiatique. On peut abstraire, comme l'ont fait les auteurs, les usages qui sont faits du langage lui-même :

Plus le langage se fond dans la *communication*, plus les *mots* qui jusqu'alors étaient véhicules substantiels du sens se dégradent et deviennent *signes* privés de qualité; plus les mots transmettant ce qui veut être dit sont clairs et transparents, plus ils deviennent opaques et impénétrables [...]¹²

¹⁰ « De nombreuses personnes emploient des mots et des expressions qu'elles ont cessé de comprendre ou qu'elles n'utilisent que parce qu'ils déclenchent des réflexes conditionnés, comme par exemple les noms de marques qui s'accrochent avec d'autant plus de ténacité aux objets qu'ils dénotent que leur signification linguistique est moins bien comprise. Dans tous les cas, le nom le plus empreint de *magie* subit aujourd'hui une modification chimique : il se transforme en étiquette arbitraire et manipulable dont on peut calculer l'efficacité, mais elle acquiert de ce fait même la force despotique du nom archaïque. » (Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *Ibid.*, p. 174.)

¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹² *Ibid.*, p. 173.

Ici le terme « communication » se rapporte à une activité d'uniformisation¹³ de la langue. Force hégémonique, la langue ainsi codifiée, ainsi vouée à un usage spécifique, tend vers la norme, vers des mots unitaires, des mots d'ordre dont découle la logique normative des signes. Selon le processus inconscient de rationalisation décrit par la psychologie expérimentale, le sujet moderne libéral tend à élaborer sans égard aux rapports de pouvoir qui l'entourent, des justifications de son adhésion aux normes sociales. Fournir au sujet un modèle extensif de représentation comme le produit l'industrie culturelle assure donc, comme le pensent Horkheimer et Adorno, cette adhésion. « Dans l'industrie culturelle, l'individu n'est pas seulement une illusion à cause de la standardisation des moyens de production. Il n'est toléré que dans la mesure où son identité totale avec le général ne fait aucun doute¹⁴. » Cette adhésion étant garante de la production capitaliste, c'est l'individualisme qui prévaut, un individualisme qui laisse place à un sujet aligné, communicant.

C'est à l'inverse de ce caractère uniformisant de la massification qu'on peut concevoir la langue en tant que plasticité symbolique où règne l'équivoque. Des modèles plus moléculaires, plus rivos à ce qui fait du langage un système formel de composition et un moteur animant l'apparent chaos de la subjectivité. La production de liens et de modes d'expérience se recentre alors sur une autre gestualité que la locution de telle sorte que sans déroger à ses règles d'organisation, le libre

¹³ C'est pour Horkheimer et Adorno le paradigme de la communication qui fédère les pratiques diversifiées que nous identifions au chapitre II (section 2.2.1.1.) comme « psychotechniques de manipulation » qui reconduisent l'ordre symbolique intégré du capitalisme en tant qu'il se fait « [...] processus technique d'élaboration, dont l'unité devient son véritable contenu. » (*Ibid.*, p. 133.) En ces techniques se regroupent les paradigmes publicitaires et médiatiques sous un même cadre stratégique propagandiste. Les termes de cette critique sont notamment repris par Hardt et Negri dans leur critique des appareils de légitimation de l'Empire : « La légitimation de la machine impériale est née — au moins en partie — des industries de communication, c'est-à-dire de la transformation du nouveau mode de production en une machine. C'est un sujet qui produit sa propre image d'autorité. C'est une forme de légitimation qui ne repose sur rien d'extérieur à elle-même et qui est reformulée sans cesse par développement de son propre langage d'autovalidation. » (Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, *op. cit.*, p. 60.)

¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

déploiement du verbe est imprévisible, expansif, infini dans toutes les dimensions de la catégorie générale de la production symbolique que l'on peut appeler avec Citton « esthétique » et qui manifeste dans le discours ces multiplicités incluses dans le signe : « ses nuances connotatives, ses finesses polysémiques, ses richesses étymologiques [...]»¹⁵ » Et c'est en cela que l'on pose la productivité de liens sociaux immanente au langage et à son exercice, en ce qu'il est « un réceptacle de savoirs, de sensibilités et d'intuitions accumulés pendant des générations — illustrant de façon emblématique la productivité diffuse d'un commun dont nous pollinisons tous les richesses à travers chacun de nos actes de parole¹⁶. » Le perlocutoire prend le pas sur le locutoire en ce qu'il consacre le fait de dire comme témoignage du sens en tant qu'il est pluriel et plastique comme forme, mais aussi partagé entre les subjectivités et effectif pour les relier. En d'autres mots, le collectif se refaçonne sans cesse à travers ces échanges, permutations, recombinaison qui font de la pratique esthétique du signe une combinatoire qui « tient fondamentalement au fait que la langue doit pouvoir exprimer une infinité ouverte de sens toujours singuliers à l'aide d'un stock limité des signes maîtrisables par les locuteurs¹⁷. »

Mais le tout-aller communicationnel contraint ce collectif à une seule de ses dimensions : l'activité de transmission univoque qui se rapporte à une conception étreinte de l'acte locutoire. Transmettre sans interférence, une information par l'articulation d'une signification, sceller en un rapport duel le ciment signifiant-signifié, locuteur-locutaire. Cela sur un flux linéaire, comme en avait fait le schéma Jakobson, le canal de la conduction d'un message. Ce canal étroit exploité industriellement par le quatrième pouvoir servira à reconduire une image du sujet concentrée sur des dénominations qui, lui semble-t-il, s'adressent à lui. Le pouvoir de

¹⁵ Yves Citton, *Ibid.*, p. 251.

¹⁶ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷ *Ibid.*, p. 251.

conditionner qui est mis en lumière, de la philosophie de Francfort à la psychologie sociale de Beauvois, repose donc sur une dissimulation : il s'emploie d'une main à subsumer les puissances esthétiques perlocutoires du langage sous le paradigme communicationnel — des communications sociales et publiques transparentes —, puissances que, d'une autre main, la propagande — ou le publicitarisme¹⁸ — performe de manière à rallier affectivement un public massifié d'autant plus abruti qu'il se garde de soupçonner les conditionnements glauques que le capital lui prépare. En somme, en n'actualisant que l'attention communicationnelle, produire des effets esthétiques glauques sur l'inconscient devient une procédure simple, reproductible, efficace. Il ne s'agit que de posséder les moyens de produire ces soi-disant « communications ».

La critique du signe qu'élaborent Horkheimer et Adorno semble avoir peu à voir avec les catégories héritées de l'école structuraliste qui théorisent sur l'axe qu'on dit paradigmatique, un signe substantiellement polysémique. Sauf peut-être pour l'idée suivante qui est déterminante : le signe est un ordre. Idée déterminante qui survient en bout de piste de l'étude du signe, à la fin des années 1970, quand Roland Barthes lors de sa Leçon inaugurale au Collège de France, fait tomber sa sentence : « La langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire ni progressiste ; elle est tout simplement fasciste ; car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire¹⁹. » La langue, de ce point de vue ordonne, jusqu'à devenir « opaque et impénétrable », une participation normée. Elle oblige à proposer, elle oblige à prendre part au discours selon ses règles, et dès lors qu'elle se meut, le signe, son

¹⁸ « Le goût dominant emprunte son idéal à la publicité » disent Horkheimer et Adorno (*Ibid.*, p. 171.) Nous examinerons les implications de cette notion d'hégémonie publicitaire en cours de chapitre.

¹⁹ Roland Barthes, 2002 (1978), « Leçon » dans *Œuvres complètes, Tome V — 1977-1980*, Paris, Seuil, p. 452.

instrument, dirige cette participation selon un principe qui est de communiquer : faire acte de locution dans l'ordre du discours.

Kulturindustrie présente la dimension fascisante, autoritaire de la langue qui, comme le veut Roland Barthes, *oblige* à dire selon *ses* signes, mais en montrant que de ce pouvoir à faire faire, découle un autre pouvoir social : celui de reconduire une subjectivité de manière à ce que « son identité totale avec le général ne fasse aucun doute ». Ainsi, faire perdre prise au sujet la perception des causes en le conduisant à internaliser les significations de ses gestes en lui-même est une manière de le maintenir sous l'emprise des déterminations invisibles qui font qu'il se comporte, pense et désire de telle façon plutôt qu'une autre. L'effacement que le pouvoir médiatique libéral consacre à ses propres forces de détermination n'est pas net, il est diffus; l'effacement n'est pas un effacement, il est un continu brouillage de l'attention d'une humanité massifiée en public : c'est toute la capacité du sujet à départager les principes de ses comportements de ses affects qui se dégrade sous le bruit d'une incessante émission de communication.

2. PROPAGANDES

De fait, la puissance de l'hégémonie s'accompagne d'une tendance à la mobilisation, un effet de ralliement des sujets aux valeurs et aux pratiques véhiculées par le pouvoir; l'hégémonie étant munie par définition de formidables ressources, son avantage sur les forces populaires à mobiliser les sujets se construit par le biais du processus psychique que la psychologie expérimentale appelle le conditionnement évaluatif et qui

consiste à associer régulièrement, à un concept donné ou à une croyance donnée, dans le processus de communication sociale, des valeurs positives ou négatives qui sont conformes à la valeur que ce

concept ou cette croyance doit avoir dans la pensée publique du point de vue du modèle qu'on souhaite y implanter ou entretenir²⁰.

À force de revoir le même objet, de recevoir le même stimulus, d'expérimenter le même système de gratification et de disqualification, la personne s'approprie des procédures de sélection qu'elle vient à envisager comme inéluctables. Et « une croyance peut ainsi acquérir le statut de ce qu'on appelle un "truisme culturel", au même titre que la nécessité de se laver régulièrement les dents²¹. » À cela vient se brancher l'autre processus psychique dont nous avons parlé plus haut, la rationalisation, qui finit de sceller l'adhésion du sujet aux normes de l'ancrage individuel qui sous-tendent le libéralisme. Ce sont elles qui sont promues massivement par une propagande insidieuse au service du quatrième pouvoir. Il est une chose à rappeler à propos de la propagande dont Beauvois fait état, c'est que, comme on l'a vu, l'influence qu'elle opère (ou le pouvoir subliminal) demeure effective tant qu'elle ne se voit pas problématisée :

C'est lorsqu'il pense à autre chose qu'à ses valeurs et opinions que l'individu peut être le plus aisément atteint par une propagande glauque. Il sera ainsi dépossédé de la construction rhétorique de ses croyances. Il sera alors à proprement parler dirigé par des influences inconscientes²².

C'est dire que les pratiques de pouvoir qui visent la constitution et le contrôle des masses, notamment par la massification de l'opinion, deviennent effectives seulement si les positions qu'elles défendent ne sont pas saisissables par une réflexivité. C'est-à-dire que tout dogme, toute idéologie, exercés de manière hégémonique tend à paradoxalement s'invisibiliser en tant que dogme pour apparaître en tant que nature des choses.

²⁰ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 226.

²¹ *Ibid.*, p. 226.

²² *Ibid.*, p. 240.

Le quatrième pouvoir préfère pour ce faire, procéder par schématisation : créer les catégories de la réalité, les reconduire par courts-circuits non plus que par développement rhétorique. S'il y a en tout un chacun un Socrate capable de détecter l'imposture sophistique comme le veut Beauvois, il faut pouvoir le contourner, faire sortir le langage du champ de la pensée pour le reporter sur les affections et le submerger ainsi dans les problèmes inextricables de l'identité individuelle — liés comme de juste au cercle vicieux des significations inconciliable avec l'examen des déterminations. Une telle schématisation, si on pense encore avec Foucault, permet de poser des domaines d'objets tout faits, de préorganiser le champ discursif de manière à prévenir la prolifération des résistances à ce qui se donne comme ordre naturel des choses, mais qui recouvre en fait un ordre du discours qui roule sur lui-même.

Il y a un chemin pour faire passer la répétition infernale des affects dans le registre critique, en rendant visible cette intolérable machine de reproduction qui se camoufle derrière les normes qu'elle suscite. Falardeau l'emprunte en plaçant le cinéma au cœur de ce processus de mystification : « La grande force de l'idéologie dominante véhiculée par ce cinéma, c'est de se définir comme non idéologique²³. » On reconnaît là le caractère biopolitique de la production industrielle des biens culturels. Adorno et Horkheimer lui attribuent la fonction « classificatrice » pour établir des schémas à l'intérieur desquels la pensée se confine et est évaluée; de manière à problématiser les modalités internes d'un système sans égard au fonctionnement du système lui-même et à sa légitimité. Aménager le débat sans risque de débattre de la catégorie fournit à la vie ainsi régimentée par des catégories hétéronomes, le visage familier du nécessaire. « Pour le consommateur, il n'y a plus rien à classer : les productions ont déjà tout fait pour lui²⁴ », indiquent-ils.

²³ Pierre Falardeau, « Le cinéma politique de Walt Disney » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 83.

²⁴ Max Horkheimer et Theodore W. Adorno, *Ibid.*, p. 134.

Prenons par exemple le dogme de la propriété privée et ses nombreux corollaires, notamment la société par actions et le régime boursier qui en est le carburant. Elle devient dans tout journal à large public, une catégorie opératoire naturelle en s'insinuant en tant que notion clé de la catégorie de réalité « affaires » et des positivités qui l'accompagnent — on pense notamment au tableau quotidien des cours de la bourse et aux portraits d'entrepreneurs accomplis versés en exemple de vertu. « Affaires », donc, en tant que catégorie fixe, récurrente et inquestionnée, en tant que schématisation des rapports économiques sous les rapports institués par le capitalisme, en tant que thème de section, en tant que page quotidiennement reformulée, en tant que lieu organisateur de discours, est présenté comme catégorie de réalité, inéluctablement. On ne saurait penser ou imaginer un monde sans elle. Le lieu de discours est en plus donné en cohérence avec le dispositif de pouvoir économique qu'est l'institution boursière, qui n'a en vérité rien de profondément naturel, et tout d'absolument contingent, clé de voûte de l'économie capitaliste et de l'élite financière qu'elle soutient. En instituant de cette manière ses traits idéologiques en catégories de réalité, le pouvoir symbolique relevant de l'industrie culturelle fait de ses normes des impensés.

On voit alors la mécanique de conditionnement évaluatif à l'œuvre, les rouages du quatrième pouvoir soumettant le sensible au système de schématisation dispensé par l'industrie culturelle²⁵, le déproblématise, le naturalise en, selon l'expression de Beauvois, « truisme culturel ». Ici, dans l'analyse, on le conçoit bien, mais au-dehors, on ne le voit plus car on l'habite, on habite un monde médiatique, un monde de

²⁵ « Le premier service que l'industrie apporte au client est de tout schématiser pour lui. » (*Ibid.*, p. 133.)

formes culturelles majeures massifiées, concentrées, corporatisées²⁶. Et tout cet édifice d'images et de mots se perpétue afin d'activer des processus cognitifs d'internalisation et de rationalisation — étudiés empiriquement par la psychologie expérimentale, mais monnayés rubis sur l'ongle par les spécialistes de la commercialisation —, afin de rendre disponibles des populations entières à une anthropologie constituée des valeurs, des conventions, des régimes de pensabilité conformes à un certain ordre des choses. C'est à cette consécration de l'internalisation des positivités établies dans le symbolique que se voue la domination du marché des biens symboliques par les *majors* de tout acabit (cinéma, télévision, journaux, livres) que dénonce Ramos-Perea :

Ainsi, la même lutte libertaire a défini le processus. Le cinéma devait se libérer de l'emprise d'un grand corset contrôleur, qui dans ce cas était un Studio Majoritaire ou « Major Studio », représentant du « Maintstream » (ou esthétique de l'hégémonie) avec ses exigences économiques, ses obstacles à la créativité, ses exigences de récupération et de moindre investissement pour de plus grands profits et, surtout, l'ingérence dans le contenu qui garantit tout l'antérieur²⁷.

C'est de même à la consécration de la rationalisation, la tendance du sujet à trouver son compte dans ce qui lui est imposé et qu'il se sent impuissant à modifier,

²⁶ Falardeau fait valoir plus souvent qu'à son tour qu'en remontant la piste de la production culturelle, on trouve peu d'indépendance. « Quand on connaît les liens financiers qui existent entre les multinationales du cinéma et les marchands de canons, les chaînes hôtelières, les compagnies d'aviation, d'électronique, de location de voitures, de chèques de voyage, on ne se surprend pas que le cinéma soit une industrie ni que la critique soit industrielle. » (Pierre Falardeau, « Le cinéma politique de Walt Disney », *op. cit.*, p. 83.) Quand nombre d'éditeurs, d'organes de presse et de sociétés de production de divers secteurs appartiennent à des conglomérats médiatiques, les conglomérats médiatiques à des sociétés multinationales, et que les multinationales démultiplient leurs intérêts industriels et financiers, c'est sur un secret de polichinelle que repose la légitimité du corps médiatique : on sait, mais il est tabou de dire publiquement que la conformité idéologique et le capital déterminent massivement l'organisation du champ culturel.

²⁷ « *Así la misma lucha libertaria definió el proceso. El cine debía liberarse de la atadura de un gran sujetador y controlador, que en este caso era un Estudio Mayoritario o Major Studio, representante del 'Mainstream' (o estética hegemónica) con sus exigencias económicas, sus trabas a la creatividad, sus exigencias de recuperación y de menor inversión para mayor ganancias y sobretudo la intromisión en el contenido que garantizara todo lo anterior.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 27.)

que se voue le discours de la valorisation de la marchandise inclus dans la publicité²⁸, discours qui affermit l'horizon de « réjouissances²⁹ » analysé par Lordon, horizon pratique des normes du jugement déterminé par le « désir-maître » qui induit l'agir libéral. Ce désir-maître suscité par l'individualisme en série, selon un style qui appartient proprement à un régime publicitaire est le nœud du discours questionné par Falardeau. Quand il caricature le désir de limousine, de cigare et d'autres luxes marqués par la réussite personnelle, il l'oppose à l'exigence de la lutte. On peut inférer de même que la théorie critique insémine le manifeste de Ramos-Perea quand il rejette précisément cette tyrannie des formes sérielles, le « *mainstream* » omniprésent qui fait que : « [...] la même chose apparaît à d'innombrables endroits et la répétition mécanique du même produit culturel est déjà devenue la répétition du même slogan propagandiste³⁰. »

2.1. AUTOSENSURE(S)

« En plus du déjà mentionné, il existe une nouvelle forme de censure du cinéma indépendant portoricain, très violente et qui ne le laisse pas grandir : l'autocensure³¹. » Quand Ramos-Perea critique la propagande, il aborde du même coup la censure. Il devient logique dès lors qu'il poursuive vers la dénonciation de l'autocensure en tant qu'elle découle du mécanisme d'internalisation de l'interdit. Ce qui prolonge, par le ralliement des acteurs à la norme de production du sensible,

²⁸ Ce paradigme de la tout-publicité est bien articulé en ces rouages par Adorno et Horkheimer, en ce mot sans équivoque : « Les stars les mieux payées ressemblent à des images publicitaires pour articles de marque non spécifiée. Ce n'est pas par un hasard si elles sont souvent choisies parmi la masse des modèles commerciaux. Le goût dominant emprunte son idéal à la publicité, à la beauté comme objet de consommation. C'est ainsi que s'est accompli — sur le mode ironique — ce dit de Socrate selon lequel est beau ce qui est utile. Le cinéma fait de la publicité pour le trust culturel comme totalité [...] » (Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *ibid.*, p. 171.)

²⁹ « Réjouir l'assujetti est la stratégie du pouvoir [...] » Voir note 18 du premier chapitre.

³⁰ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *ibid.*, p. 172.

³¹ « *Aparte de lo ya mencionado, existe una nueva forma de censura del cine independiente puertorriqueño muy violenta, que no le deja crecer : la autocensura.* » Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 63.

l'efficace de la coercition. Sans elle, sans son principe de collaboration, la seule censure — contrainte, sélection, contrôle — ne pourrait pas supporter les conditions de maintien et de perpétuation des schémas en place. Il faut, autrement dit, que le conformisme se reproduise par volonté propre des sujets à y adhérer.

Falardeau semble partager cette position, car pour lui les institutions sont des machines à gestes de conformité; c'est qu'il identifie là un pouvoir de faire faire — le faire faire qui se syntonise comme on l'a vu chez Lordon, sur la stratégie du faire désirer — qu'il raille en ces mots :

Dans les années soixante, profitant des failles du système, les cinéastes d'ici furent nombreux à tenter de créer un cinéma national : un cinéma original, intéressant, hors du sacro-saint cadre hollywoodien, lié aux luttes de libération nationale.

Depuis la fin des années soixante, les failles se sont refermées. Les contrôles sont devenus plus serrés. Ils ont appris beaucoup et rapidement. À l'ONF, la censure commence à la porte [...]

Depuis la grande peur d'Octobre, le cinéma québécois, sauf quelques rares exceptions, s'est réfugié soit dans le long métrage de fiction (vues de police à la John Wayne) soit dans le documentaire engagé sur la migration du canard du Groenland, ou dans le documentaire politique sur le patinage de vitesse³².

Une mécanique de contrôle autonome du discours est dépeinte : quiconque participe à la production officielle, une production de métier — financée ici par l'agence publique canadienne mais qui pourrait tout aussi bien reposer sur de gros intérêts privés —, devient son *propre agent* de discipline; le contrôle de son discours s'internalise alors et la raison pratique y consent; le sujet n'est plus libre qu'à l'intérieur du champ dominé de l'ordre individualiste, se conformant au monde tel que le cadre de production médiatique le rend sensible. Travailler, s'épanouir paisiblement dans le domaine des arts n'est possible alors qu'en situation

³² Pierre Falardeau, « Contre le colonel Sanders », *op. cit.*, p. 192.

d'autocensure. Le canard du Groenland et le patinage de vitesse font partie pour Falardeau de l'inventaire infini des sujets consensuels du point de vue du quatrième pouvoir, dénués de poids politique, dénués de dissensus manifeste. Et par ce conformisme idéologique, les sujets individués eux-mêmes procèdent avec conviction à la reconduction du système de raréfaction mis en place par la censure.

L'Office national du film du Canada (ONF) illustre chez Falardeau ce qui devient graduellement un appareil à contrôler le discours; il présente l'agence fédérale comme une machine à gestualités exemplaires, un milieu avec lequel, pour y évoluer, il est primordial de partager les pratiques et les idées. Sa critique s'en prend à l'alignement de l'ONF sur le projet politique de construction nationale canadienne dont il porte de plus en plus clairement le sceau et l'aménagement de l'autocensure³³ à l'issue de la participation. Cette corrélation de l'intériorisation de la contrainte et du volontariat est un paradoxe au cœur de la philosophie libérale que Beauvois aborde à partir du paradoxe de la soumission qui s'affiche sous les habits de la liberté³⁴. L'artiste professionnel, pour suivre le cas de l'ONF, est alors forcé de prendre un choix de position plutôt qu'un choix d'acte³⁵, un choix dont l'alternative est de satisfaire ou de ne pas satisfaire aux critères de l'employabilité. Le choix ne visera pas à déterminer lequel des deux types de film entre le documentaire engagé sur le patinage de vitesse et celui sur la lutte du peuple québécois le cinéaste fera librement, il est de déterminer s'il fera librement le choix qui lui assurera la subsistance.

³³ Le lien avec Beauvois se soude ici, on ne peut que relire ce passage : « La propagande glauque, avons-nous dit, s'auto-alimente et s'auto-reproduit. D'abord par la formation et sélection des journalistes et des relais d'opinion, puis lorsqu'il le faut par leur autocensure. » (Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 241.)

³⁴ Beauvois, parle de l'obéissance qui se rend possible par le fait que, rationalisant sa situation, le sujet associe le seul choix qui s'offre à lui à ce qu'il désire positivement. Voir la section 3.2.2. du chapitre III.

³⁵ « C'est bien le choix de position qui détermine la rationalisation : mais la signification que vous construisez de votre acte apparaîtra comme la rationalisation d'un illusoire choix d'acte. » (*Ibid.*, p. 261.)

L'alternative pose toujours une liberté, mais ce que le cinéaste doit décider n'est pas ce qu'il fera (tel ou tel film), mais où il se positionnera entre la rébellion et la docilité. La docilité l'entraînant nécessairement à ne pas faire tel type de film. Et la rébellion à exercer sa liberté d'être pauvre. C'est-à-dire que pour le cinéaste qui refuse les conditions à satisfaire, le choix de s'y soustraire revient tout compte fait à sacrifier sa propre subsistance.

L'autocensure est posée par Falardeau comme condition de ce régime en place et réciproque de son degré d'uniformisation. En contexte d'oppression elle est la proportionnelle inversée de la liberté populaire à laquelle donne accès la situation révolutionnaire : « Comme les autres, on repousse [les artistes] dans la bêtise. La censure. L'autocensure : faut bien manger. Comme les autres. Ni mieux ni pire. Santiago Alvarez n'a jamais fait de films avant la révolution cubaine³⁶. » Le lien entre l'organisation du régime politique et la production culturelle est explicite ici. Et ce sont les conditions de la vie quotidienne, la politique moléculaire qui découle des conditions macroéconomiques (la machine économique qui paye et engage les artistes) reportées sur le sujet qui expliquent la relation entre les deux. Pourquoi le cinéma cubain, comme le cinéma québécois, peine-t-il à exercer sa liberté? Parce que les artistes répondent au marché qui pèse de toutes ses normes sur leur subsistance individuelle (faut bien manger). Falardeau retient qu'ils ne peuvent renverser la vapeur du modèle socioéconomique qui les instrumentalise, mais qu'ils peuvent, à force de courage, résister à ce pouvoir...

C'est dire que l'autocensure, en tant que motivée par l'impasse d'une liberté individualiste est liée à un amincissement de la liberté collective, que la puissance d'agir du sujet alors se confine à une zone délimitée par l'idéologie. Dès lors on pourra dire qu'à cette liberté — ou puissance d'agir — de rechange, Falardeau

³⁶ Pierre Falardeau, « Du cinéma direct aux vues de police » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 193.

s'oppose en revendiquant la liberté de crever de faim : la liberté d'être pauvre tenant pour la seule marge d'action à l'encontre du conformisme idéologique à laquelle peut aspirer l'individu qui se fait poser devant la seule vraie alternative possible dans le champ du pouvoir symbolique et de ses violences, celle d'un choix de positions.

Il reste qu'il s'agit ici d'un drame biopolitique toujours circonscrit par le syndrome individualiste, ce même syndrome qu'autre part Falardeau appelle à dépasser. Ce qui doit permettre de parvenir à ce dépassement, alors, pourra mieux se manifester dans la gestualité même de l'artiste, par l'organicité d'une pratique : non pas par la prescription, la critique, l'instauration d'un programme avant-gardiste où l'« alternative », la nouvelle normativité serait « dessinée dans tous ses détails³⁷ ». Non pas par imposition d'un ordre symbolique sur le mode illocutoire, mais bien par la performativité d'un renouveau perlocutoire, une subjectivité se mouvant, prenant charge de ce que la communauté a en partage, « nos fictions immersives », renouveau « qui ne pourra venir que d'une reconfiguration révolutionnaire de nos circulations médiatiques ». Elvis Gratton à la clé, nous verrons subséquemment comment se met en marche dans la culture, une telle volonté de subversion matérielle de ces « circulations médiatiques ». En suivant le vocabulaire de Citton, on entrevoit à présent ce qui est à l'œuvre chez Falardeau où, en plus de l'effort de critiquer³⁸, le « développement de nos gestualités critiques » permet d'envisager, certes « un

³⁷ Yves Citton, *Ibid.*, p. 161.

³⁸ Effort qu'on lui impute le plus aisément. Mais il est moins aisé toutefois, de le saisir comme artiste organique, constructeur de nouveaux modes d'être ensemble. Nous verrons aux chapitres VII et VIII comment ce point aveugle est rendu effectif. Par quelles procédures d'invisibilisation la puissance révolutionnaire des fictions immersives de Falardeau demeure inaccessible à la frange médiatique de la vie sociale; de quelles manières cette « réorientation radicale de nos modes de collaboration » que foment Falardeau demeure mineure au sens où elle s'adresse au peuple qui, s'il s'y peut reconnaître de manière vitale, les sujets qui le constituent, programmés par une propagande de la marchandise et de toutes les valorisations individualistes, peuvent en retour ne pas être portés à se l'approprier massivement.

ajustement de nos comportements personnels », mais bien davantage d'aspirer à « une réorientation radicale et collective de nos modes de collaboration³⁹. »

4.2.2. LE MIROIR DE RAMOS-PEREA

La critique de Ramos-Perea aborde le problème de la raréfaction du discours du même angle que Falardeau :

Cette censure va depuis la production même jusqu'à la moelle qu'est le contenu. Les contenus, par conséquent, deviennent des modes. Contenus de mœurs, en rien engagés, qui satisfont un goût « universel » afin de compétitionner conformément à un climat d'égalité des chances.

Dans les rets de cette autocensure terrible, le cinéaste national se concentre sur la lutte pour l'espace que mérite son film, se porte à vanter des qualités, se perd en argumentations qui engraisent ses seules attentes personnelles et non celle des autres.

Il néglige le fait que le collectif du cinéma national aussi a ses propres souffrances. Il s'exclut de toute lutte collective. Il s'autocensure d'exprimer la douleur de tous⁴⁰.

En associant les contenus normatifs à la logique de la mode, Ramos-Perea effectue une double critique : celle de la mode comme instrument esthétique de domination, celle des formes culturelles comme jouets de la mode. Il faut souligner cette double critique pour rendre clair la dénonciation que fait Ramos-Perea de l'encerclement industriel où évolue le cinéma portoricain. De même que chez Falardeau, c'est la machine à consentement qui est pointée du doigt. De même que chez Chomsky,

³⁹ Yves Citton, *Ibid.*, p. 160.

⁴⁰ « *Esa censura va desde la producción misma hasta la médula que es el contenido. Los contenidos entonces se vuelven modas. Contenidos costumbristas, nada comprometidos, que complazcan un gusto 'universal' para poder competir en igualdad de condiciones.*

En esa autocensura terrible, el cineasta nacional se concentra en luchar por el espacio que su película merece, se enfoca en venderse como bueno, se pierde en argumentaciones que sólo engordan sus expectativas personales y no las de los otros.

Se pasa por alto que el colectivo del cine nacional también tiene sus dolores. Se excluye de la lucha colectiva. Se autocensura de expresar el dolor de todos. » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 64.)

Beauvois, Adorno, c'est le problème de la manipulation, le « faire faire » de Lordon qui rejaillit. Encore une fois, il s'agit d'un ordre qui impose les « attentes personnelles » comme principe de l'action, et l'individu comme subjectivité aspirant à ces gratifications. Et par là, tout sujet qui ne défend pas ses qualités irréductibles, qui ne se pose pas comme un agent exemplaire de la culture, en d'autres mots, qui ne se vend pas selon les critères du modèle de production, ni ne connaîtra la réalisation de ses attentes personnelles conçues comme accomplissement vital, ni n'occupera le champ du discours, conçu comme privilège de l'individu responsable — l'autre nom du sujet souverain du libéralisme. Culture et uniformisation sociopolitique vont ici main dans la main.

Cela concerne Falardeau également : en engageant un discours validant de facto, par le non-questionnement du cadre (soit en répondant aux critères d'autopromotion de l'industrie, soit en proposant des films sur le patinage de vitesse), l'artiste national bâtit ses chances de « compétitionner dans un climat d'égalité » transnational — colportant le rêve et l'illusion de l'universalité qui n'est qu'un autre nom de l'ordre, du majeur, du centre, du normativement adéquat. L'artiste vient à croire que le marché qu'il habite désormais est l'espace transcendant de l'art, et s'opère sur lui ce que Ramos-Perea décrit comme le trouble mental de l'artiste colonisé, la dissociation cognitive qui le fait « Vivre de rêves et de gloire, rejeter la réalité actuelle, se vendre comme s'il était à la hauteur de ce à quoi il veut se comparer⁴¹ [...] » Et il effectue un mouvement de déprise avec la consistance sociale du sujet collectif (national), désirant s'exclure par le fait même de l'espace immanent. Mais il continue secrètement de pâtir des conditions qui le déterminent et de reproduire la propagande glauque dont il est l'artisan.

⁴¹ « *Vivir de sueños y de gloria, rechazar la realidad presente, venderse como si estuviera a la altura de aquello con lo que se quiere compararse [...]* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 64.)

Contribuant en retour au renforcement des abstractions de l'économie politique garantes de l'emprise du pouvoir impérial, l'artiste colonisé par l'esthétique de la propagande doit négliger le fait du collectif, les soubassements populaires de son existence même, son corps social immanent, auquel il ne peut pas ne pas appartenir car il est lui-même en situation de censure, diminué dans son effort d'apparaître, assimilé à cette censure, autocensuré; dans une telle situation d'oppression — oppression d'autant plus lourde qu'il s'agit d'une oppression et une négation de soi qu'il s'assène lui-même —, la puissance d'agir du sujet dissocié est limitée par un pouvoir qu'il acquiert en se le retournant contre lui-même, et il devient par nécessité, aveugle à ce réel cru exprimé par ce que Ramos-Perea appelle la « douleur de tous ».

La logique du pouvoir se retourne comme chaque fois sur elle-même : le projet capitaliste avancé cherche à faire de la multitude indénombrable une masse quantifiable d'agents capables de se promouvoir eux-mêmes en tant que producteurs-promoteurs de marchandises et de promouvoir du même coup la culture privatiste des autopromoteurs. On assiste à l'avènement du tout-marché biopolitique où la vie même devient capitalisable comme le déplore Ramos-Perea :

Quelle angoisse et quelle fureur triste cause le spectacle de tant de jeunes — et de nombreux moins jeunes — cinéastes portoricains se dédiant à imiter les immondices produites par l'industrie *gringa* seulement pour s'y vendre! [...] Et quelle honte sévère ressens-je lorsqu'ayant à dire cela, les autres cinéastes à mes côtés me le confirment sans plus de réaction qu'un haussement d'épaules et un détournement de tête⁴²!

⁴² « *¡Que angustia y que furia triste causa el ver que tantos jóvenes — y muchos no tan jóvenes — cineastas puertorriqueños se dedican a imitar la basura de una industria gringa sólo para venderse a ella! [...] ¡Y que dura vergüenza me da a mí, tener que decir que esto es así y tener a mi lado a otros cineastas que lo confirman sin más reacción que encogerse de hombros y virar la cara!* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 64.)

Les agents s'individualisent alors pour entrer dans la logique de compétition libérale dont le projet capitaliste tire ses fruits. Et ceux et celles qui, morcelés tout autant que le reste du corps social, ne s'y conforment pas font valoir comme Falardeau leur liberté aporétique de crever de faim.

La gestualité capitaliste que critiquent Ramos-Perea et Falardeau identifie bien cet ordre de pouvoir néolibéral où la vie des gens devient marchandise : chacun sa propre entreprise, soumise aux lois de la profitabilité, chacun devient un programme de production de valeur marchande, chacun se fait unité indivise, séparée, se faisant valoir pour son insigne exceptionnalité, chacun se bricolant un logo, une identité promotionnelle sur les médias sociaux, se vantant de son irréductibilité, de son exceptionnelle et incomparable qualité d'être soi-même — qualité qui s'accroche au mince espoir lié à l'ancrage individuel de Beauvois de profitabilité de son excellente personne. Cet ordre de comportement s'appuie d'abord sur une subjectivité consentante dans une très vaste mesure, et cherche à travers elle à se diffuser toujours plus loin, porté par le mythe de l'universellement marchandisable, appropriable d'une offre d'exception. Car, que le meilleur gagne! ici, sur le terrain du quatrième pouvoir, les individus sont réputés compétitionner dans un climat d'égalité de droit à la propriété privée, de politesse d'affaires, de rationalisme et de respectabilité publique. Ce sont ces valeurs qui tiennent lieu de principes dans les opérations médiatiques de contrôle du discours.

On peut le voir chez Falardeau, quand on sait que l'impolitesse est un facteur d'irrecevabilité de la part de ses interlocuteurs médiatiques. Il en est de même pour le collectivisme et la transgression du principe de non-contradiction, mais allons examiner comment la minoration de ces deux positions passe par le discrédit moral obtenu par filtrage stylistique du langage répudié comme grossier, impoli ou simplement offensant. Il est très rare que l'on ait lu ou entendu une critique

réprobatrice des formes et des idées proprement dites de Falardeau. Les opposants se centrant d'ordinaire sur ce que l'on pourrait désigner comme l'invalidation comportementale, ou « éthétique » — qui concerne l'éthos, soit « *la personne et le langage de l'argumenteur*, la manière dont il discute, la manière dont il procède pour mettre en valeur ses positions, mais également sa propre personne à titre de représentant exemplaire de la position défendue⁴³ » —, l'altercation conduit d'ordinaire à des remontrances morales ou déontologiques capables de signaler une faille *ad hominem* dans sa pratique discursive. Cela induisant un discrédit à sa stricte présence matérielle dans l'espace public normalisé — duquel il faut repousser le grain de cette voix qui rugit —, on peut concevoir qu'une stratégie illocutoire des communications de masse vise à conjurer « les dangers et les pouvoirs », comme le dit Foucault, de « la redoutable matérialité » de son discours.

4.2.3. L'ENTERREMENT DU BONHOMME CARNAVAL

L'antiépitaphe dont nous avons fait état au chapitre précédent, « L'enterrement du bonhomme Carnaval » dédié à Claude Ryan, fournit un bon exemple de cet état de fait. Elle nous plonge dans l'arène de ces pratiques subversives où se rejoignent Falardeau et Ramos-Perea. La virulence polémique vise alors principalement un régime de pratiques libérales du débat d'idées en sus de la dénonciation de la figure politique controversée que l'on connaît⁴⁴. Si l'héritage de Ryan est remis en question dans ce billet conformément aux idées politiques défendues par Falardeau, c'est cependant l'entrée en matière de ce texte et la finale qui effectuent la performance ou l'acte subversif. Ses boulets rouges visent une réalité bien plus contraignante que la

⁴³ Dominique Garand et al. *ibid.*, p. 18.

⁴⁴ Se reporter au mémoire de maîtrise de Guillaume Bouchard où l'auteur fait l'examen des procédés discursifs à l'œuvre dans l'article de Falardeau. (Guillaume Bouchard, 2016, « L'Ethos polémique chez Pierre Falardeau », Université du Québec à Chicoutimi, Département des arts et lettres, p. 50-58.)

stricte œuvre de Claude Ryan. Le scandale qui mène ses adversaires à lui servir le même adieu ressenti⁴⁵ concerne toute autre chose que ses opinions en contradiction avec celles de Ryan.

C'est plutôt un cas de dissensus qu'on pourrait dire avec Garand, déontologique⁴⁶. Ce sont les balises d'une éthique de la discussion qui reçoivent la charge matérielle d'un discours antagoniste. Les coutumières structures de la parole médiatique se voient mises en relief par leur enfoncement impromptu. « Une bonne chose de faite. Claude Ryan est mort. » Il y a déterritorialisation de la pratique de la parole publique dans l'incongru. La prise de parole de Falardeau destitue une règle tacite des rapports hiérarchisés : « tu honoreras les notables à l'heure de leur mort » qui délimite la pratique du discours. Ses clivages se désagrègent et l'écriture prend le ton inouï d'une permissivité inattendue. Injurier médiatiquement un homme politique mort : la fonction de l'épithète est alors renversée par la pratique de l'épithète. Il y a resignification du code contre le code. À ce jeu performatif sur la logique de la convention, la politique fait irruption dans la vie même de la personne, dans l'intégrité de son droit libéral à être privé, fait éclater la frontière étanche entre le monde et le sujet, cette sainte frontière qui tient en sûreté la vie privée et la propriété. La matérialité du discours n'étant plus contenue, sa menace illocutoire pèse sur les

⁴⁵ Il faut relever à ce propos que le discours social manifeste de fortes polarisations au lendemain de sa mort, principalement sur de nombreux sites internet — des blogues de militants aux médias de large diffusion. Voir notamment *Radio-Canada*, « Maisonneuve en direct », 28 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://ici.radio-canada.ca/radio/maisonneuve/28092009/125872.shtml> >, consulté le 10 juillet 2017. Aussi *La Commune*, 27 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://nefacmtl.blogspot.ca/2009/09/bon-debarras-pourriture.html> >, consulté le 10 juillet 2017. Autre exemple, plus singulier, le billet court d'un lecteur publié au journal *Le Soleil* : « Lors du décès de Claude Ryan, Pierre Falardeau a écrit à la fin de son texte : 'Salut nourriture!' . Beaucoup de personnes ont été choquées par ce texte. Je lui dit à mon tour: 'Adieu nourriture!' . » (Jacques Côté, « Adieu nourriture », *Le Soleil*, 28 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/carrefour/200909/28/01-906341-adieu-pourriture.php> >, consulté le 10 juillet 2017.)

⁴⁶ La notion est mise à l'emploi dans les analyses du discours polémique dans Dominique Garand et al., *ibid.*, p. 139 et ss.

structures dominantes, toujours vulnérables, bien que fortement défendues comme nous le verrons, aux vecteurs d'affirmations.

En vérité, il est probable que l'impolitesse de Falardeau menace quelque chose. Quelque chose de constamment protégé, placé sous couvert d'une gestualité qui refait sans cesse la même politesse, la même courbette devant la souveraineté individuelle, ce qui doit être préservé pour préserver l'ordre de la démocratie libérale : la privacité de la personne. Mais la question politique de l'agir fait constamment irruption dans ces zones opaques où il semble que le sujet existe en dehors des rapports de force qu'il engendre en d'autres lieux par sa participation à la vie sociale. Il semblerait que l'ordre d'empire trouve là son principal tampon et sa principale justification, la paix privée. L'injure falardienne demande à rendre visible à qui bénéficie cette paix, ces régulations du discours maintiennent en place quelles positivités, quels pouvoirs? Rien n'est plus clair depuis la position qui critique l'industrie culturelle : la loi du quatrième pouvoir, tout ce qui contrôle, raréfie le symbolique existe essentiellement pour protéger les biens de ceux qui en possèdent. Entre les multiples couches de pouvoir, il devrait exister cet espace de neutralité où l'essentiel, la vie intime suit son cours paisiblement, où l'individu consacré persévère dans la jouissance de ses biens. Mais cet espace serait précisément là où se consomme l'usufruit de toutes les exploitations, de toutes les tactiques, de toutes les situations stratégiques qui, elles, seraient publiques. Or cette réalité privée existe, mais elle existe dans le pouvoir et pour cause : son territoire est violable. « Voilà enfin une bonne chose de faite! Claude Ryan vient de mourir. Ne reste plus qu'à l'embaumer et à refermer le couvercle. » Et la finale : « Salut Pourriture! » Ce discours prend à bras le corps l'être politique qu'a été Claude Ryan et le rend sensible. Il dit : il n'y a pas de refuge. Même la mort n'en est pas un. Personne n'aura ce privilège. Falardeau, en refusant le principe de l'intégrité du domaine privé, en le refusant par la performance

discursive, en reportant ce refus sur la figure spécifique de Ryan, inscrit sur la tombe d'un individu dont la mise en hommage honorable tente de reconduire le mythe de l'individualité exemplaire, la cruelle loi de l'égalité sociale. Cette inscription est, comme de juste, fortement rejetée par la médiassphère et l'éthique de la discussion que son ordre légitime.

4.3. STRUCTURES ET PRATIQUES DE L'ORDRE CULTUREL MAJEUR

On a vu qu'en tant que point de transmission de significations, le signe industriellement produit sous-tend un système de convention, une normativité dont il est difficile de se déprendre. Et qui s'en déprendra se dressera nu devant la coutume, devant le mot d'ordre, édifice de pratiques à proprement parler inaltérable (qui est le principe militaire du commandement). « Sa nature de signe se renforce par la rapidité avec laquelle des modèles linguistiques forgés par les couches supérieures sont mis en circulation⁴⁷. » Cela ne laisse aucun doute sur l'intentionnalité d'un développement uniforme du signe. Les normes opérées par les couches supérieures de la vie médiatique sont ceux-là mêmes que mettent en circulation les programmes symboliques de l'industrie culturelle qui les supportent. Chomsky et Herman le démontrent amplement dans leurs analyses : le fait que le média soit propriété d'un actionnariat dont l'orientation est lucrative, conditionne le discours⁴⁸. Or, si on prend cette règle à revers, l'acte de dissension qui, par définition témoigne d'une altérité par rapport au message autorisé, chute dans le puits infécond du silence, cet acte devient-il, lorsqu'il continue, malgré son discrédit, de se dire et de vouloir se dire sans concession, une esthétique mineure ?

Il semble clair maintenant que l'instrument le plus fiable au service de l'ordre c'est la signification au sens classique : le fait de produire de l'intelligibilité avec des mots.

⁴⁷ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *ibid.*, p. 173-174.

⁴⁸ Noam Chomsky et Edward Herman, *ibid.*, p. 28.

On se rappelle les « conclusions déroutantes » que Beauvois attribue aux recherches de psychologie expérimentale, à savoir que « les gens ne connaissent pas (n'ont pas accès aux) facteurs qui déterminent nombre de leurs comportements et de leurs jugements⁴⁹. » Saisir la disjonction entre le fait d'énoncer des idées organisées et de formuler une pensée capable de décrire sa propre condition reporte ici son importance :

Et pourtant les gens parlent, et ils parlent comme s'ils avaient cet accès. [...] Ils avancent des raisons et même d'excellentes raisons. Aussi bien, lorsqu'ils parlent de ce qu'ils font et de ce qu'ils pensent, puisent-ils dans des *théories que la pensée sociale ou la culture mettent à leur disposition* pour qu'ils puissent se donner (et donner aux autres) des significations acceptables⁵⁰.

Pour l'esthétique publicitaire, il s'agit simplement de trouver les moyens de stimuler la production des significations psychologisantes et l'ordre trouve sa longévité. On peut même abstraire ce processus du régime impérial actuel pour le comprendre comme une stricte fonction de la matérialité du langage. On aura l'occasion d'élaborer plus loin les virtualités qu'on peut entrevoir à propos de cette notion dans l'entrebâillement d'un autre agencement du pouvoir et du discours que nous laissent voir les formes mineures que produisent Falardeau et Ramos-Perea. Ce qu'on ne peut plus ne pas voir par ailleurs, d'après les propositions qui précèdent, c'est que la subordination du langage au pouvoir économique et politique l'étrique jusqu'à ce qu'il ne renvoie plus qu'à sa concordance avec la main (économique et politique) qui le forge.

L'information, les variétés, les feuillets autant que les formalismes de l'art pour l'art tombent dans cette catégorie des structures structurantes en prolongement des domaines d'objets « subventionnables », « marchandisables », permis par les schèmes

⁴⁹ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 109.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 109.

d'agentivité configurés selon les normes en vigueur dans le champ symbolique. Le partage du sensible se reconduisant en fonction d'un régime d'intelligibilité dominant, il repose sur un schéma pratique d'ordonnement des choses et des faits et sur les compétences pour en accomplir l'interprétation. C'est pourquoi on pourrait étendre la médiasphère liée à l'esthétique publicitaire à l'ensemble de l'univers symbolique basé sur la logique du commerce et de la mise en marché. Entre le fait de vendre les spectacles de théâtre québécois de salles d'art et essai, les livres de poètes émergents, les tournées internationales du Cirque du Soleil ou les derniers avatars du vedettariat, les échelles de profitabilité importent peu, car le paradigme médiatique est fondé sur l'effort promotionnel qui n'a de cesse de convertir les objets esthétiques en marchandises. Ce paradigme se posant dès lors comme hégémonique et effectif du point de vue idéologique en ce qu'il consacre un discours de la signification au détriment de celui de la détermination⁵¹ fournit aux publics ce qu'il faut croire, les schémas de perception qui leur permettent de reconnaître partout ce en quoi il est invité à prêter foi, et les compétences pour s'y reterritorialiser en toutes circonstances. Les publics deviennent dès lors, *le public*, uniformisé devant un monde de signes communs. De là se consolident des mots d'ordre — émanations d'un principe d'organisation majeur — et les puissances d'intelligibilité qui s'y appartiennent.

4.3.1. SCÈNES DU CHAMP CULTUREL : FALARDEAU À BOUILLON DE CULTURE

En 1996, l'autrefois bien connue émission française *Bouillon de culture* s'offre une visite à Québec. L'occasion de prendre un cliché stimulant de la scène culturelle québécoise au soin du public français, quoique condensée, se voit saisie de belle façon. Rassemblé autour de Bernard Pivot, un panel coloré d'invités se donne la réplique : la journaliste Lise Bissonnette, qui occupe le poste de rédactrice en chef au

⁵¹ Ces contrastes ont déjà été traités à la section 3.4.2.1 du chapitre précédent.

quotidien *Le devoir*, est là, de même que l'homme de théâtre René-Daniel Dubois, l'écrivain et cinéaste, ex-rédacteur en chef de la revue *Liberté*, Jacques Godbout et le réalisateur d'*Octobre*, Pierre Falardeau qui vient tout juste de publier *La liberté n'est pas une marque de yogourt*.

L'échange entre les intervenants fait alors apparaître certaines tensions politiques au cœur du groupe lorsque Pivot interroge Falardeau au sujet de la censure dont il dit faire les frais au Québec. Les institutions médiatiques publiques fédérales telles que l'Office national du film du Canada, seraient selon ses allégations soupçonnées de biais idéologique? Les contrariétés des invités se manifestent rapidement les uns vis-à-vis des autres. Le débat s'anime entre Bissonnette et Dubois après que Godbout eût contredit l'extravagante opinion de Falardeau qui, ayant rugi son désaccord à son détracteur subit, fume sa cigarette avec une légère agitation.

C'est quand Pivot, coupant court à l'envolée de Bissonnette qui concerne le financement du cinéma et de la culture québécoise, relance la note de la censure que nous posons notre attention : « Falardeau, le malheureux tout de même il est brimé, il raconte dans son livre qu'il vous a soumis un texte pour votre revue, et vous l'avez refusé. » À cela Godbout répond sans hésiter que s'il a « refusé un texte de Falardeau, c'est qu'il n'était pas bon. » Puis Pivot de ferrer sa prise : « Ah! mais écoutez, je l'ai lu, et je l'ai trouvé pas mal. » Tandis que l'autre hébété : « Et c'est moi qui l'ai refusé ?! » Et l'animateur qui renchérit devant un public hilare : « Oui, c'est vous qui l'avez refusé. Eh! bien, je l'ai trouvé très bon. » ; et Godbout qui lance d'un rapide trait : « j'avais mes raisons »; et Bissonnette qui valide amusée : « oui, oui, c'était un très bon texte. » Pivot va alors faire corroborer son opinion par le public : « Il a un sacré talent Falardeau, là il attaque le milieu du cinéma : il dit : "Des cabotins jouent les pitres déguisés en vendeurs de saucisses, de capotes ou de téléphones et sont couverts de trophées comme des acteurs de génie. Des rédacteurs de catalogues

Zellers se prennent pour des Prix Nobel de littérature [...]» Et pivot, moqueur, d’offrir à la galerie une lecture endiablée tandis que Falardeau se tortille sur le bout de sa chaise : « “Et toute cette marde, saupoudrée de paillettes et de plumes se transforme en or, en argent et en bronze sous le regard amusé d’un animateur à steppettes⁵²!!” C’est pas bon ça!? Aaaaah! mais il sait écrire, Falardeau. » Tout le monde, le public inclus, exulte de plaisir télévisualisé, tandis que le petit nuage d’opprobre passe au-dessus de la tête de celui qui l’instant d’avant invoquait son autorité en matière de goût pour justifier son dédain de ce qui témoigne, en vérité (selon l’autorité généreuse de Pivot) d’un authentique talent. Une chute-éclair, évacuée dans l’interstice d’un plan de caméra, de si courte durée que le ridicule n’éclaboussera ni le plateau de télévision et sa bonne humeur, ni la figure de Jacques Godbout, mais dont la minceur anodine ne peut qu’appeler la curiosité à s’y télescoper un moment.

Pivot qui apprécie l’écriture de Falardeau culbute l’autorité du goût dont se réclame Godbout dans la catégorie peu reluisante — pour un public éclairé féru de culture et de libre-expression — du choix arbitraire. Voici Godbout refoulé aux arrières-gardes de son propre terrain, soupçonné d’incompétence littéraire. L’arbitre culturel Pivot, en somme, lui passe un savon et lève le voile sur une critériologie que l’invocation péremptoire du goût — « c’est que ce n’est pas bon » — sait d’ordinaire maquiller.

Deux éléments de sens apparaissent si on regarde un peu plus loin que « l’erreur » de jugement poétique de Godbout. Premièrement, il met en abyme le système centre-périphérie, le caractère subalterne de la culture québécoise par rapport à l’autorité française. Ses autorités (Godbout en étant) sont prises en flagrant délit d’insubordination aux valeurs institutionnelles sous-jacentes à l’appréciation de

⁵² Pierre Falardeau, « Elvis Gratton n’est pas à vendre », *op. cit.*, p. 46.

Pivot. Deuxièmement, c'est la désinvolture et le plaisir avec lesquels l'animateur livre — et se livre à — la langue de Falardeau qui, par renversement, affecte Godbout d'austérité patriciale et qui achève de rendre suspectes les figures de proue d'une institution morose et repliée sur son os. La culture élitare québécoise se montre pâle en comparaison à la Grande et éclairée animée par une bonhommiale jovialité en chaire, humble amoureuse des mots qui plus est reconnaissant à César le talent qui lui appartient. Ce qui, en second lieu, laisse planer une impression d'arbitraire à propos des us et coutumes de la médiassphère, le portrait d'une pittoresque bassesse qui ferait sans se questionner usage d'une autorité de sélection, son privilège. Cela non sans suggérer que certains discours fussent écartés sans autre forme de considération et sous d'obscurs critères, un rebondissement qui donne la faveur du débat autour du contrôle de la pensée, non plus au bien-pensant en maîtrise de lui-même, mais à l'intempestif Falardeau.

Se rend sensible alors le soupçon d'une censure. Les raisons en sont opaques, mais on ne peut que constater dans cet éclair d'embarras la disjonction entre les déterminations (l'ordre des causes qui font que les choses adviennent) et les significations (les raisons qui sont invoquées pour expliquer que les choses sont advenues). Ici Godbout tente de contrer à sa déconvenue que le refus du texte de Falardeau relève d'un principe esthétique (« il n'était pas bon »), mais l'intervention de Pivot renverse la raison du refus en encensant le texte et en lui renvoyant l'effet péremptoire de sa formule par une lecture animée. Le Français fait alors d'une position qui aurait été validée à bon compte si le parti pris contre la qualité littéraire de Falardeau avait été partagé, une erreur de jugement sur l'objet. Mais l'argument esthétique de Godbout apparaît sinon comme une hypocrisie, à tout le moins comme une pieuse excuse bonne à gommer quelque vague informulé. Cet informulé qui se prolonge en énigmatique « J'avais mes raisons » demeure vibrant tant pour le

miroitement de son sens que pour l'intérêt que son mystère éveille et qui suscite l'examen.

On assiste ici à la mise en scène du pouvoir d'une étrange limpidité. Ce sont les mécanismes de contrôle du discours opéré par un secteur culturel qui se montrent derrière la valse humiliation de Godbout. Prenons acte de l'explication de Godbout pour avancer dans ce registre des plus nébuleux. « Si je n'ai pas publié, ce n'était pas bon. » Nous n'avons en vérité aucune raison de ne pas le croire sur ce qu'il affirme. Par contre, compte tenu du retournement que Pivot lui assène, le jugement esthétique ne peut pas servir de base au choix de rédaction de Godbout, à moins que ses critères esthétiques à propos de ce-qui-est-bon ne concernent autre chose que le phrasé du texte qui, à travers l'enthousiasme du bon lecteur Bernard Pivot, achève de séduire l'audience.

D'autres critères, et c'est là qu'entrent jeu « ses raisons », moins nobles peut-être aux vues des repères strictement esthétiques qui permet à Pivot de décréter que Falardeau a du talent. Moins littéraires, les normes qui s'écartent du modèle pratiqué par l'homme de lettres Bernard Pivot et qui se révèlent être pratiquées par l'homme de lettres Godbout, doivent exercer leur poids dans l'évaluation. Axé sur des valeurs non pas tellement des « gens de culture », mais qui se sait et qui se respecte au sein des institutions québécoises, quelque chose de foncièrement social, le « bon » de Godbout relève, non pas des critères de virtuosité de la formule et de l'invention poétique, mais rimerait plutôt avec « valeurs ». L'axiologie de ce texte, si bien écrit, si stimulant soit-il, n'est pas bonne à être diffusée, par conséquent le texte n'est pas bon à être publié.

Il s'agit pour nous de saisir un principe d'autoconstitution du pouvoir et de ses légitimités : le fait de pouvoir sanctionner ou non un discours repose sur une circularité. Ce n'est pas publié parce que ce n'est pas publiable. On considère ainsi la

raison subjective des choix. Il ne s'agit jamais que d'admettre que la sélection procède d'une subjectivité pour apercevoir la main des préférences jouer l'autorité, et décliner le bon en préférable. Ce n'est pas publiable parce que je préfère ne pas le publier dit le rédacteur en chef de la revue littéraire. Alors qu'est-ce qui s'ensuit ? C'est qu'un imprononçable agace. Le système de valeurs de Godbout est placé droit sous les lampes du paradoxe à laquelle son rôle dans le champ culturel prend son autorité : l'appréciation individuelle est conséquente de la détermination sociale du goût. Tandis qu'il invoque des « raisons » personnelles (indéfinies, mais impénétrables parce que liée à l'irréductibilité du sujet individuel), les significations qu'on peut leur prêter gomme les déterminations. Ainsi, à l'image des agents individualisés de Beauvois qui, « puisent dans des *théories que la pensée sociale ou la culture mettent à leur disposition* », Godbout semble se brancher à ce registre de langage capable « de se donner (et donner aux autres) des significations acceptables⁵³. »

La critique de la propagande qu'on a vue avec Beauvois insiste sur ceci : les dispositifs de la production symbolique dominante œuvrent à enfouir sous l'idéal de l'accomplissement individuel la consistance du social qui fondamentalement le rend possible⁵⁴. Cela dit, il serait étonnant que sur le plateau de télévision vienne se confesser l'individu souverain (conforme aux normes sociales de l'ancrage individuel) de son immuable grégarité. Toutefois, en faisant voir une raison de communauté affinitaire, une telle honnêteté aurait le double avantage épistémologique de dissiper l'incompréhension de Pivot devant le refus de Godbout

⁵³ Voir note 9 du deuxième chapitre.

⁵⁴ « La nature avait fait les membres de notre espèce, 'les individus', uniques et indéterminables. Au début du troisième millénaire, ils s'imaginent encore, pauvres électeurs-consommateurs massifiés et repliés dans leur cocon sur les mêmes fantasmes que c'est bien ainsi qu'ils sont. Mais la socialité catégorielle permit un jour de dépasser la nature. Elle transforma les individus uniques et indéterminables en agents sociaux, équivalents, donc remplaçables, et obéissant à des prescriptions, donc déterminables. » (Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 371.)

et de contribuer à la clarification des mécanismes à l'œuvre dans la constitution du quatrième pouvoir. « *Nos valeurs n'approuvent pas ce style* » serait plus près de la réalité des déterminations. Se laisserait entendre un système de valeur communes auquel se raccorderaient les préférences littéraires de Godbout et qui ferait voir que ses normes qu'il voudrait très personnelles du jugement obéissent en réalité « à des exigences ou à de bonnes formes sociales⁵⁵ ».

4.3.2. POUVOIR DE SÉLECTION

Mais en maintenant ce visage de sujet doué en sa conscience d'une capacité singulière de choisir, jusqu'à la fin, Godbout reconduit un souverain « je », répandant quelques traits asséchants à propos de son choix éditorial « j'avais mes raisons », « il était bon pour son époque » qui renvoient au registre du libre arbitre et des appréciations personnelles. En cela, l'homme de lettres québécois ne se sauve pas d'une certaine humiliation devant l'homme de lettres français, que, d'autre part, le système des souverainetés mis en scène par le spectacle de variétés télévisuelles a tôt fait d'évacuer, pour n'en laisser qu'une impression de suave — et divertissant — ridicule. En persistant en silence dans cet inconfort, le sujet demeure en régime individualiste tout en préservant l'harmonie du système, car, en vérité, ce sacrifice marginal d'amour-propre absorbe, dans ce silence déférent que lui confère la gêne d'une déconvenue, la légère ouverture, la question dévastatrice qui se profilait à la mise en lumière des contradictions évaluatives à la base du geste esthétique de Godbout : quels sont les critères du bon que votre ordre, pour vous y maintenir, vous enjoint à partager?

C'est une humiliation que de se faire démasquer publiquement comme agent d'un ordre de discours, car l'esprit critique libéral postule un libre arbitre rigoureux,

⁵⁵ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 109.

inflexible par rapport aux dominations basement matérielles du pouvoir. Mais le social est une contagion et le sujet individuel s’y dissout. L’agent de « culture », ce personnage est conditionné par bien d’autres normes que par la prétention au libre arbitre, il prend sa sève le long de la chaîne des transferts hiérarchiques et des cooptations esthétiques. Inclus au sein d’un champ, d’un certain agencement — dominant — des forces sociales, son effort est à la fois d’autoconservation dans sa situation et de contribution à l’ensemble. L’impasse éthique où Pivot précipite Godbout et avec lui le champ littéraire québécois pourrait sans doute tenir à ceci : ayant récusé abruptement l’assertion de Falardeau à propos du contrôle de la pensée et du verbe dans le champ culturel, il doit continuer néanmoins de taire les luttes internes qui s’y jouent et la primauté que la médiasphère offre à certains d’entre eux, conformes qu’ils sont à l’ordre qui y a cours, conformité dont il fait lui-même preuve en refusant, contre toute raison esthétique, un très bon texte.

4.3.2.1. APOLITISATION DU PROBLÈME ESTHÉTIQUE DANS LA MÉDIASPHÈRE

La révélation sera sans suite. Le spectacle de variétés va diluer la mise. À commencer par Pivot qui sème une légère confusion par rapport à la conduite des refus dont les textes de Falardeau sont victimes. Et fait la lecture d’un texte autrement moins compromettant pour le quatrième pouvoir que celui que Godbout refuse. On peut rectifier les faits comme suit. Le passage plaisant que choisit de lire Pivot est extrait du texte « Elvis Gratton n’est pas à vendre ». Selon la notice que Falardeau pose en introduction de chacun des textes de *La liberté n’est pas une marque de yogourt*, celui dont il est question aurait été envoyé au journal *Le Devoir* en 1994⁵⁶ et aurait été publié, dans une version raccourcie toutefois. En tant que directrice entre

⁵⁶ Pierre Falardeau, « Elvis Gratton n’est pas à vendre », *op. cit.*, p. 45

1990 et 1998, Lise Bissonnette aurait dû l'avoir reçu, et non pas Jacques Godbout. Or l'instant d'avant, Pivot taquinait Godbout pour le refus d'un certain texte dont on peut découvrir à la lecture du recueil de Falardeau qu'il s'agit des « Chiens savants », lequel donne lieu à une critique radicale des structures de production de Radio-Canada et qui sera refusé par la rédaction de *Liberté* sous Godbout. Cet essai ne sera finalement pas lu, au profit du plus acrobatique laïus contre la fumisterie des images, plus général, moins sérieux, plus pamphlétaire. Cette juxtaposition produit l'association bien explicable entre ce qui est lu à l'écran par Pivot et ce qui aurait été refusé par le rédacteur en chef de *Liberté*.

Il n'importe pas pour nous de savoir qui au juste de Bissonnette au *Devoir* ou de Godbout à *Liberté* doit être tenu responsable de quel refus ou de quelle procédure de sélection. C'est qu'on sent que quelque chose résiste. Voire : on sent un danger. Un objet indésirable surgit et vient à être échangé entre ces agents de l'institution des textes dans une scène qui laisse libre cours à l'évitement. « Ce n'était pas encore moi qui dirigeais, dit Bissonnette. » René-Daniel Dubois détourne le sujet sur le traditionnel dédain culturel de l'État québécois. Et Godbout tranche : « J'avais mes raisons. » On ne sait pas vraiment si quelqu'un est prêt, mis à part Pivot, à endosser cette écriture. Peut-être colporte-t-elle de l'intouchable, même pour qui apprécie ses trouvailles lyriques. On peut supposer à cet égard qu'il existe dans le contexte québécois un « effet Falardeau », un jaillissement entropique, où toutes les formes mises en place par la culture-écran vacillent et s'agitent autour d'un sujet dont les lumières convertissent leur sobre honorabilité en bruyante tartufferie.

En frais de brûlot d'ailleurs « Les chiens savants » n'est pas le moindre. Quand on sait que le texte de Falardeau parle de la domination symbolique par la médiasphère, la conclusion laisse peu de doute à l'effet qu'il est irrecevable pour qui défend la liberté médiatique comme un acquis social :

Oui, je suis jaloux. Oui, je vous envie. Parce que vous avez la parole et vous fermez vos gueules. Même les animaux protestent quand on les met en cage. Même les cochons hurlent quand on les égorge. Un système patiemment mis en place réduit notre peuple au silence et vous vous taisez. Et quand vous parlez, c'est pour dire des niaiseries⁵⁷. »

Lire ce texte sur le plateau de télévision, dans la chambre bleue de l'Assemblée nationale du Québec, reviendrait à jeter une critique virulente au visage des institutions libérales, Radio-Canada en tête, et l'esprit de sérieux dont la société d'État fait son emblème se trouverait questionné. Déchaîner autour de ce texte une conversation reviendrait à parler des raisons profondes qui font que Falardeau parle — et qu'il parle de propagande. En montrant l'ordre du discours en place, en mentionnant seulement qu'il y a un ordre du discours en place et que des agents sont engagés à son maintien, cela reviendrait à donner voix au débat que Falardeau mobilise, celui qui dénonce le joug des industries culturelles dont la probe télévision publique canadienne fait aussi le jeu. Cela ferait basculer le discours sur le terrain de Falardeau, ce qui lui est refusé implicitement par le discours pour lequel les médias luttent. On l'entendrait alors, non plus rugir, mais dire. Cela lui attribuerait la légitimité de dénoncer ce qu'il identifie comme l'obstacle effectif de sa liberté, une censure systémique qui, se raffinant en autocensure, « réduit au silence » ou à l'insignifiance.

4.3.3. DÉCOMPOSITIONS

La scène de *Bouillon de culture* a quelque chose d'anomique. C'est bien là le beau profil normatif qui se gâte et se décompose, une image lisse du symbolique sous laquelle vient faire retour le refoulé du pouvoir. La raison insurrectionnelle dont parlent Hardt et Negri se manifeste quand cette cohérence des conventions (le pouvoir, la souveraineté qui l'assied) montre ses sutures. Mais tant et aussi longtemps

⁵⁷ Pierre Falardeau, « Les chiens savants » dans *Yogourt*, *op. cit.*, p. 108.

que ne s'accomplit pas le choc des contradictions institutionnelles — dont le cas de Falardeau devient le catalyseur —, les significations déclassent les déterminations dans l'ordre intelligible. Parce que les formes et les moyens de les produire demeurent entre les mains d'une classe qui en travaillent la substance et mettent en circulation leurs référents, leurs désirs, leurs projections faits sur mesure, une langue, comme on l'a vu avec *Kulturindustrie*, est aplatie sur des fonctions communicationnelles. Et ces fonctions, favorisant l'ordre qui produit et régule le discours, n'ont de comptes à rendre qu'à elle-même — à leur propre efficience à reconduire le régime du sensible dans lequel elles s'insèrent.

Toutefois, Pivot en tant que détenteur des leviers du quatrième pouvoir étranger, mais souverain sur son plateau, entraîne les valeurs esthétiques de la France à faire éclater les normes qui ont cours dans la médiasphère québécoise. Mais l'hétéronomie embarrassante se manifeste bien par accident. Le geste de Pivot est naïf au fond : il démonte une structure analogue à celle qu'il représente (la culture élitaire du Québec des arts et lettres) par le fait qu'il ignore qu'elle ne repose pas sur les mêmes conventions que la sienne. L'esthétique québécoise révèle alors sa politique à travers l'embarras de Godbout. La censure de Falardeau est alors visibilisée, car sous les critères esthétiques d'une autonomie culturelle qui pose la jouissance du texte au centre de son fait, rien ne peut justifier que le texte « ne soit pas bon ». Les textes, dès lors, sont-ils jugés d'après d'autres critères que ceux dont Pivot tient pour acquis le partage jusqu'aux bonzes de la littérature québécoise ? Il est trop tard lorsqu'il se rend compte du dévoilement auquel il contribue. D'évidence les raisons qui sont invoquées accrochent : il y a un pouvoir qui se dissimule derrière le confortable registre des considérations esthétiques — en lequel le Français par ailleurs croit, puisqu'il s'étonne qu'on ne l'applique pas avec rigueur pour le cas de Falardeau.

Là se rend visible sur le plateau de télévision le profil hirsute de la raison insurrectionnelle qui guide Ramos-Perea et Falardeau, les déterminations, ce qui restreint à agir selon des programmes favorables au maintien des dominations, ce qui révèle la violence symbolique dans son continu, sourd et intensif agir. La mesure que prend Pivot de la supercherie est instantanée, mais se redissimule aussitôt derrière une composition télévisuelle haletante. L'image saute rapidement d'un convive à l'autre qui secouent la tête, mi-amusés, mi-incrédules, puis sur Godbout — soudainement crispé au fond de son siège. Mais la scène a tôt fait de se détacher de ce spectacle, continuant de délimiter le visible derrière la monotonie des visages connus, des rythmes effrénés, de bavardages affectifs, consacrant

la délectation qu'éprouve la masse des individus à jouir du confort qu'apporte une pensée faite de peu d'incertitudes et de croyances bien arrêtées lorsqu'il faut juger de ce qui se passe hors du cocon le quel reste, quand-même, la préoccupation majeure⁵⁸.

Cela rappelle que d'un strict point de vue discursif : les déterminations ne sont guères plus accessibles, elle circulent à l'extérieur du régime d'influence esthétique, manipulations invisibles façonnant tous ses contours.

En ce régime majeur, les déterminations ne sont pas enregistrées, elles demeurent en déprise; de toutes parts, elles fuient. Elles deviennent par là sans ancrage, éparées, négligeables, mineures. Et en cela leur effectivité illocutoire (sur le plan des normes et des cadres de la vie sociale) est déposée comme les armes du vaincu. Ce sont des matériaux minorés : déterritorialisés, fuyants, à valeur politique et collective⁵⁹

⁵⁸ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 241.

⁵⁹ Rappelons que la littérature mineure telle que Guattari et Deleuze la défendent se décompose en trois aspects : « Les trois caractères de la littérature mineure sont *la déterritorialisation de la langue*, le *branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique*, l'*agencement collectif de l'énonciation*. Autant dire que « mineur » ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie). » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique », p. 33. C'est moi qui souligne.)

certaine, mais dont il est difficile, pénible de se saisir tant la production des discours qui l'incorporent est, comme le dit Foucault « contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁶⁰. » Tant et si bien que leur aspect miroite sans cesse, matériau inconsistant toujours à la frange des significations encouragées de l'ancrage individuel. Leur seule manifestation est celle des affects du collectif écrasé dont l'intelligibilité est toujours impropre, celle qui se réverbère, comme nous le verrons chez Falardeau au septième chapitre, dans le langage des fous. La rumeur révolutionnaire derrière les chants harmonieux du majeur est souvent perçue comme du bruit.

En ce qui concerne les dispositions normatives du discours, c'est à la logique des conventions qu'on peut rapporter le phénomène de réification du symbolique dont l'illocutoire est le registre performatif. Cela permet d'envisager la mesure de l'amplitude sociale que prend ce registre discursif. La sociologie des interactions en fait la pierre angulaire de l'habitus et les stratégies de mercatique — comme d'autres propagandes glauques —, le noyau de leur politique. Sans la lunette de l'illocutoire du langage, il serait difficile de penser la solidité et l'effectivité des « schèmes de perception immergés dans l'action » qu'on a rapporté aux habitus de Bourdieu⁶¹ et qui sont modelés par le paradigme publicitaire. C'est qu'ils sont façonnés, sur une base plus générale, par les puissants appareils de production du symbolique des industries culturelles. On concevra bien alors, vu son poids de convention, que l'illocutoire participe aux enjeux de lutte dans le quatrième pouvoir; il est peut-être la composante active du discours qu'il importe le plus de maîtriser, de contrôler, de

⁶⁰ Michel Foucault, *L'ordre*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁶¹ Voir chapitre II, section 2.3.2.4

réguler dans le jeu médiatique que Margel assigne au partage géopolitique du pouvoir républicain. Et par le fait de sa participation cruciale dans la production et la distribution des formes du sensible, les rapports qu'il suscite sont beaucoup plus complexes dans leur exercice, plus exigeants dans leurs stratégies, plus persévérants dans leur objectivité sociale que les deux autres modes d'agir discursif.

Il me faut à présent faire état des aspects de la critique du quatrième pouvoir développée par Ramos-Perea et Falardeau. Nous commencerons à percevoir comment les deux autres composantes pragmatiques (locutoires et perlocutoire) peuvent parvenir à influencer, cependant que très souvent, ils rebondissent, grugent en surface, viennent se fracasser sur les parois dures du pouvoir effectif. Après quoi nous serons à même d'aborder les résistances que leur œuvre dramatique et cinématographique permet de disposer entre la culture mineure et la production industrielle.

4.4. CRITIQUES CROISÉES : LA CULTURE-ÉCRAN COMME USURPATION DES MOYENS DE PRODUCTION

La critique des structures de production est un lieu de discours que Ramos-Perea et Falardeau investissent en syntonie. On pourrait dire que sous cet aspect, leurs voix se confondent. Ces vues croisées peuvent se découper en trois plans de critique : 1) critique des moyens de production, 2) critique de la marchandise, 3) critique esthétique, critique du rendu sensible. Voici le portrait de ces éléments avec les énoncés qui les articulent ; ils permettront, avant d'approfondir plus concrètement, dans la prochaine partie de cette thèse, les moyens performatifs de la pratique esthétique qui cherche à les incarner, de fournir l'image nette de cette pensée critique en résonance.

Quand Roberto Ramos-Perea demande : « Comment s'est fomentée cette tentative d'industrie qui a connu cette brève mais tout de même significative explosion? » pour

répondre immédiatement « L'intervention *gringa*⁶² », son geste rhétorique parvient à attirer l'attention sur les conditions de production du cinéma portoricain. Comme on s'y attend aux vues des luttes d'indépendance nationale, là où le Portoricain dénonce l'interventionnisme étasunien, et où il rend sensible l'intrication de l'État fédéral avec le pouvoir industriel, Falardeau fait de même sur le mode de la politique culturelle canadienne :

Cinéma national. Cinéma direct. Cinéma différent. Cinéma original. Tu parles ! C'est pas la Société de développement de l'industrie du cinéma canadien qui va s'en occuper. Le cinéma, une industrie. Le cinéma et les industries. Du travail à la chaîne⁶³.

Dans cette même veine, en surcroît des moyens de production, les moyens de diffusion se présentent chez Ramos-Perea comme l'autre front de l'occupation culturelle :

La plus grande misère du cinéma national c'est le *gringo* propriétaire de l'unique chaîne de cinéma de Puerto Rico, appelée Caribbean Cinema. Le cinéaste local oublie que c'est du prêt d'un *gringo* dont il se croit le maître. Ce gringo contrôle le MONOPOLE qu'est Caribbean Cinema à Puerto Rico. Le MONOPOLE!⁶⁴

Le système corporatif de contrôle de la distribution contre lequel il se dresse trouve chez Falardeau la même vindicte :

Les cinémas Odéon sont contrôlés par la Rank Organization, un des multiples canaux des capitaux amassés par la compagnie d'assurances britannique Eagle Star. Le président du club de hockey Canadien siège aussi au conseil d'administration de la Eagle Star Insurance et quatre des directeurs du club sont aussi directeurs de la Trizec Corporation,

⁶² « *Como se fomentó este conato de industria y qué sostuvo esta breve pero significativa explosión? La intervención gringa.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 11.)

⁶³ Pierre Falardeau, « Du cinéma direct aux vues de police », *op. cit.*, p. 192.

⁶⁴ « El más grande dolor del cine nacional es el gringo dueño de la única cadena de cines de Puerto Rico, llamada Caribbean Cinema. El cineasta local se olvida de que ese es un gringo prestado en esta tierra de la que se cree amo. Ese gringo, controla el MONOPOLIO que es Caribbean Cinema en Puerto Rico. ¡MONOPOLIO! » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 64.)

une filiale de la multinationale britannique English Property Corporation, un autre des canaux utilisés par la Eagle Star Insurance. Les Rangers de New York appartiennent à Gulf and Western Industries, qui contrôlent Paramount Pictures.

Un contraste toutefois se rapporte au fait que la dynamique du quatrième pouvoir tel que le conçoit le Québécois ne procède pas d'un monopole (nécessairement) localisé, mais d'un oligopole qui, pour délocalisé qu'il soit, demeure aussi totalisant. C'est dire que l'impérialisme que diagnostique Falardeau n'est plus seulement national (au sens d'un rapport de dualité entre la nation québécoise et la nation canadienne) mais encore international, reposant sur les intérêts corporatifs multinationaux, intérêts subordonnant de loin en proche le pouvoir canadien sous leur ordre.

Il est fort éclairant à ce propos de schématiser visuellement ces rapports. En considérant à nouveau la clé de critique faldienne, on peut imaginer l'étouffement colonial comme un encerclement. À cet effet, le Canada sera posé comme « cercle impérial proximal » du Québec. Le deuxième cercle concerne le fait que si Falardeau n'a de cesse de s'en prendre à la domination canadienne sur le Québec, sa critique déborde les frontières de l'État fédéral (canadien). Il se saisit sur un plan extérieur (capitaliste-mondialisé) pour se rattacher au corporatisme extranational. Schématisons cette structure comme « cercle impérial distant ». Cette figure du double encerclement permet d'identifier les déterminations socioéconomiques larges dont le cercle proximal, le Canada et ses politiques néocoloniales, effectue la médiation. Qu'il y ait un espace intermédiaire de transfert entre les forces de domination économique et la résistance de l'opprimé, voilà une différence d'importance entre l'imaginaire culturel de Falardeau et celui de Ramos-Perea pour lequel Puerto Rico laisse place, par le fait de sa subordination directe aux États-Unis, à une image unitaire de l'encerclement impérial. L'occupation culturelle de l'État

fédéral que dénonce Ramos-Perea, on le conçoit bien en se rapportant au statut de dépendance politique de Puerto Rico, est tout entière investie par une politique coloniale étasunienne vouée au développement idéologique et matériel du capitalisme avancé.

Ces nuances contextuelles ne laissent pas toutefois de pointer une même cible : l'industrie culturelle comme machine de rapt économique soutenu par l'État colonial :

Voilà la clé de tout cela. Il a fallu attendre vingt ans, 20 ans de sécheresse absolue du cinéma de fiction s'étant fait tentative d'industrie, 20 ans de développement d'un documentarisme vorace qui a soutenu ardemment notre passion du cinéma, 20 ans d'essais de tous genres et de tout formats pour se rendre compte finalement — au bout de 20 années ! — que tout ce qui intéressait le Gouvernement était de nous vendre aux intérêts du cinéma étranger pour qu'il nous exploite et nous utilise, et que, par dessus tout, nous ayons à payer pour ce traitement⁶⁵.

Ce qui procède de l'élaboration d'un portrait d'imposture où les vellétés de projet industriel cachent en réalité un programme d'usurpation. Il en va de même chez Falardeau, où, comme on l'a vu⁶⁶, la vie devient explicitement l'objet du rapt :

Les rois nègres possèdent les moyens de production. Les grands *boss* américains possèdent les moyens de distribution. Cinéma national. Tu parles! C'est comme l'amiante d'Asbestos, le fer de Schefferville et le bois de la Gaspésie. On est dépossédé de notre pays, de notre travail, de notre langue, de notre espace, de nos maisons, de notre vie⁶⁷.

⁶⁵ « *He ahí la clave de todo. Veinte años tuvieron que pasar, 20 años de absoluta sequedad del cine de ficción como intento de industria, 20 años de desarrollo de un documentarismo voraz que sostuvo con fiereza nuestra pasión del cine, 20 años de intentos en otros formatos y géneros para finalmente enterarnos que el Gobierno jen esos 20 años! lo único que le interesaba era vendernos a los intereses del cine extranjeros para que fuéramos explotados y utilizados y que encima tuviésemos que pagar por ello.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 23.)

⁶⁶ Voir la section 2.5.2. du deuxième chapitre.

⁶⁷ Déjà cité en note 94 du deuxième chapitre. (Pierre Falardeau, « Du cinéma direct aux vues de police », *op. cit.*, p. 193.)

La critique de l'usage colonial des moyens de production et de diffusion est reprise selon une perspective biopolitique qui s'apparente à celle de Hardt et Negri. Central dans la détermination des conditions de subsistance, le cinéma est dénoncé comme un enjeu d'exploitation. Les ressources naturelles — fer, bois amiante — lui sont analogues : régimentée par un État acquis à l'économie d'extraction (mines, bois), ce sont les intérêts corporatistes qui en tirent les bénéfices. « Notre » travail dont parle Falardeau est la même force productive que, pour Ramos-Perea, les intérêts du cinéma étranger exploitent. Au bout de la logique de l'économie d'extraction dont les colonies sont les premiers débiteurs, Ramos-Perea et Falardeau perçoivent que c'est la vie des peuples qui devient la matière engrangeable par l'économie néocoloniale des biens culturels. Le cinéma est en ce sens l'image exemplaire d'un déplacement d'objet du travail à la vie des peuples : si la production du symbolique fonde le social, le social étant le socle de la vie, c'est la vie même qui doit être saisie en matière capitalisable... Entendons par là que si selon la logique marxiste orthodoxe, c'est la force de travail qui est exploitée, le discours sur la culture qu'élaborent Falardeau et Ramos-Perea est celui d'une politique de la vie quotidienne qui fait valoir que la logique de l'exploitation est une progression qui, croissant sans cesse, tire d'abord les bénéfices du territoire, puis des forces de travail, et enfin, ne pouvant pas se passer de chiffrer dans son bilan toutes les forces productives, de l'énergie vitale et l'attention des gens⁶⁸. Falardeau argue explicitement en ce sens qu'en vendant des téléspectateurs aux publicitaires⁶⁹, l'industrie culturelle devient un excellent moyen de convertir en capital cette masse biopolitique.

⁶⁸ Le beau concept de l'« économie de l'attention » qui fait de la rareté du temps d'attention disponible un nouvel enjeu de concurrence mercantile pose la production biopolitique au centre des questions contemporaines du pouvoir. Les travaux d'Yves Citton contribuent à élaborer les paramètres d'une critique. Voir Yves Citton, 2014, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».

⁶⁹ Déjà cité en note 3 du présent chapitre. (Pierre Falardeau, « Elvis Gratton n'est pas à vendre », *op. cit.*, p. 47.)

Dans un autre ordre d'idées, en revenant à la distinction que nous exprimions plus haut en rapport aux cercles de domination impérialistes, posons la suivante, à savoir qu'on devrait voir apparaître une sorte de structure intermédiaire dans le portrait que donne Ramos-Perea de la domination économique. On pourrait en fait en reconnaître les caractéristiques dans le Gouvernement dont il attaque la fourberie. Il s'agit de l'instance d'État colonial analogue au Canada de Falardeau. C'est dire que la complémentarité du « roi nègre » et du magnat, le « grand boss » de Falardeau, semble apparaître chez Ramos-Perea, mais d'une manière moins limpide, incluse dans une seule instance, un gouvernement portoricain qui, comme le canadien, est à la solde de la structure coloniale tout en demeurant, à la différence du canadien (qui administre le Québec depuis sa souveraineté), intérieur à la colonie. Ce « Gouvernement » qui vend les Portoricains « aux intérêts étrangers », dès lors qu'il est acquis au projet impérial-fédéral émanant des États-Unis, ne laisse plus de zone de transfert entre ce dernier et l'État national qui correspond, dans le cas québécois, précisément au gouvernement du Québec et ses institutions. Dans cette situation, à l'inverse du pouvoir colonial contigu mais disjoint du pouvoir national qui se constitue dans l'ordre colonial-fédéral canadien et qui pour le Québec fait office de zone intermédiaire entre la domination impériale et l'État inféodé, le pouvoir colonial se trouve condensé dans l'État portoricain même. Ce qui serait alors l'État national se trouve en quelque sorte subsumé par l'État colonial et se donne comme indissociable du programme fédéral d'occupation politique et de dépossession de la collectivité portoricaine.

Ces différences de régime d'occupation nous permettent d'extrapoler sur une distinction symbolique. L'imaginaire du peuple portoricain de Ramos-Perea dépeint, pour ainsi dire, une nation sans institutions politiques, ou dont les institutions politiques sont totalement vouées au projet colonial, ce qui veut dire en bout ligne,

sans structures institutionnelles nationales, ce qui inclut le champ culturel. Ainsi dépourvue des leviers politiques qui permettent de constituer un contre-pouvoir d'État ou institutionnel (agences gouvernementales de financement de la culture et de l'éducation, télévision publique, diplomatie internationale) tel que c'est le cas pour le Québec, la réalité portoricaine est sujette à un tout autre imaginaire des institutions, un imaginaire, auquel souscrit Ramos-Perea, de leur impuissance. Le contraire est vrai pour Falardeau qui connaît un régime de production des arts et de la culture soutenu fortement par l'État national, mais aussi par l'État fédéral dont la stratégie en est une de construction nationale en compétition avec les institutions québécoises dans leur processus d'autonomisation⁷⁰. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin sur ces enjeux de structures, car tel ou tel imaginaire institutionnel nourrit un certain nombre de modulations dans le cadre des esthétiques mineures. Et ce faisant, ces partis pris semblent porter à un certain nombre de conséquences sur les pratiques de résistance et les horizons révolutionnaires que nous étudions.

4.4.1. LA MARCHANDISE COMME LOGIQUE DE PRODUCTION DU SYMBOLIQUE

Falardeau dit qu'en ce régime de production ci, l'on « fabrique du cinéma et de la critique comme on fabrique du désodorisant ultrasec, ou des capotes de couleur⁷¹. »

⁷⁰ Il est bon de rappeler à cet égard que, pour l'essentiel, la doctrine fédéraliste en matière de culture vise à surpasser l'attrait du nationalisme québécois par une mise en place d'un contre-pouvoir symbolique émanant du Canada. Selon Pierre Elliott Trudeau qui établit les cadres théoriques de la politique d'unité nationale canadienne devant la montée du mouvement indépendantiste québécois, ce contre-pouvoir identitaire devrait être exclusivement civique, propice à pourvoir au citoyen le maximum de libertés individuelles, et se baser non sur la culture d'une collectivité définie au cours de l'histoire et de son examen, mais sur le multiculturalisme d'ouverture reposant sur une Charte canadienne des droits et libertés qui, tout en constituant le sujet politique canadien, y procède en morcelant le corps social en autant d'individus séparés. On se reportera à l'articulation complète de la stratégie et des idées politiques qui la supportent dans Pierre Elliott-Trudeau, 1967, « Le fédéralisme et la société canadienne-française », Montréal, HMH. Pour un exposé critique de la pensée juridique et politique trudeauiste, voir Eugénie Brouillet, 2005, *La négation de la nation : l'identité culturelle québécoise et le fédéralisme canadien*, Sillery, Septentrion.

⁷¹ Pierre Falardeau, « Le cinéma politique de Walt Disney », *op. cit.*, p. 83.

L'association de la production cinématographique avec les biens de consommation renvoie à la logique marchande. Ce qui est produit doit être, selon ce mode de pensée, vendu. Revenons à la manière dont les auteurs de *Kulturindustrie* dépeignent l'hégémonie du discours publicitaire : « Du fait que le système oblige chaque produit à utiliser la publicité, la technique publicitaire est entrée triomphalement dans l'idiome, le "style" de l'industrie culturelle⁷². » La pertinence de la publicité réside par conséquent dans ce que nous pouvons appeler, en se rappelant ce que nous avons dit avec Citton sur la fonction évaluative du style⁷³, le « style publicitaire ». Former le goût, former la vie sociale à persévérer sur le mode du consommable et le sujet à s'y reconnaître. La publicité est le filtre paradigmatique de cette culture. Ce n'est pas explicitement qu'Adorno et Horkheimer la dénoncent comme le point névralgique de la propagande, mais son objet étant « le trust culturel comme totalité⁷⁴ », son effet sur la vie sociale déborde largement de la promotion spécifique pour devenir un facteur d'identité. De l'« image publicitaire pour marque non spécifiée⁷⁵ » dont ils font l'icône de cette culture à l'acte promotionnel d'un ordre à coopter par le grand public, il y a peu. Le paradigme de l'industrie culturelle est propagandiste, car le cinéma-publicité se subordonne à l'exigence marchande d'un conglomérat culturel. Et pour opérer son pouvoir, ce conglomérat doit obtenir la caution du public à ce simple rapport : ce qui est beau est consommable. Et ce qu'il promet, en tant que moyen publicitaire est ce simple rapport. Mais ce simple rapport ne suffit pour expliquer le souffle intarissable du trust culturel. C'est que le style *est* ce qui est produit, ce « style » publicitaire, « élixir de l'industrie culturelle » est « l'art pour l'art, la publicité pour elle-même, pure représentation du pouvoir social⁷⁶. » On se rend compte de ce qu'il y

⁷² Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *ibid.*, p. 171.

⁷³ Voir la section 3.1.1 du chapitre III.

⁷⁴ Max Horkheimer et Theodor W. Adorno, *ibid.*, p. 171.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 171.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 171-172.

a de vil et d'inquiétant dans ce projet esthétique si on continue de rapprocher avec Citton le style et l'identité. Quand le style cherche à se fixer à tel point dans les coutumes esthétiques, c'est l'identité des sujets qu'il vise à verrouiller dans un logiciel fermé, programmant d'une pierre deux coups leur pratique du langage et leurs filtres — « les goûts, les partis pris, les positionnements⁷⁷ » — qui leur permettent de se situer dans le monde.

Dans cette même veine critique, Falardeau parle de la logique du consommable. Et par la parodie, il parvient à éroder non seulement le rapport frauduleux entre le beau et la marchandise, mais aussi le style qui se propage par l'entremise de ce mot d'ordre. S'il dénonce que le cinéma est une machine à produire de l'insignifiance consommable, il s'en prend de même à l'esthétique qui fabrique ce rapport. Son écriture dégrade la valeur du cinéma de masse produit comme on produit du style publicitaire, « pure représentation du pouvoir social » qui reconduit l'esthétique envahissante du projet totalitaire mené par le libéralisme culturel. Il reprend les images (déjà) hyperboliques du registre de la vente, une stylistique de relations publiques qui vise à mettre en relief les particularités désirables du consommable. En insistant sur ces traits de mise en marché que l'exagération publicitaire rend d'avance dérisoires, il s'agit pour lui de travailler et de révéler par le grotesque cette performativité publicitaire que décrivent Adorno et Horkheimer : le registre propagandiste d'un discours émanant des industries culturelles.

Encore une fois on peut reprendre les catégories d'Austin pour examiner cette matière, cela en allant du plus explicite au plus subliminal. À la surface du discours : l'opération locutoire de communication est liée à la raison avouée de la publicité — avouée certes, mais peu probablement unique — de promouvoir des marchandises. L'intention explicite d'influencer les choix de consommation semble le

⁷⁷ Voir chapitre III note 13.

plus souvent se rapporter à la production d'une signification au sens où l'articulation linguistique sert à mettre en valeur des caractéristiques susceptible d'intéresser un public. Or notre critique doit lever ces explicites pour excéder la circularité bien pensante entre prolifération des marchandises et liberté (de choix de marchandises). Et pour ce faire, le discours parodié par Falardeau, par l'insignifiance que subodore le désodorisant ultrasec et les préservatifs de couleur, permet de deviner, là où il y a un vide de sens locutoire, une performativité supplémentaire⁷⁸. On peut alors soupçonner une prise de force sur le lien d'interlocution. En cherchant son contact, le discours publicitaire continue de faire la promotion chez le sujet de la jouissance des biens consommables.

La transmission de cette valeur essentielle à l'ordre marchand procède d'un acte de langage sur les affects. C'est que lorsqu'une subjectivité sociale donnée, ici certains secteurs d'offre commerciale, cherche à acquérir de l'influence, elle doit simultanément s'assurer de la réceptivité du public à ses valeurs cardinales. Ainsi, en reconduisant l'adhésion à l'ordre libéral-marchand, le publicitaire peut reconduire implicitement la relation intersubjective indispensable à la mise en place du (libre) marché et du système de l'offre et de la demande; il s'assure autrement dit, d'office, que soit activée la préséance du sujet consommateur sur tout autre mode de subjectivité.

Le supplément de performativité de l'industrie culturelle peut se prolonger encore plus profondément dans l'intention politique pour se révéler en fait comme une prise normative efficiente. Il s'agit de saturer le sensible de formes proliférantes — qui industriellement prolifèrent et qui commercialement se vendent, s'achètent, se

⁷⁸ Par ailleurs la fonction perlocutoire se rend encore plus clair dans le typique slogan publicitaire de bière : « Donnes-y la claque, Laurentide! », « Une bière brassée sans compromis », « Ouvrez-vous une Lowenbrau. » dont Falardeau élabore une déclinaison parodique qui s'adresse directement à l'interlocuteur. (Pierre Falardeau, « Les chiens savants », *op. cit.*, p. 98.)

désirent : se diffusent. Et de retenir de cette façon, dans l'ouverture d'un événement toujours renouvelé, les spectateurs en état de disponibilité — de vulnérabilité — à sa « violence symbolique » : cette coercition, comme la définit Bourdieu,

qui ne s'institue que par l'intermédiaire de l'adhésion que le dominé ne peut manquer d'accorder au dominant (donc à la domination) lorsqu'il ne dispose, pour le penser et pour se penser, ou, mieux, pour penser sa relation avec lui, que d'instruments de connaissance qu'il a en commun avec lui et qui, n'étant que la forme incorporée de la structure de la relation de domination, font apparaître cette relation comme naturelle⁷⁹.

Qu'il n'y ait plus moyen de ne pas voir la marchandise culturelle autrement que comme nécessaire, cela s'accorde à l'effort illocutoire de la production industrielle de la relation de domination. Spectacle debordien, tout se vend, tout se consomme, les personnes y comprises, leur culture, leur vie y comprises. Par là, le biopouvoir maintient l'écran de fumée de l'esthétique publicitaire, le principe de son autorité sur la production des formes de vie sociale. La critique de Falardeau de l'industrie culturelle résonne en ce sens avec la proposition du sociologue : « la vraie violence est là », celle « qui vend des spectateurs à des annonceurs⁸⁰. » Son style parodique — qui grossit, comme on l'a vu, le fait de produire des ignominies esthétiques et l'effort de les rendre désirables — effectue la mise en ridicule d'une association majeure qui, par les écrans omniprésents du quatrième pouvoir — « instruments de connaissance du dominant » —, continue de faire correspondre la marchandise et la culture, et surtout, peut-être, de rendre cette correspondance naturelle.

Quand Falardeau fait passer le cinéma du côté de la marchandise c'est toute la dynamique de réification du sensible qu'il dénonce, réification qui, transmuant

⁷⁹ Pierre Bourdieu, 1997, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, p. 204.

⁸⁰ Voir note 70 du présent chapitre.

l'expérience culturelle (ou esthétique) en bien culturel, convertit encore et toujours le geste symbolique dans les paramètres du commercéable et du capitalisable. Et qui rend le public toujours plus sensible et apte à décoder (non pas à le critiquer) ce langage, et à y participer comme le quatrième pouvoir l'entend. Le raisonnement veut que si le cinéma-écran finalement est bien cette chose fabriquée, cette chose clinquante qui plus est, si par conséquent sa valeur sociale se plie aux lois impériales du marché, il ne serve plus qu'à engraisser — par l'aliénation du plus grand nombre — une économie de la profitabilité. Dès lors la raison du profit repousse la raison de communauté. Ce système qui prolifère selon son ordre autonome tend à évacuer tout autre mode de subjectivité que l'individualité; les sujets sociaux s'abîment dans l'esthétique publicitaire de l'industrie culturelle où, comme le détecte Beauvois, bat le cœur du syndrome individualiste; et ainsi subsumés en « pauvres électeurs-consommateurs massifiés et repliés dans leur cocon sur les mêmes fantasmes⁸¹ », chacun d'entre eux devient l'agent idéal, libéral, de l'économie de marché.

Les propositions de Ramos-Perea conduisent aux mêmes associations entre les productions culturelles et l'hégémonie marchande :

Attention, certaines d'entre elles [les valeurs commandées par l'industrie cinématographique] sont des valeurs appréciables de l'art, mais le marché *gringo* qui nous assujettit les a converties en saucissons bon marché. Et il nous a dit que ce bas prix était le seul acceptable pour recevoir un film en son royaume « d'excellence ». Qu'avec ces valeurs seulement il nous serait possible d'être égaux [aux *gringos*] et peut-être, seulement peut-être... de capter l'attention de leur « public » et de leurs « investisseurs »⁸².

⁸¹ Voir note 54 du présent chapitre pour la citation complète.

⁸² « *Ojo, algunos de estos son valores apreciables del arte, pero el mercado gringo que nos sujeta los convirtió en embutidos de bajo precio. Y nos dijo que ese bajo precio era el único que había que pagar para aceptar a una película en su reino de 'excelencia'. Que sólo con estos valores, podíamos ser igual a ellos y tal vez, sólo tal vez... captar la atención de su 'público' y sus inversionistas.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., 66-67.)

Quoi de plus néfaste pour l'organisme qu'une nourriture de qualité « saucisson bon marché », objet consommable réduit à sa plus risible fonction de marchandise? Ramos-Perea et Falardeau prennent le même chemin en fournissant l'analogie qui reporte le cinéma sur la camelote (produite en masse conformément aux règles de la profitabilité). La dénonciation de la soumission du cinéma aux exigences du marché et du capital passe par une mise en relief de la structure de production. Du point de vue de Ramos-Perea, elle se lie à la structure de diffusion établie par le modèle marchand et sous-tendu par les valeurs « commandées par l'industrie ». Par l'adhésion à ces valeurs, l'artiste portoricain devient « l'égal » de l'artiste étasunien, égalité frauduleuse, du même ordre que l'équité qui pour lui est une torture⁸³.

C'est que l'artiste qui adopte le dénominateur commun d'un modèle impérial peut aspirer à prendre part au marché culturel dit global — marché où ce qui est excellent s'évalue d'abord à l'aune d'une conformité axiologique. Conformité qui veut qu'il puisse participer au marché seulement s'il se rallie à un noyau de valeurs prérequis. Devenir artiste, selon cette logique de domination, revient à se soumettre à un certain nombre de critères qui n'ont rien à voir avec la production proprement dite d'une œuvre, mais aux filtres idéologiques d'une hégémonie correspondant ici au potentiel commercial, valeur cardinale de la culture des investisseurs. Ce qui reformule l'idée francfortienne selon laquelle tout ce qui provient de l'industrie culturelle est converti au format publicitaire : idée selon laquelle la plus grande oppression culturelle relève de cette conversion systématique du sensible en marchandise (publicitarisable); idée qui veut que le geste industriel consiste à élaborer un univers symbolique totalisant, conçu pour être et demeurer et fomenter une culture d'une teneur particulière — une culture que, comme nous avons vu, Falardeau définit en tant que culture-écran.

⁸³ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 24.

4.4.2. CRITIQUE ESTHÉTIQUE DU CINÉMA-ÉCRAN

La troisième ligne critique à souligner concerne la réflexion sur les pratiques esthétiques et les formes elles-mêmes, telles qu'elles découlent de cette logique de production. Ramos-Perea vise principalement le mimétisme institutionnel dont il résulte un mimétisme formel sans consistance. En parlant d'une nouvelle génération de cinéastes « cinéphiles nerds⁸⁴ » formée à l'école d'un langage cinématographique des « beaux éclairages⁸⁵ », de la technique, il va s'en prendre à la présomption d'universalité d'un « langage pour lui-même, sans contenu », conditionné par la critériologie essentiellement formelle d'un cinéma massivement produit. Projet esthétique creux, tout droit issu de l'impérialisme, de l'« héritage *gringo* » : « *Il est effet. Il est banalité*⁸⁶. »

Ramos-Perea annonce en cela la caducité d'une pratique et d'un parti pris formaliste, le formalisme étant pour lui lié à la dissipation, voire à l'évacuation, des référents culturels spécifiques — les « contenus » qui sont pour lui la moelle de l'art⁸⁷ — au profit d'une logique impériale du symbolique : « [...] ces jeunes gens veulent faire de leur cinéma une pauvre imitation du cinéma *gringo* parce que c'est le seul standard légitime déjà approuvé par le public qu'ils connaissent⁸⁸. » En soudant la légitimation et l'imitation sous le rapport de l'appauvrissement, Ramos-Perea

⁸⁴ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 60.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁶ « *El lenguaje por si sólo, sin contenido, es herencia gringa. Es efecto. Es banalidad.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 70.)

⁸⁷ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 63.

⁸⁸ « [...] *estos muchachos quieren hacer un cine que es una pobre imitación del cine gringo porque es el único estándar legítimo ya aprobado por el público que ellos conocen.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 23.)

problématise la culture officielle. Elle est, en tant que « seul standard », un système de raréfaction, un système auquel les créateurs professionnels prêtent leur talent, leur temps, autrement dit, leur puissance d'agir. Les formations d'images et de langage qui en ressortent contribuent à un refoulement de la force d'exister d'une subjectivité collective nationale, puissance politique de résistance. Puissance à laquelle ces cinéastes versés dans le jeu de la technique pour elle-même appartiennent néanmoins, selon la conception idéaliste de l'identité nationale de Ramos-Perea, de manière intrinsèque. Ils sont ceux, justement qui contribuent à sa ruine. Et ainsi, en tant que sujets nationaux investis de cette puissance corrompue, les jeunes cinéastes talentueux deviennent les agents exemplaires d'un régime colonial des arts qui œuvre à raréfier la production symbolique divergente.

On voit dès lors de quelle manière la critique des formes peu devenir la réciproque de la critique des pratiques. Car, si on garde l'esprit de *Kulturindustrie* et qu'on admet le pouvoir uniformisant de l'industrie culturelle, adopter comme principale règle de création les critères formels du dominant revient à exécuter et reconduire contre soi-même les *formes-forces* de la domination. On se rappelle que Falardeau parle de l'idéologie dominante qui se définit comme non-idéologie. Cela revient en ces mots à adopter l'idéologie qui cherche à disparaître derrière l'ordre qu'elle maintient.

Un même point de vue sur la dissimulation idéologique conduit le jugement esthétique de Ramos-Perea qui veut que de par l'activation même d'un langage cinématographique qu'on pourrait dire séparé des liens sociaux ou de la consistance du social (d'autres emploieront l'euphémisme « autonomisé »), une subjectivité nationale tende à devenir l'architecte de son propre musèlement. Cela justifie pour lui le fait que, d'un strict point de vue esthétique, la non-dissidence — formelle — se voit drainée de toute validité. Seule la forme dissensuelle par rapport aux formalismes officiels compte chez Ramos-Perea. Là, d'ailleurs, se saisit l'une des lignes de forces

de la politique mineure de l'écrivain quand il affirme que « L'expression de cette dissidence constitue la fonction principale de ce qu'est un intellectuel dans la société⁸⁹. » C'est ici une gestualité déterritorialisante par rapport au consensus quel qu'il soit. Elle devient la condition de l'appréciation de la forme, cette gestualité de dissension dont l'auteur veut voir l'indice éclater dans la forme, dont il veut voir l'effectivité se déclencher par la forme.

Chez Falardeau, l'interprétation de l'effet esthétique est aussi conséquente du geste producteur. L'artiste est organique, non pas transcendant, et son œuvre est soumise à la même juridiction matérielle. Pour lui, un geste aligné sur le modèle de production dominant, geste producteur conformiste et acritique, sera par nature assorti d'une forme violente. Cette violence coloniale, toujours sous-jacente, incorporée à un régime de rapports, qui reconduit la relation de domination politique est d'après lui dévastatrice parce qu'invisible, idéologique, infiltrée, intériorisée. Elle s'exécute dès lors dans le registre symbolique de la « vraie » agression qui consiste à opprimer les gens et à réguler, d'abord le discours, puis la pensée — cela jusqu'à l'autocensure dont nous faisons état plus haut. Falardeau dénonce dans le même esprit que Ramos-Perea cette machine de production vouée au conditionnement des subjectivités et lui refuse du même geste critique toute valeur artistique. Ou toute autre valeur esthétique que celle qu'on pourrait attribuer à la guerre perpétuelle, si tant perfidement voulût-on la considérer sous l'espèce de l'art... Pour lui comme pour Ramos-Perea, les dispositifs culturels capables de produire des formes sérielles sont suspects. Pour lui en particulier, ils sont vils, et les images et le langage qui en découle, sont grotesques :

⁸⁹ « *Y la expresión de esa disidencia constituye la función principal de lo que es un intelectual en la sociedad.* » (espiritismoenpr, 2 juin 2011, « Influencia del espiritismo en el pensamiento de intelectuales puertorriqueños parte 1 de 2 » [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=qzo80ncH7J4> >, consulté le 11 juillet 2017.)

Après 10 années d'école de théâtre, les petites comédiennes ne rêvent que de mettre leur face et leurs fesses sur grand écran à côté d'une boîte de manger à chien. Des cabotins jouent les pitres déguisés en vendeurs de saucisses, de capotes ou de téléphones [...] Et toute cette marde, saupoudrée de paillettes et de plumes, se transforme en or, en argent et en bronze sous le regard amusé d'un animateur à steppettes⁹⁰.

Une fête insensée, un cirque se portait ici ; Falardeau emploie une imagerie de l'obscène et de la mascarade. La matière produite et le contexte même de sa production deviennent les deux versants d'une même interface. Et cette interface, omniprésente et hyperbolique occupe l'espace raréfié des représentations; elle est une culture majeure à laquelle Falardeau réfère par « cinéma-écran », culture qui sature de par sa force de production et de diffusion ses formes acquises à la perpétuation de l'ordre libéral-marchand. De là se déclinent dans le champ du quatrième pouvoir, les dérivés du concept « cinéma-écran » : art-écran, information-écran, images-écran, discours-écran, etc., et bien entendu, ce qui fédère toute cette « marde saupoudrée de paillettes et de plumes⁹¹ » : culture-écran.

Maintenant, il y a plus : une idée générale qui se déploie peu à peu aux vues de l'écriture de Falardeau que nous avons examinée et sur laquelle nous aurons l'occasion d'élaborer plus loin en lien avec son cinéma, veut que dans son imaginaire insurrectionnel se côtoient comme force de subversion le scandale de l'aliénation et l'expérience du grotesque. L'un et l'autre se correspondent. Et l'un et l'autre dans le registre esthétique servent à matérialiser une contre-offensive à la violence d'un système symbolique qui exploite la vie même. Falardeau pose à cet effet le cadre agonistique de son agir en tant que porte-drapeau de l'imaginaire québécois : il assure que tant et aussi longtemps que l'industrie ; que la machine à saucisses bon marché continue de produire le « *fast-food* de l'esprit », de produire sur la même ligne de

⁹⁰ Pierre Falardeau, « Elvis Gratton n'est pas à vendre », *op. cit.*, p. 46.

⁹¹ *Ibid.*, p. 46.

fabrication impériale et coloniale la « McInformation⁹² », de produire en écho la critique s'adoubant elle-même⁹³, de produire « le carnaval de la marchandise » que sont le cinéma et la télévision, que tant qu'il faudra répondre à l'hégémonie du style publicitaire qui assaillit le sensible sans mesure sur le mode du conditionnement évaluatif et de la grandiloquence, son affirmation exercera de proportionnelles démesures de style et de véhémence.

C'est ainsi que si pour Falardeau, « l'écran masque le réel, remplace le réel, devient le réel⁹⁴ », l'écran doit être occupé et renversé contre lui-même en un double geste : en critiquant et en parodiant. Critiquer par la parodie, parodier sur le ton de la critique vient disloquer l'oppression devenue système. Puis la parodie se retourne contre elle-même afin qu'elle ne perde jamais de vue ce qu'elle venait montrer et qui se restaure par le fait de dire : le pouvoir dont il serait aisé de restituer les dispositifs de contrôle et de limitation. Falardeau n'a de cesse d'assaillir l'édifice de rectitude et de déontologie impériales où se fixent les valeurs libérales et où se restaurent ces moyens symboliques (axiologies, critériologie, hiérarchies) qui veillent au maintien de l'oppression. Agir discursivement contre les forces de normativité du discours. Nous le verrons dans les prochains chapitres : c'est au demeurant tout *Elvis Gratton* qui repose sur ce procédé. Falardeau le conçoit bien ainsi, puisque l'ordre industriel du discours, sa puissance d'enrôlement, sature et occupe ce monde-ci — là, il ne perdure aucun espace du dehors — il reste à assiéger l'espace du dedans : « Je me retrouve aujourd'hui, bien malgré moi, à participer à ce carnaval de la marchandise⁹⁵. »

⁹² Pierre Falardeau, « Les chiens savants », *op. cit.*, p. 99.

⁹³ Pierre Falardeau, « *Ran-bo* » dans *Yogourt*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁴ Pierre Falardeau, « Le cinéma politique de Walt Disney », *op. cit.*, p. 84.

⁹⁵ Pierre Falardeau, « *Elvis Gratton* n'est pas à vendre », *op. cit.*, p. 46.

Ce contexte de saturation n'empêche par ailleurs aucune lutte pour constituer un sujet collectif effectif, puisque la lutte du peuple est et demeurera, tant que demeurera la catégorie politique « peuple » distincte de la catégorie « gouvernement », occultée et souterraine. Il s'agit momentanément que le peuple se montre, et pour cela se hisse hors de l'invisible où il git, qu'il s'extirpe de force de cet invisible pour rabattre les cartes du pouvoir. Et que la dépossession qui le coupe du gouvernement de soi devienne l'objet de son cri.

Ce contexte de saturation et de violence culturelle donne lieu finalement à une critique de l'immanence, d'un visible appauvri, d'un discours raréfié, d'une imagerie sérielle vouée au façonnement d'un univers axiologique dominé — et, par suite, dominable : « Par le biais du divertissement, en douce, mine de rien, l'impérialisme en arrive à contrôler nos esprits, à nous faire intégrer ses valeurs, mouler nos comportements à son avantage⁹⁶. » Les formes esthétiques sont intimes avec la vie quotidienne à tel point qu'elles en deviennent la matière, et cette matière, ce qu'il convient de continument et intensément problématiser.

C'est le seul cinéma qu'ils ont vu depuis qu'ils sont petits — et il l'ont vu TOUS LES JOURS de l'enfance à l'adolescence — de telle sorte que l'intrication dans l'inconscient de cette forme de récit est incommensurable... Pour eux Hollywood est l'unique structure valide et interprétable pour comprendre et parler du monde!⁹⁷

Selon cette perspective sur l'expérience de la répétition, c'est sur son efficacité illocutoire que repose l'échelle de valeurs esthétiques que le colonisé incorpore et

⁹⁶ Pierre Falardeau, « Le cinéma politique de Walt Disney », *op. cit.*, p. 83.

⁹⁷ « *Es el único cine que vieron de pequeños — ¡y lo vieron TODOS LOS DÍAS de su infancia y adolescencia! — así que cuán intrincada en el inconsciente no estará esa forma de contar... ¡Para ellos Hollywood es la única estructura válida y comprensible de entender y hablar sobre el mundocinelibre!* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 41-42.)

reconduit⁹⁸. Le sujet collectif que dépeignent Falardeau et Ramos-Perea, qu'ils tentent de saisir en sa condition de misère est en constante situation de massification. Et c'est exactement de cette position qu'ils chercheront, en persévérant dans la performance (locutoire, perlocutoire, illocutoire) de son identité, à l'affranchir en le rapportant sans cesse au plus concret de sa vie quotidienne.

Falardeau de manière très explicite, s'inclut dans le « nous » aliéné. Comme nous le disions, l'assujettissement au quatrième pouvoir le concerne en ce que celui qui en pâtit est toujours une première personne du pluriel, un sujet inclusif dont il est porte-parole. De par son discours, Falardeau incorpore le collectif qu'il nomme le peuple québécois, et incorpore ce même collectif en lui (c'est là, en cette réciprocité, que repose toute sa stratégie de libération). Son comportement — par conséquent son esthétique, sa parole — est toujours en tension avec les appareils de pouvoir qui travaillent constamment à *lui* faire intégrer ses valeurs. L'entière de son agir, et globalement, l'imaginaire qui en ressort s'ancrent toujours sur un plan d'immanence dans lequel il lutte ; Falardeau éprouve l'impérialisme dans son pouvoir de contraindre tout comme ceux et celles qui habitent la consistance de ce monde-ci. Là peut-être se trouve le caractère propre de sa force créatrice : sa sensibilité particulière au fait de *faire partie*, et la manière dont son univers esthétique prend en charge cette réciprocité de l'artiste et du peuple.

Ramos-Perea et Falardeau se distinguent bien en ces termes. Bien que le premier relève l'impact des formes industriellement produites sur la pensée et les

⁹⁸ Ramos-Perea amplifie son argumentation en tentant une énumération de ces valeurs : « [...] le cinéma hollywoodien nous a dit qu'un 'bon' film devait être 'rapide', 'accélééré', 'vertigineux', 'bourré d'action et d'effets spéciaux et pyrotechniques', 'couteux en effets numériques sophistiqués', 'qu'il ait de beaux éclairages', 'qu'elle soit bruyante', 'que les acteurs soient connus' [etc.] » (« [...] *el cine de Hollywood nos dijo que una 'buena' película debía ser 'rápida', 'acelerada', 'vertiginosa', 'de mucha acción', 'de grandes efectos especiales y pirotécnia', 'de costosos y trabajados efectos computarizados', 'que tenga una buenas luces', 'que sea ruidosa', 'que los actores sean conocidos' [...] » Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 66.)*

comportements, il ne s'incorpore pas entièrement à l'espace massifié, et par là, ne lutte pas — au sens où Falardeau l'entends, dans la continuité et l'épuisement — pour s'extirper de son emprise. Ramos-Perea cultive dans ces critiques cette possibilité d'une distance avec le plan d'immanence que Falardeau ne quitte jamais. Et c'est selon cette posture qu'il aborde le jeu et le travail des formes artistique. En prenant le parti d'un surplomb, il dote son regard d'une précision de découpe dont les analyses bénéficient, tout en se drapant d'une certaine autorité, autorité qui s'accompagne concurremment d'une autre forme de problématisation du sujet critique, qui, par la transcendance de sa position, n'est plus d'emblée critique à lui-même. La performativité de Ramos-Perea devient dès lors didactique et initiatique : elle parle d'un objet à l'extérieur du monde actuel, dont la conquête passe par la transformation de la conscience. Et tentant de transmettre une vue de l'esprit par les formes de l'art — à la différence de l'autre qui s'adresse constamment aux affects, qui effectue une expérience de la chair commune, jusqu'à faire faire de l'eczéma à ses interlocuteurs — cette poétique travaille, comme nous le verrons dans le prochain chapitre, les configurations de la séparation métaphysique entre le monde spirituel et le monde matériel.

TROISIÈME PARTIE

PUISSANCES ET PRATIQUES EFFECTIVES

*« If only they
had turned off the television
and tuned into their own imagination »*

- Pedro Pietri

**« Watch out avec les mots, sinon presto
J'te renvoie la censure pour l'échafaud »**

— Loco Locass

CHAPITRE V

LE POUVOIR POUR LEQUEL ON LUTTE

On a vu que les deux auteurs parlent de façon semblable de la production¹ de matière, de formes et de réalité symbolique. Les deux placent l'art et la possession des moyens de le produire au registre d'un état de guerre permanent², le même auquel les penseurs du biopouvoir associent la mondialisation néolibérale³. Cette guerre trouvant sa cause dans l'invasion impériale et l'institution coloniale, le discours de libération des populations asservies qui s'ensuit devient celui d'une disjonction et d'une antagonisation du pouvoir. La violence coloniale étant pour eux la substance d'un ordre confirmant aujourd'hui l'agression permanente du vainqueur d'hier. La guerre demeure le paradigme jamais amendé de la production de la société et de la culture en ce contexte politiquement institué. Ici, qu'il soit pour Falardeau question de l'État canadien, ou pour Ramos-Perea, de l'État portoricain, le même biopouvoir impérial convertit les forces biopoliques en capitaux. D'où en outre « la guerre contre

¹ Produire l'art inclut aussi l'aspect de la diffusion. Parce que, autant l'artéfact lui-même, sa confection, que le fait de voir et d'interpréter la forme concernent le partage du sensible. Sous cette seconde composante on trouve le mode du perceptible et de l'intelligible, le premier en tant qu'il est accessible aux sens et l'autre en tant que les formes réinjectent dans la culture les pratiques et les aptitudes qui les rendent interprétables. Cette politique qui emprunte à Rancière les composantes de perception et d'organisation du sensible, permet de progresser vers une perspective plus foucauldienne-négrienne liée non pas tellement au partage du sensible, mais à sa production en tant que phénomène biopolitique à la fois en prolifération et en raréfaction. Voir à propos de l'ubris de la multitude Antonio Negri, « Chapitre II, La multitude monstrueuse » dans *Traversée, op. cit.*, p. 29-40.

² Voir la section 2.3.2.2 du deuxième chapitre.

³ Voir la section « Nation et pouvoir » de l'introduction.

le peuple québécois » que Falardeau attribue à l'ADN même du Canada et la « guerre culturelle » que Ramos-Perea rend nécessaire au fait d'exister comme Portoricain.

Les deux auteurs parviennent donc au même diagnostic sur le compte du pouvoir. Au chapitre des rapports sociaux, ils identifient un même enjeu de rupture, une rupture du sujet collectif à effectuer avec une subjectivité antagoniste. Une subjectivité douée d'une intention de domination, une intention politique. Nous avons vu comment les opprimés se rendent visibles en faisant rejaillir leur être nié que les structures en place refoulent à l'extérieur du sensible. Et nous avons vu comment le perlocutoire procure à ces multitudes une force de reconnaissance identitaire qui leur permet de soutenir les luttes. Cette force d'oppression à laquelle elles résistent est identifiée par Falardeau comme figure miroitante, l'ennemi, et par Ramos-Perea comme figure spécifique, le *Gringo*. La guerre contre les peuples est alors identifiée par les auteurs et ils l'entraînent sur le front de la vie symbolique. La stratégie de l'adversaire est ainsi énoncée : contrôler les outils de production du visible — les images et les sons — et les moyens de médiatiser ces productions — moyens de communications, autrement dit, rendre sensible la matière symbolique la plus propre à la réalisation de son intention politique. C'est dans cette mesure qu'on a pu dire que Ramos-Perea et Falardeau témoignent d'une intention d'œuvre similaire.

La guerre ne concerne pas seulement les rapports politiques que nous pourrions dire strictement diplomatiques, mais aussi les rapports médiatiques, ce qui se met en forme dans le langage pour instaurer un certain ordre du discours. Par exemple, dans la propagande glauque, tout ce qui conditionne le geste esthétique des sujets, le style et le langage qu'ils emploient, les images et les désirs qu'ils habitent, leurs instruments de compréhension et d'action sociale. Cette guerre a pour objet l'ensemble des dispositions matérielles, affectives et psychiques qui façonne les subjectivités. Chez Ramos-Perea comme chez Falardeau, si la lutte de libération a

pour horizon un vaste champ, leur lieu de prédilection demeure le quatrième pouvoir. Leur œuvre se dédie autant au renversement des conventions établies — l'État, la propriété privée, l'industrie, les institutions, etc. — qu'à la critique des pratiques subjectives — se matérialisant dans les gestes (discours, actions, positions) des personnes — qui reconduisent et maintiennent l'ordre en son état. D'où il ressort un aspect principal de leur langage biopolitique, la continuelle circulation entre différentes échelles; leur critique macro- et micropolitique étant toujours envisagée à partir d'une même recherche d'effectivité moléculaire. Leur prise en compte des personnes, des choix personnels, des enjeux psychiques (niveau micropolitique), autant que des vastes mécanismes de régulation, de partage et de maintien du pouvoir (niveau macropolitique), que de l'agencement (moléculaire) de ces facteurs leur permettent de lier les agents sociaux et leur conduite aux fonctions organisationnelles et institutionnelles du pouvoir.

5.1 CHAMP DU SYMBOLIQUE

Ces auteurs dépeignent tous deux le système symbolique en tant que champ occupé et verrouillé. L'horizon politique d'une part dominé par des institutions dédiées à l'exploitation impériale et assimilationniste, et les normativités qu'elles instaurent par des agents, des instances et des comportementalités acquis à la perpétuation de l'intention dominante — de dominer et d'en tirer les bénéfices.

Opérer le système symbolique du libéralisme — le tissu de production et de relation du langage — occupé, mais opérer ce système depuis d'autres raisons d'agir, en instituant d'autres modèles d'organisation et de production et en promouvant d'autres modes de vie subjective et intersubjective; opérer depuis l'instauration et l'affirmation d'un autre sujet collectif instaure déjà la « liberté rêvée » dont parle Ramos-Perea, en train de s'accomplir de l'intérieur, voilà le geste que l'on cherchera à analyser dans cette seconde partie de la thèse. Falardeau et Ramos-Perea sauraient

sans doute s'entendre sur une éthique qui veut, qu'au pouvoir, il est naturel de résister. Une telle maxime énonce la primauté de la résistance sur la conformité; en tant qu'elle est le principe de l'agir, en tant que le peuple se définit par le geste de rendre visible l'oppression qui le subjugué, en tant que principe de sa mise en visibilisation, les actes passent par sa force d'indépendance. Dans leur écriture et dans leurs mises en images elle s'actualise en comportementalité, se place au premier plan de l'expérience sociale défiant, par le fait de s'activer, l'ordre conventionné et les pratiques qui le reconduisent : le peuple, en elle, se manifeste, qu'il se montre comme être impérissable de la Nation de Ramos-Perea ou comme la subjectivité nationale de Falardeau qui se définit dans son effort même d'exister — donc, pour penser comme lui pense l'identité québécoise, de résister.

Mais pour que l'art parvienne à une effectivité de résistance populaire les auteurs appellent à un certain nombre de mesures qui constituent une mise en stratégie de l'opération de force qu'ils annoncent. Il faut, pour en observer les éléments, faire abstraction de l'écart philosophique que nous avons constaté entre leurs discours et dont nous devons reprendre charge plus loin. Cela pour rendre compte de cet élément stratégique qui est commun à leurs vues : le quatrième pouvoir doit être le site d'un siège.

5.1.1 PRENDRE LE LANGAGE D'ASSAUT

« *L'affirmation impérissable* d'un être national de *mille manières puissantes, sonores, tonitruantes*⁴ », ces énoncés « affirmation impérissable; manières puissantes; manières sonores; manières tonitruantes » consacrent ce que nous avons défini aux chapitres précédents avec Citton comme un style à travers lequel passe l'identité même : « qui dirige les discriminations que j'opère autour de moi et en moi⁵. » Outre

⁴ Voir note 33 du deuxième chapitre. (C'est moi qui souligne.)

⁵ Voir note 13 du troisième chapitre.

l'objet (l'être national) dont elle est vouée à faire le pangérique, la proposition esthétique comporte d'abord un style. D'entre les « mille manières puissantes, sonores, tonitruantes », il y a une infinité de formes possibles, mais toutes peuvent se résumer en un effet intentionné : le tapage. Les formes issues du *Cinelibre* devront passer à travers ce filtre, elles seront offensives, leur aspect le plus probant sera le bruit qu'elles suscitent. Une esthétique du bruit : c'est rendre sensible par la prise de la matière du langage pour, certes, affirmer, mais d'une manière plus immédiate, opérer un certain type de contact, une interaction à teneur vindicative, un assaut. Le bruit, sa puissance sonore appartient à une échelle quantitative, une échelle de force liée à un seuil de tolérance physique. Le contact entre la forme-bruit et les sens n'est pas médié ; au contraire, relevant toujours de la dimension stylistique du langage, le matériau symbolique capable de rendre sensible une identité (liée à des goûts, des partis pris et des positionnements) se soustrait d'abord au processus de signification pour mettre au premier plan l'effectivité d'un impact (d'où naît le sens).

Faire impact, c'est peut-être l'opération qui caractérise le mieux l'intentionnalité (et la gestualité qui s'y greffe) commune aux deux esthétiques. Une telle formule : « Je me bats avec des images, des sons, des cadrages, des mots, des éclairages, des cris, des montages, des rythmes, des musiques⁶ » laisse à ce point saisir la manière dont l'effet d'impact est investi chez Falardeau. Dans l'énumération, qui déjà pose l'accumulation comme style, il n'est pas question de silence, de murmure voire simplement de prise de parole, mais bien de cri. « On a aussi un cinéma nouveau à faire, un troisième cinéma, un cinéma national, un cinéma populaire, un cinéma de lutte. Il faut dire, il faut parler, il faut crier malgré "la fatigue culturelle du Canada français"⁷. » Les raisons de son cinéma, Falardeau les amplifie (de la nouveauté à la

⁶ Voir note 35 du deuxième chapitre. (C'est moi qui souligne.)

⁷ Pierre Falardeau, « Le cinéma politique de Walt Disney », *op. cit.*, p. 89.

révolution, de la parole au cri) à la hauteur du scandale qu'il dénonce. Le cri devient le moyen par lequel il mène un combat personnel et collectif. Crier est le détonateur, l'élan stylistique, qui permet de réactualiser l'usage des « *outils de production* des images et des sons » les mêmes qu'utilise et contrôle l'opresseur « dans sa guerre contre le peuple québécois⁸ ». Les employer à son tour, en détourner l'usage contre celui auquel elles se destinent dans la stratégie culturelle industrielle doit se faire avec un surcroît d'énergie.

Selon cette posture, usurper l'usurpation des moyens de production de la culture est une fin en soi, une mise en acte de la résistance qui actualise le sens de la lutte politique; et on pourra au surplus remarquer que, par le biais de la référence à la formule marquante d'Hubert Aquin, le recours au patrimoine intellectuel québécois vient renforcer la logique de la résistance dans une continuité historique. L'actualité du bruit, la mise en siège de la culture par Falardeau se montre alors comme un processus qui tout en se produisant, territorialise son assise. Il s'agit d'assiéger inlassablement le quatrième pouvoir à partir d'ici; d'y rendre caducs ses opérateurs de contrôle, les fonctions régulatrices qui suscitent les consensus dans le sensible. Il s'agit d'assiéger avec les moyens de la culture, de déplacer le cinéma monopolisé par le conglomérat culturel dans des formes populaires, nationales, de travailler à démonter les machines de significations par les mêmes matériaux dont elles sont constituées. Et cela en transmuant ces matériaux constitutifs des formes dominantes et notamment la fatigue culturelle en moyens de se saisir soi-même, « malgré, certes, la fatigue culturelle du Canada français », mais surtout en l'affirmant comme identité à faire rejaillir. De même que pour Ramos-Perea, combattre, contrer ou dissoudre ces mêmes formes qui étouffent et ruinent ce peuple en jetant au visage son écrasement. Dans cet ordre de propositions, l'appel lui-même à usurper ces moyens de production

⁸ Voir note 35 du deuxième chapitre. (C'est moi qui souligne.)

possède un statut particulier. Il est doté d'une puissance de dissension sur l'ordre du sensible; il force des dissolutions et des reconfigurations du symbolique.

5.1.2 OBJECTIVATION DES ENJEUX

On pourra suivre à cet égard la connexion qu'établit Falardeau entre les mots et les images :

C'est par des mots que s'ouvre mon film. Dans *Le party*, j'ai voulu montrer des hommes qui savent encore le sens du mot *liberté*. Certains de mes contemporains s'imaginent qu'il s'agit d'une marque de yogourt [...] Dans la société bureaucratique de consommation dirigée, décrite par Henri Lefebvre⁹, le pouvoir en arrive à pervertir même le langage¹⁰.

Cette proposition esthétique manifeste une intention d'agir dans le champ du discours, à rebours du quatrième pouvoir et de ses usages du langage. Il manifeste à cet effet une posture polémique où il dénonce l'état d'un « sens », et c'est par l'image cinématographique donnant à voir une écriture que se produit un geste d'exergue, un geste de mots. Intention dévoilée d'une performativité métadiscursive, l'image du texte établit sans délai le champ du rapport de force où va s'opérer la suite de la lutte. Et c'est probablement là, quand le quatrième pouvoir est pointé du doigt, qu'on trouve chez Falardeau l'effet politique probant de l'esthétique manifestaire.

Il s'agit en fait de ce qu'on pourrait observer comme étant un degré minimal de lutte contre la prégnance de la propagande, lorsque l'acte de langage permet de deux choses l'une, soit : d'une part de poser le champ de force en tant que domaine d'objet, et d'autre part de le réfléchir dans son développement, en tant qu'il découle non pas

⁹ En convoquant l'auteur de la *Critique de la vie quotidienne*, Falardeau fait un pas dans la pensée révolutionnaire d'héritage marxiste, et investit un enjeu de force particulier lié à l'habitude et aux déterminations subjectives. Il active par là un héritage critique rigoureux lié aux questions micropolitiques qui l'animent. Voir en ce qui concerne la présente citation de Falardeau le chapitre II intitulé « La société bureaucratique de consommation dirigée » de Henri Lefebvre, 1969, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».

¹⁰ Pierre Falardeau, « La liberté n'est pas une marque de yogourt », *Yogourt, op. cit.*, p. 13.

de la stricte nature des choses, mais de leur agencement. Ce sont sous cet aspect les déterminations sociopolitiques et psychologiques qui construisent des discours, des domaines d'objets et des institutions capables de « pervertir même le langage ». Le domaine d'objet que rendent visibles les formules manifestaires de Falardeau et Ramos-Perea devient alors clairement la lutte pour les moyens de production du symbolique, ou la guerre culturelle. Il s'agit d'une stratégie à deux niveaux, un niveau d'impact qui donne le coup d'envoi de cette confrontation par le bruit, qui marque les acteurs, qui dépeint un enjeu sans équivoque pour le public — à cet égard le retentissement est chose admise quand on connaît la notoriété controversée de Ramos-Perea à Puerto Rico et de Falardeau au Québec. Puis il y a le niveau programmatique qui inclut le premier, niveau des raisons de la conduite, niveau du sens profond du parti pris agoniste où les images tonitruantes œuvreront à constituer le pouvoir insurrectionnel capable de renverser l'ordre établi. Cette section de la thèse vise à rendre clairs ces deux registres de manifestation du symbolique (style et raison insurrectionnelle) par l'étude des œuvres. Et ainsi nous serons en mesure comprendre comment ces luttes de résistance sont menées, ce à quoi elles aspirent concrètement, et quels sont les effets esthétiques et politiques qui ressortent du contact entre ces formations symboliques mineures et les matériaux majeurs de la culture libérale massifiée.

Revenons au quatrième pouvoir, pouvoir du symbolique de canaliser et de contrôler la circulation des positivités produites par le discours. Ce fait de produire tout en limitant la prolifération des positivités correspond à la force intrinsèque qu'attribue Foucault au discours. Appliquons à cette force, puisqu'elle en est le principe, la définition pratique qu'il en donne dans *l'Ordre du discours* : ce par et pour quoi on lutte¹¹. Posséder cette force, c'est être en mesure de s'en approprier les

¹¹ Michel Foucault, *L'ordre*, op. cit., p. 12.

puissances et de les conserver pour en faire usage. L'intégration des deux termes (discours et lutte) sous le même aspect semble correspondre à l'ambiance belliqueuse du quatrième pouvoir en ce qu'il s'agit substantiellement du secteur où se construit l'idéologie — le nom de ce qui reconduit par propagande les paramètres de l'ordre politique tel qu'il est.

Mais l'idéologie est une niche de liberté relative, car son caractère impermanent lié à la nature du discours implique un régime de frictions. En ce régime se compose, se conserve, se décompose et parfois même se renverse l'idéologie. Il y a à cette enseigne des mécanismes que nous pouvons observer chez Falardeau et Ramos-Perea qui opèrent ces forces symboliques et qui tentent, toujours selon la double tendance objectivante de la lutte — la lutte *par* et la lutte *pour* — propre à l'ordre du discours, de les activer et d'obtenir sur elles une autorité. Nous analyserons dans les prochains chapitres ces deux angles de description pratique du langage : l'un dont l'effort poétique relève de la pragmatique, un signe par lequel on lutte et qui se résout en tant que moyen d'agir; l'autre dont l'effet relève de la sémantique, un signe pour lequel on lutte et qui se résout en tant qu'objet de l'agir.

5.1.3 LE LANGAGE POUR LEQUEL ON LUTTE

Le caractère qui me semble formellement le plus évident à dégager, le sens *pour* lequel on lutte, se rend sensible dans l'acte locutoire. On lutte pour s'approprier une force dont on veut faire usage. Cet aspect sera le plus sollicité au cours de ce chapitre, à travers l'emploi que font les deux auteurs du mot « liberté ». Ici n'est pas le lieu de retracer l'histoire de la notion de liberté dans la vie intellectuelle; nous nous intéresserons plutôt à l'usage d'un terme qui, fortement mobilisé chez Ramos-Perea et Falardeau, est pratiqué comme canal entre la forme artistique et la pratique sociale. Nous étudierons le travail conceptuel qu'ils développent, essentiellement autour de la fonction métadiscursive. Cette dynamique vient fournir au mot matière à s'élaborer

comme notion en resignification, comme sens à défendre au détriment d'un autre. On comprendra dans ce registre des énoncés définitionnels tels que celui qui veut que « la liberté n'est pas une marque de yogourt ». Travail appuyé sur la dénotation, il permet de soutenir l'intelligibilité de la résistance en fonction des processus de fixation/défixation du sens. Étudier cette dynamique nous conduira à approfondir notre lecture de l'écriture dramatique de Ramos-Perea qui s'organise autour de ce procès des significations. Et nous serons au bout de notre analyse à même de confirmer que là, dans le travail sémantique, se trouve un noyau dur de sa politique.

Par ailleurs, il faut noter que les significations que nous aborderons possèdent un ancrage apparemment contradictoire selon la théorie du conditionnement évaluatif dont il était question au chapitre précédent. Elles sont des significations qui, tout en se constituant, se rapprochent des déterminations. Des significations qui bien qu'elles se détachent du « psychologisme » continuent de s'adresser au sujet introspectif : elles configurent du sensible en fonction d'une expérience individuelle que propose la forme esthétique, et cette expérience est axée sur la technique de répétition (celle-là même qu'emploie à plus grande échelle la propagande glauque) d'un discours afin d'influencer les filtres — le style — par lesquels les sujets s'attribuent et protègent leur identité. Épistémologie du sujet individuel qui devrait, d'après la théorie, exclure d'emblée la conscience critique des déterminations, elle pourrait, ainsi ressaisie par les compositions de l'art en tant que dispositif de subjectivations, se faufiler sur le terrain qui lui est interdit, du pouvoir social. Parce que dans les œuvres de Ramos-Perea et de Falardeau le discours des déterminations est fondamental, il faut postuler dès le départ que les significations que produisent leurs esthétiques n'ont de cesse, pour reprendre la formule de Beauvois, « d'analyser raisonnablement nos positions de soumission ». C'est donc l'ordre des réflexions avec lesquelles nous appréhenderons le caractère d'objet du langage, celui « pour lequel on lutte », en ce qu'il fait accéder

qui le conquiert à une puissance de signifier, à une capacité de donner sens aux gestes.

En ce qui concerne l'aspect essentiellement pragmatique du langage, le langage en tant que moyen d'agir, nous en réservons le plus fort de l'analyse au chapitre suivant qui donnera cours à l'expression d'une esthétique de la résistance liée à l'injure et à la poétique du bouffon. Réflexion orientée vers le cinéma de Falardeau, elle s'articulera d'abord autour de l'idiosyncrasie latinoaméricaine du « gringo », sobriquet fortement usité chez Ramos-Perea, puis de l'expression « amaricain » qu'Elvis Gratton emploie à tort et à travers.

5.2 LIBERTÉ/LIBERTAD

Un élément que nous n'avons pas encore su saisir par nos analyses et qui requiert notre attention est le mode de présentation matériel du discours de combat que nous étudions. Le fait que les titres des livres d'où nous tirons nos lectures abordent un même objet appelle à l'examen. Pour *Cinelibre. Histoire méconnue et manifeste pour un cinéma libre et indépendant* et *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, cet objet de pensée essentiel n'est pas autre chose que la liberté.

On a déjà esquissé la trame de notre lecture : l'énoncé « La liberté n'est pas une marque de yogourt » s'inscrit dans un procès de définition même du terme. Immédiatement, cet ouvrage se pose en négation d'un sens donné. Ce sens est posé comme un mésusage, et l'anti-sens qui miroite comme une énigme — mais qu'est-ce donc la liberté? — comporte une épaisseur limpide de connotativité. Limpide dans l'idée que cette polysémie n'est pas opaque : on va voir qu'elle se formule aisément. On peut la décrire sur trois couches de significations. Au plus général, parce qu'est seulement posée une définition négative de la liberté, on dira qu'on peut y entendre que la conception de la liberté qui est montrée comme allant de soi n'est pas juste.

Ensuite, au plus près, on voit qu'il est question de marque de commerce. La liberté, par conséquent, ne devrait pas se vendre, elle ne devrait pas être assujettie aux lois qui définissent toutes choses comme un bien consommable, elle est donc arrachée à l'usage qui en est fait sous l'espèce de la marchandise. Et enfin, en pratique, la liberté qui est dite ne pas être une marchandise est en retour placée devant cette conflictualité : si on s'oppose à cette définition ce doit être parce qu'on résiste à son pouvoir, ce qui revient à dire que ce titre récuse une certaine hégémonie qui agit notamment par le biais d'un énoncé de liberté. En ce qui concerne la valeur cardinale de la société (dite) de droits (et libertés), ce titre manifeste la volonté de placer en faux les significations publicitaires dominantes qui la colportent et dont l'utilisation tend à diluer son caractère sociétal derrière le désir tiède de consommer des biens (le plus librement possible).

La liberté à 55 ans ou la liberté entre 5 sortes de papier de toilette, je vous la laisse si ça vous amuse, monsieur le rédacteur-concepteur. Moi pas. Ça fait pas le poids. Trop petit. Et quand j'entends le mot *liberté* dans la bouche d'un faiseur d'annonces, c'est simple, le cœur me lève. C'est plus fort que moi, je vomis. Pareil pour les mots *bonheur*, *plaisir*, *vie*, *amour*. Toujours cette perversion du langage¹².

On peut dire que l'antidéfinition que donne Falardeau de la liberté *affirme* quelque chose : une expulsion violente, métabolique. Il associe l'appropriation lexicale par le style publicitaire à la corruption dégoûtante d'un matériau essentiel à la vie. Pour récuser cette perversion du langage, il convoque l'analogie avec les processus physiologiques de défense. Son refus, dit-il, « n'est pas artistique, ni étroitement idéologique [...] C'est beaucoup plus profond. Ma critique est physique. Je dirais même biologique. La petitesse me donne *mal au cœur*¹³. » En insistant sur la métaphore de la nausée, il produit l'image d'un corps étranger néfaste au

¹² Pierre Falardeau, « La supplice de la goutte », *Yogourt*, *op. cit.*, p. 50.

¹³ *Ibid.*, p. 50-51. (C'est moi qui souligne.)

fonctionnement de l'organisme. Le texte ne fournira pas de définition stricte de la liberté, mais va tenter de dégager le terme de l'emprise d'un usage étriqué, toxique et par conséquent délétère au système qui le contient, le langage. Est disposée par là une terminologie en puissance, un cadre de potentialité où le mot « liberté », pour recommencer à produire de la force collective d'exister, pourra être assorti d'une acception vaste pour ensuite être *resignifié*¹⁴ et rendu disponible à un nouvel usage. Sauver le mot de l'assèchement sémantique est le motif à la base de cette libelle qu'adresse Falardeau à l'agent « rédacteur-concepteur » du quatrième pouvoir.

Si le titre du livre de Falardeau ne pose pas à strictement parler une définition, il inaugure une mésentente autour du concept. On voit que la notion de liberté-qui-n'est-pas-une-marque en tant qu'elle est valeur corrompue, en tant qu'elle est principe de vie sociale usurpé par une force de domination qui use de sa puissance de signifier, on voit qu'elle est l'objet (plutôt que le moyen) de la lutte. Autrement dit, le titre annonce l'affrontement, lequel aura pour *enjeu*, l'usage du mot « liberté ». Une question demeure : à quel usage est-ce que la liberté, si elle n'est pas un autre terme commercialisable, se réserve-t-elle? (En insistant sur le vide sociétal encombrant que laisse l'absence d'une définition positive partagée.) Ainsi, se pose un registre d'interrogation lié aux œuvres de jeunesse de Falardeau¹⁵.

Il est révélateur dans la trame de réflexion que nous venons d'établir que le titre de cet autre livre dédié à ses écrits tardifs, « Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance », réaffirme de manière explicite la valeur de cet objet de discours, et l'importance de s'y arrimer. D'autant plus qu'il fournit une formule apte, en agençant

¹⁴ Voir la note 26 du deuxième chapitre.

¹⁵ Dès le milieu des années 80, le pamphlet cinématographique *Le temps des bouffons* et la satire *Elvis Gratton : le King des king* lèveront le ton par rapport aux premières œuvres documentaires. Et ainsi, d'une production d'ethnologue investi de la tradition du cinéma direct, le militantisme de Falardeau passera à une esthétique plus sardonique, plus agoniste, les formes mêmes devenant frontalement offensives. Nous ferons état de ces dynamiques performatives au chapitre suivant.

liberté et indépendance, à répondre à la question de l'usage qui demeure en plan. Et d'autant plus révélateur sera pour nous ce lien interne à l'œuvre de Falardeau que l'affinité des deux termes s'énonce, selon le même voisinage, du côté de Ramos-Perea, « *manifeste pour un cinéma libre et indépendant* ». Cette articulation des deux attributs « liberté » et « indépendance » fait basculer la liberté-qui-n'est-pas-marchandise dans une positivité par laquelle peut passer le projet révolutionnaire de nos auteurs. « Liberté » ici, le terme à définir — et dont la définition constitue pour notre analyse l'objet d'une lutte — se connecte à « indépendance », autre terme essentiel à la posture politique de Falardeau et Ramos-Perea.

Faisons abstraction momentanément du concret des indépendantismes nationaux pour lesquels militent Ramos-Perea et Falardeau et concentrons-nous sur le concept d'indépendance. On remarquera qu'il est impliqué dans le vaste champ des définitions philosophiques de la liberté. Afin d'asseoir ce point de vue, on voudra le rapporter concrètement à un ordre de discussions techniques :

[...] la définition qui fait de la liberté métaphysique l'indépendance par rapport à *un ordre de causes* semblerait convenir à toute *liberté* : la chute libre est l'indépendance par rapport aux forces autres que la pesanteur; la liberté politique, l'indépendance par rapport à l'arbitraire gouvernemental; la liberté stoïcienne, l'indépendance par rapport aux passions, etc¹⁶.

La liberté et l'indépendance sont des termes équivalents aux vues de cet argument. Sur l'un se constitue la définition de l'autre et en l'autre l'essor moral de l'un : le concept d'indépendance est substantiel au concept de liberté et l'acte de liberté met en pratique le statut d'indépendance. Il s'agit de voir que la liberté quelle qu'elle soit peut être pensée comme indépendance à un ordre de rapports, à un pouvoir — le pouvoir des passions d'induire une volonté, le pouvoir du gouvernement de

¹⁶ André Lalande, 2006 (1926), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos poche », p. 562.

programmer des comportements, le pouvoir du parachute d'entraver l'attraction gravitationnelle. Sans doute, on peut inférer que la liberté n'est métaphysique qu'en ce qu'elle est politique, qu'en ce qu'elle tend à rendre effective une attitude — l'indépendance — vis-à-vis les appareils de pouvoir tels que les institutions, mais aussi les médiations plus abstraites de conditionnement, vis-à-vis, à vrai dire, toute force de détermination intrinsèque ou extrinsèque à une instance. Et de là à dire qu'il n'est de liberté qu'en tant qu'une indépendance se déploie à l'intérieur d'un domaine d'objets possible ou donné, la voie est ouverte. Somme toute, la liberté semble relever de la gestualité qui s'oppose à toute autorité arbitraire, à tout ce qui est voué à, comme on le disait avec Lordon, contraindre ou à mobiliser¹⁷ et, comme elle s'actualise par rapport aux ordres de causes desquelles elle s'affranchit, quand elle est liée à l'expérience humaine, elle est toujours pratique, c'est-à-dire liée aux situations stratégiques qui composent la vie sociale.

5.2.1 UN MODÈLE DISCURSIF D’AFFIRMATION

Ni l'un ni l'autre des deux auteurs ne définit d'entrée de jeu la liberté. Mais ce qui peut s'ensuivre de cette constatation, est la prise en compte que, de par sa nature multiforme, la liberté procède de l'évidence. Elle ne se défend pas ni n'a à le faire. Pour Falardeau et Ramos-Perea, elle n'est pas placée en débat — elle est une affirmation, un bloc de valeur irréductible dont l'aspect est terni par l'usage propagandiste, mais jamais corrompue en substance : elle est première, elle a préséance sur l'ordre des choses, car elle peut toujours rejaillir en choix de position fatal au sujet (jusque dans la liberté d'être pauvre ou de crever de faim). Plutôt que l'enjeu d'une définition à laquelle se rapporter, le mot liberté *produit* un sens qui se réalise en conformité avec son concept dont on voit, non pas la codification, mais les

¹⁷ Ce qui revient au même, on l'a vu : « [...] on n'est pas moins contraint — et en fait déterminé — quand on consent. » Voir la note 19 du premier chapitre pour la référence complète.

manifestations. « Notre nouveau cinéma », profère Ramos-Perea à cet égard, « doit naître dans la liberté. Parce que la liberté est essentielle à l'expansion et au développement. La liberté vaste bute sans cesse sur des complexités et des absurdités qui la nient¹⁸. » Le cinéma ici est servi par la liberté, naît en elle, et la sert en retour en tant que consistance effective qui protège contre l'absurde qui toujours la nie. Le terme liberté est posé comme producteur de soi, à travers toutes les manifestations de sa substance, une performativité le rend effectif. Et en cela il est un pouvoir : il apparaît, il s'articule avec une puissance d'agir qui engage le sujet collectif à se constituer et à persévérer en son état — qui est ce *par* quoi il lutte, mais aussi, en tant que fin à accomplir, ce *pour* quoi il lutte. La liberté ici n'est pas un objet de pensée, elle est tout entière vouée à l'action, elle est la valeur phare dont la signification semble préoccuper bien peu à l'auteur comparativement à la force de détermination qu'elle recèle. La liberté manifestée dans *Cinelibre* permet de matérialiser l'indépendance dont elle est la condition pratique avant que de fournir un apport conceptuel.

Le texte de Ramos-Perea ne cède pas à la mise en doute des valeurs qu'il véhicule. La liberté est une et entière, sa définition correspond à son existence, et son existence est rendue sensible d'abord par sa stricte présence. En tant qu'énoncé, « liberté » devient une forme sensible remise en effectivité. Il n'est jamais question de définir ce qu'est la liberté dans *Cinelibre* parce qu'il est question de la rendre incontournable dans le désir d'exister comme sujet. Il est question de livrer la liberté en acte comme un programme imitable, une forme-force à reconduire. Et c'est en outre pour cela qu'il enjoint à décider entre cette valeur et son contraire, à tirer le trait, à faire rupture. Entre l'état de soumission et la liberté, il y a pour Ramos-Perea, une frontière

¹⁸ « Nuestro nuevo cine debe nacer en libertad. Porque la libertad es esencial para la expansión, y el desarrollo. La libertad ancha siempre enfrenta complejidades y absurdos que la negarán. » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 65.)

définie — ou encore, mieux dire : il se constitue dans son discours un front très clair entre ces deux modes d'être.

5.2.2 DE LA CRITIQUE À LA PRATIQUE

Le manifeste *Cinelibre*, en ce sens, fait l'exemple d'une pratique, se pose comme lieu de la pratique d'où surgit la rupture avec le contexte de production du symbolique que sont autant le cinéma (dont on a vu qu'il parle) que l'édition (dont on s'apprête à voir qu'il est le fruit). Si la liberté s'expose de manière immanente en ne consignait aucune définition, c'est parce que *Cinelibre* est un acte, un moyen de liberté — qui correspond à ce que Ramos-Perea entend par liberté et aux ressources qu'il déploie pour s'approprier sa puissance. On peut alors considérer que le livre est un moyen libre : un moyen d'occuper le discours, un discours particulier, en abyme de tout agir révolutionnaire, le discours de la liberté.

Ce qui est particulier à la liberté comme objet de pensée, c'est que pour en saisir la puissance, il importe de le concevoir dans l'immanence. La liberté, de telle sorte, n'est pas un pouvoir pour lequel on lutte et qui serait transcendant et reporté par rapport à toutes pratiques subalternes, mais la condition de possibilité même de ces pratiques. Sans immanentisme radical autrement dit, il n'y a pas d'activité biopolitique de sorte que plutôt que des forces collectives proliférantes, les peuples deviennent des formes closes sur des États plus ou moins constitués; sans lui, on ne peut comprendre le désir bien tenace de la multitude de crever le joug de l'oppression; on ne peut plus penser la distance immédiate à l'Identique qui permet de défier les hégémonies, ni même l'esprit singulier qui permet de se penser soi-même — et l'autre. Soit : on admet qu'avec notre définition générale, elle existe de toutes parts, la liberté. Dès lors, qu'en est-il de l'expérience de la liberté? Qu'en est-il des innombrables variations de son intensité? Qu'en est-il de la souveraineté des sujets, qui individuels, qui collectifs?

On devra concevoir que la puissance de liberté qui est immanente et variable est une autre affaire que l'existence absolue de la liberté qui est transcendante et immuable. Occuper le quatrième pouvoir contre lui-même c'est peut-être cela : occuper le maximum de liberté, œuvrer à rendre effective le maximum de liberté dans un maximum de situations stratégiques de la vie symbolique qui demeurent par ailleurs régulées par des pouvoirs. La liberté de ce point de vue est peut-être bien moins une condition d'existence que l'étendue potentielle de l'action. Peut-être, plutôt qu'une essence, est-elle un mode d'opération doté d'échelles d'intensité se déclinant dans tout rapport pratique. Et que, variable selon les cas, son sens se compose — et est par conséquent décomposable — en autant de situations où un quelconque mouvement peut se déployer. Et le signe « liberté » pour l'usage duquel on lutte, est peut-être le premier ancrage de tout biopouvoir visant à instaurer durablement, itérativement un ordre sur les modes de subjectivité. Peut-être même est-ce là réciproquement, en l'emploi même du terme, que réside l'ancrage de la résistance à tout autre ordre — instauré et s'instaurant continument.

Il faut se saisir maintenant pour notre analyse de cette primauté du singulier devant le général — ou comme condition du général — autour de laquelle s'articule la liberté pratique. En ce qui concerne les œuvres d'art et les objets symboliques en général, il faut considérer le geste de production en son unité d'action et de forme, comme effet irréductible à une définition. Par cela nous pouvons évaluer ce geste en fonction du degré d'indépendance qu'il manifeste à l'égard d'un ordre de causes propres à son espèce. Ainsi nous voyons apparaître des exercices de liberté, exercices qui dénotent l'effet d'un agir plus ou moins effectif — selon qu'il est censuré, limité ou adoubé par le pouvoir —, et qui s'accumulant tissent la toile d'un plan d'immanence donné. Au sein de ce plan d'immanence, l'ensemble des gestes qui s'y exécutent fournissent à notre concept une réalité totalisée. Dans tout cela il y a cet

irréductible performatif, chaque geste étant potentiellement un acte éclatant de liberté effective, menaçant continuellement l'équilibre d'un ensemble social globalisant qui repose sur une raréfaction-orientation stricte du « libre » par des dispositifs culturels (modèle médiatique), économiques (capital) et politiques (propriété privée) de détermination massifiée des comportements. Puisque c'est le maître mot de l'indéterminisme que de reposer sur le sable de la liberté, la liberté menace l'engrenage du pouvoir qui pour opérer doit forcer les déterminations.

D'un point de vue de l'intelligibilité, il faudrait, pour connaître la liberté exactement, en connaître toutes les manifestations par leur degré d'indépendance devant les ordres de causes et en faire d'une manière ou d'une autre, la somme — si tant est que de transmuier en quantifiables les éléments intensifs de l'analyse suffise à en offrir le juste portrait. Mais nous qui ne sommes pas spécialement enclins aux désirs d'exhaustivité et d'extensivité — surtout quand la définition d'un terme pratique tend vers l'infini de toutes ses manifestations — et nous qui nous intéressons précisément aux moyens de la résistance en tant qu'ils sont multiples, intensifs et fondés de singularité par définition¹⁹ —, nous continuons de nous atteler à la tâche de décrire certains événements singuliers de liberté que signent Falardeau et Ramos-Perea. Cette description court toujours le risque, entre autres intérêts, d'informer notre connaissance à l'égard des puissances d'affranchissement qu'on peut attribuer aux gestes esthétiques et des pouvoirs devant lesquels ces puissances engagent, avec plus ou moins d'effectivité, leur indépendance. Ce qui m'amène à examiner *Cinelibre*, en tant que matériau, en tant qu'objet qu'on peut comprendre comme événement culturel, en tant qu'objet-livre. Cela dit *Cinelibre* advient en dépit des logiques conventionnelles de l'institution littéraire; la maison d'édition, le design de présentation, la charte de propriété intellectuelle qu'il adopte, ces dispositions

¹⁹ Sans quoi ils seraient les moyens d'un *ordre* de discours associé à l'exercice du pouvoir, non plus ceux qui par *effet* s'y opposent.

rompent avec la norme. Ce qui nous fournira l'exemple d'une performativité spécifiquement livresque dédiée à l'affirmation d'une liberté immanente, découle de ces ruptures, de ce style qui passe de publicitaire à manifestaire.

5.2.3 LIVRE-OBJET

Considérons d'abord l'effectivité manifestaire qu'un élément proprement formel peut dire de la pratique institutionnelle de la littérature et comment il se positionne à rebours de ses réquisits. Cela tient à cette observation primaire : *Cinelibre*, en plus d'être un texte, est un livre. En abordant la forme même de l'objet, sa présentation matérielle de même que tout le péri-texte (éditeur, charte graphique, droits d'auteurs) qu'elle donne à lire, on contemple le paysage de la convention. Cette chose concrète construit un certain rapport avec les pratiques admises du champ littéraire. Cette chose se positionne par rapport à certaines uniformités usuelles de la production livresque. Si elle reconduit l'aspect le plus général du bloc de pages attachées les unes aux autres coiffé d'un titre, enveloppé d'une couverture et encadré par un discours technique (droits d'auteur, enregistrements légaux, sceau d'éditeur), la qualité de ce travail de présentation se place en décalage avec les régularités de base de la présentation graphique et de la mise en marché du livre. Ces deux aspects sont importants pour saisir en quels automatismes esthétiques la convention assied sa durée. En les prenant à rebrousse-poil, le livre *Cinelibre* pose d'autres termes illocutoires au fait de façonner un objet de pages et de mots. C'est cette résistance péri-textuelle à la convention que nous voulons à présent mettre en relief.

Ce texte de combat est publié aux éditions « Le provincial », maison indépendante de San Juan dont nous reparlerons, qui officie principalement à produire les œuvres de Ramos-Perea. Le petit livre d'une centaine de pages est accompagné d'une signature graphique d'éditeur tout à la fois énergique et minimaliste. Observons la structure de celle-ci sur la couverture (voir la figure 1 de l'annexe A) : le nom de

l'auteur en tête; titre et sous-titre centrés; éditeur, ville, date en pied; noir sur fond blanc pour l'essentiel, rouge pour les accents. La mise en page de ce livre rappelle la page titre d'un travail académique : les informations sont centrées, le travail des polices est rudimentaire, la marque d'éditeur, géo- et chronocalisée (« San Juan de Puerto Rico, 2008 »), reprend les signes du dépôt d'un rapport ou d'un travail académique. De légers déséquilibres de composition également, peuvent être remarqués, notamment dans la disposition du logo au bas de la page, décalé sur la gauche. On considérera ces éléments de rugosité visuelle comme un défaut de conformité aux standards de la présentation en vigueur dans le champ littéraire qui privilégie le régulier, le lisse et l'intemporel. De plus, cette mise en page ne tire bénéfice de pratiquement aucun artifice graphique; le seul tintement, un lettrage rouge vif insiste sur le titre — déjà en italique et en majuscules — au centre et sur logo en bas. Elle renvoie moins, par sa facture minimale, à une logique de communication qu'à une logique de présentation. De cette manière, elle se distingue de la maquette attendue de l'éditeur qui compose un décor plus ou moins élaboré autour d'éléments graphiques et typographiques récurrents — dont le logo —, ce à quoi nous pouvons référer selon le jargon technique des métiers de l'imprimerie par « charte graphique ».

La coutume de présentation qui a cours au sein de l'institution littéraire libérale occidentalisée à laquelle s'attachent les normes de mise en marché du livre implique un certain caractère ornemental du dispositif visuel de présentation. Nul besoin d'insister, à cet égard, sur l'élégance toute épurée de la canonique collection blanche des éditions Gallimard, aux doubles cadres fins et aux typographies soignées disposées avec précision et régularité sur la couverture. On pourra aussi comparer de proche en proche la maquette de présentation de *Cinelibre* avec celle de *La liberté n'est pas une marque de yogourt* (voir la figure 2 de l'annexe B) pour souligner la

rupture technique de la première avec la norme de l'institution. *La liberté* publiée chez Stanké ne déroge pas de la convention institutionnelle-marchande. Bien au contraire, elle y participe. Sa composition témoigne d'un souci d'équilibre dynamique, les éléments d'information y circulent de gauche à droite et de haut en bas en passant par, au centre, l'œil et la cigarette de Falardeau en légère contreplongée de trois quarts. Les caractères typographiques blancs se découpent contre l'image sans qu'aucun d'entre eux n'entre en interférence avec les tons de gris de la photo. De plus, le portrait en noir et blanc de Falardeau comme regardant en oblique vers le haut, les yeux grands ouverts mais le front plissé, muni de sa cigarette caractéristique, assied sur la couverture l'éthos préalable de l'auteur. Cette mise en page invite le public à projeter la lecture dans une forme de dialogue avec ce qui précède, les œuvres, la réputation, les partis pris connus de cette personnalité publique. L'image, dans ce cas, fait plus que ce qu'elle ne montre. Elle interpelle.

5.2.3.1 FONCTION COMMERCIALE DE LA FORME

La Liberté n'est pas une marque de yogourt comme l'iconique charte graphique de Gallimard et à la différence du bigarré *Cinelibre*, constitue un objet lisse dont la matérialité est propre à n'offrir aucune entrave esthétique au bon flux de la marchandise. Plus encore : cette conformité est celle qui fait de l'objet-livre une forme singulière, attrayante pour elle-même, distincte du strict texte. Chez Gallimard, elle est liée à une série qui, connotant un prestige, justifie que chaque volume est désirable; chez Stanké, elle se place en interprétation du texte : l'image de Falardeau lui fournit une valeur ajoutée, un caractère personnel et évocateur. Le choix esthétique de surenchérir sur la parole à venir en le coiffant de l'image de son auteur, fait du livre, bien davantage qu'un propos, une scène, le spectacle du propos. Ce choix élabore dès lors une forme esthétique en surplus du verbe. C'est donc dire qu'il y a une singularité dans cette forme, une procédure dégagée de la stricte fonction

d'appréhender un document; et suscitant de telle sorte un rapport d'affect à l'objet-image, la couverture devient une chose que l'on peut désirer, en soi. De là elle trouve un inévitable effet promotionnel, mécanisme de présentation des objets produits massivement, profondément ancré dans l'exigence marchande de susciter — que ce soit par prestige ou par surplus de sens — de l'attractivité. Et par là les objets discursifs se maintiennent conformes à une convention publicitaire, à une représentation admise de la fonction du livre (comme marchandise, comme incitation au désir de consommables), et ainsi occupent la signification sociale des objets propres, admissibles, incitatifs de l'institution littéraire, reconduisant des façons normalisées de se rendre sensibles et de se fondre dans le déjà-là, ainsi que le cadre du goût qui leur tient d'échelle de distinction.

En ce qui concerne le *Cinelibre* de Ramos-Perea, la présentation porte autrement, et en cela cette approche d'édition est remarquablement rare : le texte n'est pas réifié dans un objet par-delà la fonction de support. Déjà, le logo, dissimulé dans le pied de page, aux côtés des indicateurs de lieux, presque timide, décalé, secondaire, semble une formalité qu'on se fût astreint de remplir à des fins de localisation et de légitimation. Qui a édité? où? est-ce une maison crédible? Le cercle rouge malingre n'inclut en sa forme et en sa disposition aucune consécration institutionnelle ou revendication d'une identité autonome. Il sert le fait qu'il y a un livre, que ce livre a été produit, a été produit en un certain lieu et en un certain temps par quelqu'un dont le nom s'affiche comme on signe un témoignage, non comme appose un sceau de distinction. On dira de cette couverture que la polysémie des formes, des agencements, des compositions, ce qui déborde de son strict rapport au texte y est pratiquement évacué et bat en brèche un certain nombre de conventions en vigueur dans le champ littéraire (et dans le champ des arts graphiques en général), dont celle de promouvoir sa singularité à travers une charte graphique. Le livre ici occupe et

défend moins le consommable d'un produit que son utilité : on ne voit de lui que le discours qu'il vient proposer. Sa facture affiche par là le même antagonisme immédiat devant les valeurs de l'ordre culturel que Falardeau revendique comme la « liberté d'être pauvre », car le manque de moyens n'empêche aucune activité productive.

Plusieurs corollaires se posent : il se peut que cette position esthétique vienne distendre les liens serrés qui organisent la reconnaissance dans le champ littéraire, le rôle d'éditeur n'étant plus alors une fin, ou une pratique en soi, mais un usage des moyens de production du symbolique; l'édition devient pour Ramos-Perea un contexte normatif avec lequel il rompt; depuis cette rupture, il lui devient possible de parler et de diffuser, indépendamment des logiques dominantes, les images et les mots qui lui siéent. Et dans ce contexte de prise de liberté par rapport au contexte institué, la pratique d'éditeur se fait performative : moyen locutoire d'agir en proférant un contenu de sens politique, moyen perlocutoire d'agir en se définissant comme sujet libre des contraintes d'institution, moyen illocutoire d'agir en faisant de cette souveraineté, le sens pratique d'une écriture.

Ramos-Perea ne donne pas tous ses textes comme défi à l'Institution du livre. Plusieurs des ouvrages qu'il publie sont mis en volume conformément aux normes d'attractivité du marché. Mais mon propos considère le caractère généralisable de l'acte libre dont l'unique actualisation de son potentiel d'indépendance vis-à-vis un ordre de cause (ici mise en marchandise du discours) rend effective sa qualité de résistance dans l'immanence. Cela aura été démontré ici si on considère les suites de notre définition de la liberté comme se réalisant chaque fois dans chacune de ses manifestations singulières. Ce postulat de la liberté effective, dans le cas des livres de Pierre Falardeau, se conçoit différemment. Rappelons-nous que ces textes sont publiés d'abord chez Stanké puis chez VLB-Québecor en grande partie. Les dernières années, ont donné lieu à la publication d'une correspondance chez Lux éditeur et

d'entretiens aux Éditions du Québécois; on constate que ces productions ne posent aucun bruit dans la continuité du modèle de mise en objet des textes. Composition graphique, énoncé de propriété intellectuelle, réification de la forme livresque pour elle-même, les critères commerciaux qui président à la présentation des livres tiennent bon. L'hégémonie de la marchandise, chez Falardeau, est subvertie selon d'autres modalités performatives. C'est la production cinématographique qui porte chez lui cette teneur de sens pratique. C'est la forme-performance « Gratton » qui défie l'habitus marchand du quatrième pouvoir et les logiques de production industrielles des formes — qui se traduisent sous cet habitus en bien — culturelles.

Ce moyen d'agir sur les conventions instituées pourrait alors se comprendre comme l'exemplum d'une liberté en mode illocutoire. Le livre de Ramos-Perea devient par là la marque d'un parti pris de l'auteur en faveur d'un cinéma et d'une culture portoricaine « libre d'être pauvre », dégagée des ordres de causes de la profitabilité. En se manifestant esthétiquement comme apte à écrire et à publier le livre qu'il veut, il fait la démonstration pratique de la redoutable matérialité d'un acte d'indépendance. De ce fait, il redouble l'appel à la décision morale au cœur de son texte que nous avons analysé précédemment, et qui soutient une réclame sans compromis : « LIBRES de faire le film que nous voulons faire²⁰ ». L'acte de faire le livre que l'on veut faire devient donc l'analogie de la proclamation de liberté du *cinelibre* de produire les formes que l'on veut produire. Et par là, étant donné que cette proclamation passe par le texte dont la publication a pour condition l'indépendance d'action, le livre publié sans compromis confirme la condition même de cette gestualité.

²⁰ « LIBRES de hacer la película que queremos hacer. » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 61.)

5.2.4 IMAGE ET TEXTE

Ces réflexions nous conduisent naturellement à la question de la mise en relation des genres, du cinéma et de l'écriture. En conjecturant à partir de la précédente, on peut croire que chez Ramos-Perea l'écriture devient l'élément essentiel du pouvoir symbolique. Nous suivons à ce propos la pensée de l'auteur quand on remarque qu'il attribue à l'image une essence distincte de sa forme : « L'image cinématographique est — quand bien même il déplairait à d'aucuns de l'entendre — avant tout le mot²¹. » Le cinéma étant second par rapport au verbe, résultant de lui, il est le produit d'une opération discursive. L'image cinématographique est dépendante de l'ordre du discours en tant que le discours est tramé de paroles. Elle se pense alors comme terme final d'une dialectique qui pose en premier terme l'acte d'articulation verbale, en deuxième terme la transposition formelle (du signe aux images), puis en synthèse, le façonnement de l'image. Gardons en tête que la théorie qui réfléchit l'univers esthétique de Ramos-Perea se comprend alors sous deux aspects : celui qui définit une essence du symbolique, et celui qui définit cette essence séparée de sa forme en la fondant sur une opération verbale.

Falardeau va répondre à son tour à la question du lien entre l'écriture et le cinéma, mais selon un autre point de vue sur le langage. On voit que chez lui c'est à partir des possibilités matérielles et pratiques que se rendent nécessaires les moyens formels. Son esthétique n'est pas métaphysique en ce sens, ne concerne pas la nature même des signes, elle est éthique, elle concerne le faire et la puissance d'agir des moyens de rendre sensible :

²¹ « *La imagen cinematográfica es — aunque a algunos no le guste oírlo — primero palabra.* » (Roberto Ramos-Perea, 2005, *Revolución en el infierno. La Masacre de Ponce de 1937 — Guión cinematográfico basado en su obra teatral homónima*, San Juan, Mágica, p. 9.)

« Un outil libre. Un outil de communication. Un outil de lutte simple et efficace malgré tout. La liberté aussi de crever de faim. Quand on peut pas tirer avec un M-16 ou une fusée Polaris, on tire avec un vieux 12. Quand on ne pourra plus travailler en vidéo, on fera des diaporamas avec un Instanmatic, on travaillera en super-8.

Ensuite, on travaillera au crayon à mine. On attendra pas d'être publié sur du papier Rolland Deluxe, tranche dorée, numéroté de 1 à 100, pour parler.

Le vidéo, un outil libre. Pour combien de temps²²? »

Les moyens de production du symbolique sont des moyens de la subsistance de soi, les moyens de se produire en tant que subjectivité radicalement indépendante, libre d'une liberté irréductible et résolue. La liberté « de crever de faim » affirme crûment la volonté du sujet de soutenir cette irréductibilité. Comme dans le cas de l'insurgé qui par défaut de moyens se rabat sur l'arme de moindre efficacité comme le calibre 12 de chasse ou la roquette palestinienne, les moyens de résistance symbolique de Falardeau vont servir à l'appropriation et à la défense de soi en tant que sujet doué de liberté immanente. À ces armes, correspond une stratégie qui vise à profiter de leur si modeste soit-elle puissance de feu, pour en tirer de la puissance d'agir. À cela se dédie le travail dont parle Falardeau, travail comparable à la guérilla révolutionnaire dont les tactiques et les ressources œuvrent à se soustraire au champ stratégique de la bataille ouverte, et dont les fins ne sont pas reportées dans la gloire d'une victoire future, mais dans la conquête immédiate, par la lutte, de ce qui est ici bas usurpé. Mais la lutte n'est jamais achevée, les moyens disponibles, dans ce contexte de dépossession, demeurent précaires, risquent d'être ressaisis par les mécanismes majeurs de récupération. C'est pourquoi Falardeau attribue à la vidéo la qualité d'une liberté dont il doute de la pérennité.

²² Pierre Falardeau, « Du cinéma direct aux vues de police », *op. cit.*, p. 193-194.

Ce qu'on peut lire ici ne pose pas d'échelle de valeurs entre le verbe et l'image; il n'y a pas de primauté intrinsèquement attribuable à l'un ou à l'autre : ce sont des gestualités qui, au contraire, sont soumises aux mêmes pressions sociopolitiques, leurs propriétés intrinsèques dépendent de leur capacité d'agir dans le contexte matériel (raréfié) du symbolique. Quand bien même, dans ce cas, la vidéo fût un bon outil, sa liberté, son indépendance aux ordres de causes de la production médiatique ne devrait jamais dépendre que de sa capacité, en tant que régime de production du symbolique, de résister à un pouvoir croissant d'imposer des déterminations de plus en plus totalisantes. De ce point de vue, le verbe et l'image cinématographique sont par nature des moyens, des moyens équivalents, des moyens de faire œuvre (de faire forme-force), d'occuper l'espace symbolique. Ils ne se distinguent que sous le rapport des possibilités pratiques qu'ils offrent dans un contexte donné, des conditions liées aux données matérielles : de leur coût d'usage, de leur accessibilité, de la régulation institutionnelle qui les encadre, et de toutes les contraintes qui interviennent à cet égard dans la production. On peut continuer d'extrapoler avec Falardeau en disant que, sur le plan du pouvoir, les moyens majeurs du symbolique sont ceux qui permettent à ce qui est uniforme de persévérer et de croître selon le double processus de prolifération-raréfaction de l'ordre du discours, et les moyens mineurs, ceux qui provoquent l'hétérogénéité au sein de cette substance produite massivement tendant vers l'homogène.

En cela, la place qu'il décerne à l'écriture pourrait être celle d'une dernière ligne de résistance pratique. Une position régressive d'arrière-garde qui semble paradoxalement faire socle au modèle de résistance comme principe d'action. Ce qui est indéfectible de cette position dernière relève de la capacité même de dire en tant que dire procède nécessairement de l'initiative. Falardeau place son travail à l'aune de l'action quand il dit qu'il n'attendra pas d'être publié sur du papier de luxe pour

parler. Pour lui, le support de l'expression ne détermine rien de la chose en soi qui est l'objet de l'expression, la conquête de l'imaginaire pour lequel il lutte, des moyens de l'énoncer et des moyens de l'interpréter. Autrement dit, « le crayon à mine » — métaphore de l'écriture nue — est la dernière ligne pratique qui puisse manifester du sensible, et en façonner le partage.

Il semble que l'écriture prenne en ce sens la même place de lieu original du symbolique que Ramos-Perea lui attribue. Mais cette place procède, à la différence de ce qu'en revendique ce dernier, d'une logique d'action par laquelle se manifestent les propriétés intrinsèques au langage, non pas d'une réflexion spéculative sur la nature du langage dont il faudrait déduire une comportementalité — et finalement une morale. Ce qui fait que chez Falardeau — qui demeure en cela éminemment matérialiste — cette position dans l'ordre symbolique est régressive et révèle une situation de subordination. Autrement dit, plus intensive et continue seront la production et la diffusion dans ce contexte de production massifiée où évolue le quatrième pouvoir, plus l'étalon de valeur pratique sera la position occupée par les appareils de domination. Il serait juste, cela dit, de contraster la valeur que Falardeau prête à l'écriture comme une contingence liée au pouvoir avec celle que défend Ramos-Perea, d'une nécessité ancrée dans l'essence même du langage.

Parce que, pour le premier, elle est une pratique subalterne du symbolique, la plus subalterne des pratiques du symbolique qui soit, sur le plan politique elle devient, comme chez son homologue, la plus essentielle. Cela influence sa position esthétique : elle devient la résultante d'un moyen politique d'agir. On concevra donc que chez lui, la qualité intrinsèque d'une forme où d'une autre n'importe guère, que c'est la *raison pratique qui dicte la valeur des moyens selon leur efficacité*. L'écriture, autrement dit, est le terme limite de la performativité, qui est le sceau de la résistance. Cette raison pratique n'a cure d'un quelconque fondement linguistique de

la pensée dont Ramos-Perea convoque par ailleurs le thème. Elle s'intéresse avant tout aux conditions par lesquelles se rendent possibles la production, la subsistance et la résistance pour et par les formes esthétiques. En somme, selon Falardeau l'écriture est peut-être le dernier acte de langage possible avant l'extrême illocutoire de la grève de la faim qui inaugure à la fois l'exercice du sacrifice de soi; avant que l'être parfaitement asservi ne soit englouti par le pouvoir, entravé, contraint à l'obéissance ou à l'immolation, il peut écrire...

L'idée de cet extrême illocutoire par l'autodestruction est mise en images d'ailleurs dans une scène capitale à la toute fin du film *Le party*, quand le prisonnier, arraché à sa dernière fenêtre de gratification, n'a plus d'autre issue que de se saigner à mort dans sa cellule. Cette veine de sens est reprise sous des aspects variés dans l'œuvre de Falardeau, bien que cette occurrence en soit sans doute l'un des cas de figure les plus explicites.

5.2.4.1 LE PARTY

La question du sacrifice illocutoire pour le rachat de la liberté exige tout d'abord un court retour sur les composantes du drame et sa progression vers la chute du personnage. Boyer, le prisonnier interprété par Julien Poulin dans *Le party*, convoque moins l'imaginaire biographique de la résistance caractéristique de plusieurs longs-métrages (*Octobre, 15 Février, le Steak*) pour laisser place à une expressivité accrue sur le plan de la forme. Le discours ici se dégage d'un référent historique pour laisser place à une immanence tragique de la lutte — celle du condamné capable d'un acte de libération au front de la sentence qui va néanmoins le broyer.

Le Party suit en grande partie les normes aristotéliennes de la tragédie. Unité de lieu : une prison; unité de temps : une seule soirée; unité d'action : une fête. C'est le jour d'un spectacle attendu par toute la communauté des prisonniers. Boyer se

prépare à retrouver pour quelques heures la proximité de sa femme qui vient chanter pour l'occasion. N'obéissant pas au code de conduite qui demeure intransigeant malgré les festivités, il se retrouve au cachot, reçoit une raclée et vient à rater le rendez-vous espéré. La soirée a cours, sa femme qui en est le clou fait sa prestation malgré la douleur qui l'accable de le savoir enfermé. Lui se suicidera brutalement, pris par une montée de fureur. À la fin, ce film résiste à la psychologisation. C'est la scène du suicide qui régit en fin de compte cette résistance. La cellule maculée de sang, le corps inerte de Boyer est la dernière image du film.

Il n'y a pas d'issue à cette mort, non plus de raison. On ne vient pas à suivre la progression dramatique d'un désespoir qui aurait pu mener au suicide : en amont, rien ne s'explique, en aval, l'effondrement du personnage est total. Il git, de ce point de vue, dans l'absurde. Ce geste demeure sans explication selon une logique événementielle qui serait organisée par une causalité psychologisante. Comment justifie-t-on de se suicider pour avoir raté un épisode de bonheur attendu? Cette invraisemblance produit des effets de sape sur les conventions du récit de plusieurs manières.

D'une part, nous disons qu'en aucun moment Boyer n'est dépeint comme un cas psychiatrique : *Le party* n'est pas un drame psychologique. Et d'autre part, aucun prisonnier n'est présenté à travers sa provenance. Par exemple, on ne connaît aucun des antécédents judiciaires de qui que ce soit : tous sont anonymes par statut. Cette mise en scène d'une société de subalternes égaux repose sur l'absence de projection analeptique capable de retracer des passés judiciaires particuliers. La condition d'un seul fait communauté. Le film ne laisse ainsi aucune prise au jugement de valeur et à une certaine légitimation du système d'incarcération, d'une inégalité parmi les prisonniers. Tout prisonnier est le même prisonnier : il est dépourvu de sa liberté et traverse la même réalité de pouvoir qui pèse sur tous les autres. Le prisonnier de

Falardeau appartient à une caste en tant qu'il expérimente dans son être au monde, l'oppression de la violence faite système. Le suicide de Boyer est, par conséquent, celui de tous les prisonniers, et pointe vers le destin plus général — tragique — des opprimés. Sur le corps de Boyer, dans sa défaite, s'imprime une gloire du résistant, sa puissance d'agir poussée à son dernier souffle, la dernière écriture de liberté irréductible à une marque de commerce, celle de crever.

5.2.4.2 ACTES DE RESIGNIFICATION

La performance de Boyer/Poulin/Falardeau dans *Le party* entraîne ainsi l'imaginaire du suicide vers une symbolique de l'oppression. Elle présente à un premier niveau l'efficacité des dispositifs à broyer l'être comme la prison, allégorie de toute violence de système. La sauvagerie que Boyer retourne contre lui-même est celle de l'ordre qui le contraint. Une relation de domination est mise à nu, concentrée dans le moment de l'acte illocutoire du suicide où le sujet rejette les procédures d'obéissance. Les valeurs qui font consensus en termes individualistes : la vie malgré tout, le marchandage de l'indignité auquel elle incline, isolées dans la capsule d'un cachot, sont anéanties par le geste de dernière prise de possession de soi du prisonnier. C'est par ce procédé de désubjectivation que vont s'ébranler les formes communes de l'imaginaire particulariste du suicide et de ses représentations. Cet ébranlement en entraîne un autre. Rompant avec l'interprétation psychologisante, causale, le récit déboule sur une autre logique que celle de la souffrance privée : la mise à mort du sujet par lui-même manifeste alors un ordre collectif cherchant rupture avec les dispositifs d'oppression. La griffe de la lutte marque, comme une ultime écriture, les surfaces de ces dispositifs de pouvoir : la pellicule qui imprime la scène, le mur de la cellule maculé du sang, voire le corps percé du prisonnier qui, soumis, ne s'appartient plus.

On dira alors que le parti pris du suicide passe de geste individuel surcodé à pratique esthétique : appel à la désertion active des structures coercitives. Dans *Le party*, cette pratique trace depuis un noyau profondément déterminé du privatisme psychologique de multiples lignes de fuite qui débordent l'allégorie de l'oppression et se connectent à la matérialité d'une poétique de la résistance. En fonction des trois éléments de composition décrits plus haut, on peut analyser son développement. Premièrement, en fonction de la thématique du film, le personnage s'extrait de sa propre misère : fuite de la condition carcérale, fuite de l'humiliation, fuite de la violence, fuite de la souffrance.

Deuxièmement, en fonction des structures de subordination : dans le cachot où la liberté trouve ses étaux les plus claustrophobiques, le suicide devient la conséquence d'une impasse. Le personnage éprouve la sentence finale de la domination. L'issue tragique du récit tente la démonstration de la morbidité de la condition du dessaisissement de soi. Le suicide en serait la conséquence naturelle, mais non littérale; plutôt une négation des processus d'individualisation poursuivis par l'oppression. Entendons par là que l'abolition du personnage Boyer qui consacre l'abolition du sujet opprimé cherche rupture avec les mécanismes de domination qui édifient la souffrance en expérience individuelle. On assiste alors à sa collectivisation par une mise en scène de la violence de système qui concerne tous les subalternes. La désubjectivation dans l'horreur devient le moyen de prendre place aussitôt dans le tissu du pouvoir par l'affirmation d'une contre-identité, cette fois-ci, mineure : celle du sujet comme être assujetti par des ordres de cause, résistant par autant de fuyants, la dernière ligne de fuite étant le choix d'acte : se soumettre à cette dépendance ou s'abolir, indépendant. Non plus comme figure de l'individuel se saisissant comme unité, l'un, pour tous dans Falardeau, ploie sous le tordeur : esquivé du sujet par autodestruction. La mise en scène de la mort brutale décompose l'individu dans la

souffrance pour le recomposer au social. Il n'y a pas la mort d'un homme, il y a la liberté de tous, ici, maintenant, imminente. Ils sont tous égaux de par leur nécessité : résister en subalterne. Ce qui déborde l'image du corps inerte de Boyer c'est la limite pratique de la résistance qui rend sensible l'alternative à laquelle le pouvoir conduit le sujet.

Pour bien comprendre les implications performatives du geste de Boyer, il faut revenir à l'artéfact : cette ultime écriture de l'opprimé s'inscrit sur un écran : le spectateur de cet acte de resignification n'est pas la collectivité des prisonniers qui communitent autour d'un spectacle de variétés, il est le public devant qui s'abat la frontière des particularismes. Comment cela se produit-il? On emprunte là la ligne de fuite ou de résistance que le suicide trace. En fonction du discours : quand le récit se vide d'explication rationnelle, la fuite concerne l'horizon d'attente produit par la forme-récit elle-même. Ce n'est pas dire qu'il y a stricte évacuation de la logique d'un récit en progression. L'œuvre ne laissera pas voir un décès : plutôt quelque chose qui apparaît derrière le jeu fictionnel des vraisemblances. Ce n'est pas dire qu'il n'y a pas de réalisme; plutôt qu'il incombe à autre chose qu'à une raison psychologique de le porter. Le discours qui traverse ce suicide brise la convention du personnage sujet qui le rendrait interprétable. En cela, ce cinéma social qui établit l'anonymat cause un choc de réception, une impasse logique dans la conduite majeure du récit. C'est la mort violente de Boyer qui assène ce choc à un public vulnérable aux formes et aux signes. Cette mort est mineure : collective, politique et fortement déterritorialisante devant les normes du jugement esthétique.

5.2.4.3 SEUILS DE LA LIBERTÉ

L'accès de cruauté qui anime la scène sanglante du suicide se donne néanmoins par à-coups et par irruptions de courte durée dans la trame du film. Parcimonieux échange entre l'image et le public qui dose l'impact des formes sans néanmoins y

sacrifier le pouvoir, il réalise d'un assaut deux enfoncements. D'une part, la rationalité normative du suicide, soit le sens ordinaire qui lui est attribué, se voit ébranlée. D'autre part, la conception commune du sujet souverain, ici le prisonnier, comme nous l'avons abordée précédemment, est placée sous l'ordre collectif. Et cette distanciation par désindividuation rejette les actes mortifères dans un espace et un temps symboliques propres. Le langage n'est plus subordonné à la norme de la représentation qui en limite l'amplitude. La mise à mort devient dans *Le party* un acte public d'affirmation, elle fuit sur un trait de matière incorporelle, non pas pour se greffer à la forme close d'un sujet commettant l'image d'une mort physique, mais pour en débouter la structure dominante et contrecarrer la familiarité des rapports — tissés d'attentes et de compromis — entre le public et les formes esthétiques. Ce n'est pas un cas de mise à mort qui est mis en scène, c'est une symbolique de l'extinction qui est décochée et qui menace. Et en cela la trame de la violence est inclusive et perlocutoire, fonde et interpelle un sujet pluriel. Elle cherche à trouver impact, à ébranler la matière figée, intériorisée par le public, des structures d'intelligibilité telles que le « sujet individué » et le « drame psychopathologique ». Par ce renversement du régime habituel de représentation, il devient possible d'appeler à une pratique esthétique de liberté — déclinée au collectif — et d'en faire éprouver dans l'ouverture, une nouvelle amplitude.

C'est par la performativité que se produit cette adresse égalitaire à un public susceptible de vaciller devant la présentation d'une scène horrifiante. La figure du prisonnier se trouve, par cette mise en vulnérabilité, mise en resignification. L'acteur en porte dès lors toute la charge dramatique, et le scénario de même que les surcodages archétypaux se retirent. Si nous reprenons les composantes de l'esthétique de résistance de Falardeau, nous dirons qu'à un premier niveau de fuite correspond un rejet thématique. Le personnage qui commet l'acte tragique peut alors faire

performance et s'extraire de sa propre misère en la refusant radicalement, contre tout compromis quitte à commettre sa propre fin. Se manifeste par là une dimension allégorique de la fuite ou de la résistance qui refuse les cadres de pouvoir représentés par le récit. De même, à un deuxième niveau, l'acteur qui incarne ce personnage s'imprime sur pellicule tel un discours en train de se faire et actualise la figure du prisonnier par l'engagement de son propre corps à faire symbole en détruisant du même coup le personnage et l'oppression. Se met en place l'agir de l'acteur comme pratique et comme symbole de fragilité en ce qu'une médiation concrète d'un corps fait marque, elle inscrit dans l'expression de la souffrance l'affirmation inflexible de la liberté sous laquelle se brise le personnage au lieu de ployer. La figure du prisonnier se déplace : non plus personnage de fiction (il est mort), c'est la pérennité du support (le corps de l'acteur d'abord) qui assure sa circulation dans l'imaginaire et frappe la matérialité du langage des signes positifs de la résistance. Elle devient active en tant que sujet social en abolissant sa propre substance, et cette abolition se fait acte et marque par l'entremise du corps-support de l'acteur. La performance du suicide abroge l'artifice du système de représentation des drames individuels qui maintient sous respirateur l'opprimé perpétuellement condamné à une misère séparée des destins collectifs. Elle tente d'imprimer un obstacle effectif à la convention que quelque chose de vivant persiste dans l'ordre de la domination, et montre la violence qui broie. C'est à la passivité du consentement à la dépossession que le suicide, devenant acte esthétique de résistance politique, réplique.

En suite de quoi, en troisième lieu, le fuyant que met en scène Falardeau vient s'appliquer au sens même du suicide et à sa logique subjectiviste. Le geste du suicide dans *Le party* est une antinomie libérale, il est soutenu par un corps resubjectivé, restitué à sa communauté. La performativité de ce cinéma agit sur le seuil même d'acceptabilité du terme suicide. Il n'y a personne qui se suicide, il n'y a qu'un corps

symbolique qui vient s'abolir dans l'impasse. Et ce corps vulnérable aux symboles et au discours, transmet l'inquiétude vive de l'effondrement dans l'oppression. Ce corps de prisonnier tient pour tous les autres et tous les autres, pourtant préservés dans leur intégrité, vont se voir attribués la marque du pouvoir où se confondent (auto) destruction et résistance. L'autodestruction à l'œuvre n'est pas justifiable : c'est qu'elle participe d'une seule horreur, celle de la domination et de ses effets.

Ce corps-suicide est doté d'un pur caractère d'événement. Le symbole devient acte et l'acte menace tout un édifice normatif. Ce caractère est aussi l'attribut du discours. La resignification de la figure du suicide dans *Le party* passe par cette modalité : elle se tient dans l'immédiateté d'une pratique et d'une menace (à conjurer pour le maintien de l'ordre). Cet acte est manifestaire : il rompt avec le contexte subjectif; cet acte trouve dans son surgissement même les raisons politiques de sa tragédie par lesquelles il cherche à contaminer un auditoire. Sur cet auditoire, précisément, la violence veut se rendre visible et mobiliser le sentiment d'identité plurielle partagé. *Le party* est l'écriture de ce discours, et les mécanismes de présentation (dont le jeu d'acteur, la teneur des images, le montage et les procédures de désindividuation des personnages) creusent le canal par lequel il va fouetter le sujet de langage. La mémoire qui permet de rendre visible et reconnaissable sur un support matériel la dissolution du sujet juridique coupable et légitimement condamné doit, pour modeler des sensibilités nouvelles, faire éprouver l'horreur d'une condition injuste dans les rets du pouvoir. Cette performance du suicide subvertit doublement les rapports de domination : d'une part, elle défie l'ordre d'État, thématiquement, sur son terrain de légitimation condamnant la condition carcérale et, à sa suite, la suprématie morale de ses lois (criminalité et responsabilité individuelle). D'autre part, elle brise les structures de l'imaginaire par lesquelles le public reconnaît et consent à cet ordre. Ce film corréle la condition du prisonnier avec l'oppression et travaille à son

ébranlement contre les affections et perceptions ordinaires du syndrome individualiste, constamment mises en circulation par la propagande glauque.

Mais pour ce faire, il faut percer ses formes. Or il appartient à la matérialité des images et des mots de menacer le confort esthétique du public. Affirmer que l'inégalité est la corruption injustifiable de l'expérience humaine s'accompagne chez Falardeau de la pratique de l'énonciation douloureuse, par l'incursion dans les habitudes esthétiques, de nouvelles et fragilisantes images. C'est cela, ce vecteur d'impact qui déborde le récit de fiction (de même que la parole idéologique), qui fait qu'il y a transmission, affirmation et danger inhérents aux formes esthétiques. Le geste de protestation sacrificielle au cœur de son esthétique constitue la condition dernière d'indépendance d'agir qui se confond avec le soubresaut primordial de puissance d'exister. La liberté alors devient la réciproque de la vie. Lorsque l'une est absolument écrasée, l'autre est entraînée dans l'effondrement. Il restera en dernier recours les surfaces à maculer, faute de sens, de sang.

5.2.5 LANGAGES DE LIBERTÉ

Sur le plan matériel du symbolique, Falardeau aborde la liberté en pratique. Il établit une alternative entre le choix de se faire mourir de faim ou de se soumettre, de laquelle il fait fuir une troisième option, celle de la conquête des moyens symboliques. Cette alternative se rapporte d'ores et déjà à l'ordre d'idées qui veut que la résistance est première devant l'Empire. Et ce cruel dilemme entre la soumission et le sacrifice de soi emprunte cette troisième voie de performativité, par l'occupation de l'espace symbolique coûte que coûte. Cela implique que le jugement sur les objets culturels passe par le raisonnement régressif sur l'écriture qui en fait la dernière ligne de liberté. Et qui, anticipant la logique de la domination, souhaite que les forces de production promises au dominant passent aux mains des subalternes. Mais une question pratique se pose quant à la matérialisation de cette résolution. Comment

faire pour occuper l'espace symbolique vital, usurpé et retourné contre le sujet collectif? En jouant l'industrie contre elle-même? Le dire ne devrait pas suffire à monter une stratégie, il s'agit peut-être plutôt d'un enjeu de méthode. Il se peut qu'une telle manière de réactualisation au mineur des moyens de production soit à la base de la série *Elvis Gratton*; la seconde moitié de cette dernière partie sera dédiée à cet examen.

On le remarque bien maintenant, la chose esthétique est pensée autrement chez Ramos-Perea où le raisonnement engage une ontologie du symbolique. L'auteur invite, afin de poser son programme de résistance culturelle, avant même de poser la dernière que Falardeau instaure avant toutes les autres, à répondre à la question « qu'est-ce que l'être de l'image? » On a vu que sa réponse se rapporte à une modalité de l'expérience symbolique : les mots. Sous ce rapport, on peut concevoir que chez Ramos-Perea la stratégie de l'occupation du pouvoir symbolique découle de son essence verbale. De même qu'on peut poser qu'en premier lieu, c'est d'une déclinaison d'une métaphysique de la représentation que procède le projet d'une libération esthétique, une métaphysique qui reprend l'échelle platonicienne des formes (secondes) comme simulacre de l'idée (première) en la transposant sur le verbe (premier) dont l'image (seconde) est la représentation. Du même coup, le langage articulé est plus près de la pensée que ne l'est l'image. Chez lui, la primauté de l'écriture s'établit par conséquent en fonction d'une hiérarchie de valeur, et cette théorie transcendant le fait de produire déduit un principe qui serait intrinsèque au symbolique lui-même : il faut, certes, produire absolument, dit l'écrivain prolifique, mais toujours en s'accordant à une certaine norme relevant d'un raisonnement spéculatif sur les modalités du langage et la classification de ces modalités selon des degrés d'essence. La lutte se dédouble ici en quelque sorte. Il faut à la fois défendre une esthétique et une politique, de sorte qu'on ne peut toucher, si on persévère dans

cette théorie des arts, la fibre politique du langage qu'en convenant d'une doctrine esthétique. Une fois cela admis, une fois le parti pris pour la substance verbale établi dans l'intention d'œuvre, la question de la liberté — du « comment faire » politique dont la réponse chez Falardeau se présente depuis l'évidence anthropologique d'un homo symbolicus opprimé agissant pour conquérir son imaginaire propre — peut être portée à sa phase esthétique. Il semble donc que, chez Ramos-Perea, seulement en vertu de ce principe ontologique de la forme, la liberté peut devenir l'objet de la forme.

Le fait donc, de seulement poser un jugement de primauté à propos des formes de l'art énonce déjà un point de vue qui arrime la pratique à un certain ordre de causes. La pratique est alors non indépendante par rapport à cet ordre cause. Ce point de vue tend à effectuer sur les productions esthétiques une sélection, antérieure aux œuvres, en fonction d'une doctrine non pas matérialiste de la liberté, mais métaphysique de la représentation. Ces postulats conduisent à deux suites : que, prenant acte des seules conditions de production capables de révéler l'arbitraire du quatrième pouvoir et devant l'autorité de laquelle la liberté commande de se dégager puis de fomenter l'insurrection, le matérialisme de Falardeau inclut déjà la définition la plus radicale et la plus pratique de la liberté (« l'indépendance à un ordre de causes »). Et que, inversement, la dimension métaphysique que formule Ramos-Perea impose une autorité de légitimation extérieure à la nécessité la plus nue de produire *du* symbolique, et par ce fait pose une condition à la liberté sous la coupe d'un ordre de pensabilité distinct des fonctions symboliques relevant de la vie sociale — composantes performatives, comme nous l'avons vu, que les peuples portent en eux de se rendre sensibles en tant que subjectivité, sans égard à tout ce qui peut précéder ou subordonner en essence le geste de strictement se manifester.

CHAPITRE VI

MÉTAPHYSIQUE DE L'ACTION DE RAMOS-PEREA

Nous examinerons à présent une tension proprement littéraire, l'intertextualité à travers laquelle se construit un discours sur le verbe, sur son histoire, sur la place qu'il occupe dans le monde et sur sa politique. Cela soulève certaines questions liées à l'effectivité du style manifestaire. Ce que nous voudrions commencer à percevoir au cours de cet examen concerne les horizons normatifs de sa production, à savoir dans quelle mesure et de quelle manière on a affaire chez Ramos-Perea à une forme-force libératrice comme l'entend Margel, à quel point elle peut se montrer effective en tant que geste de résistance à la domination symbolique. Autrement dit, passer par l'écriture dramatique à laquelle il dédie le plus fort de sa plume afin de revenir à la question de la pratique de la liberté dans le cadre du quatrième pouvoir, voilà qui s'avère maintenant indispensable.

Le rapport à la littérature est une inscription déterminante dans cette œuvre. Il s'exprime dans un vaste tissu intertextuel. On peut penser chez Ramos-Perea que deux classes générales d'intertextes sont présentes en fonction de leur manifestation dans les œuvres : un intertexte du dedans et un intertexte du dehors. Dans le premier cas, l'intertexte semble surtout incorporé dans l'écriture, on pourrait dire qu'il pollinise l'œuvre de diverses manières. Dans l'autre cas, il prédomine en tant que structure, il est le plus souvent la reprise d'un discours en bloc. Fort et explicite, ce n'est pas lui qui est incorporé par l'écriture, c'est lui qui incorpore l'écriture dans son

édifice. *La divine comédie* est réécrite, le titre est rapporté (« Inferno »); de même que la tragédie des *Troyennes* se transpose sur l'île de Vieques pour s'intituler *Las Viequenses*¹. Tel échafaudage de reprises qui sont autant de reformulations de l'esprit des œuvres est un trait à retenir non seulement de l'intertexte peréen, mais aussi de sa poétique.

On peut ajouter à cela que s'effectue la mise en parallèle de deux géographies culturelles correspondant bien souvent à ces deux classes de structures intertextuelles. C'est au plus près de l'auteur que l'intertexte du dedans compose sa trame. Intertexte régionaliste, qui inscrit la voix identitaire à l'intérieur des œuvres. Par exemple, quand le mot de l'auteur portoricain Arturo Mas Miranda² est mis sous la plume du protagoniste de *Melodía Salvaje*, ce qu'il y a de plus local dans la culture littéraire portoricaine vient affleurer à l'écriture de Ramos-Perea. Y sont convoquées autant les figures de la littérature du XIXe siècle plus obscures comme celle de Mas Miranda ou devenues les classiques du répertoire national comme celle d'Alejandro Tapia³, Henrique Laguerre⁴, Luis Lloréns Torres⁵, Luis Palés Matos⁶ et Julia de Burgos⁷. Certes parfois, comme dans *Tuya siempre, Julita*, c'est la littérature portoricaine (de Lloréns Torres et de Burgos) qui vient structurer le drame. Mais cette diversification des procédés révèle que le travail de cet intertexte en est un d'inscription et de dialogue entre les voix proximales.

¹ Roberto Ramos-Perea, *Las Troyanas Viequenses*, non publiée, créée au mois d'avril 2000, Archives de l'auteur.

² Roberto Ramos-Perea, 1993, « Melodía salvaje » dans *Teatro secreto*, Mayaguez, Gallo Galante.

³ Roberto Ramos-Perea, « Melodía salvaje », *op. cit.*

⁴ Roberto Ramos-Perea, 2008, *La llamarada* (adaptation théâtrale du roman *La Lllamarada* (de Enrique A. Laguerre), San Juan, Editorial Cultural.

⁵ Roberto Ramos-Perea, 1993, « Tuya siempre, Julita » dans *Teatro secreto*, *op. cit.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

À cela s'en tient cette assertion de liberté à la limite de la possibilité même d'exister : « J'ai eu de la chance, ma parole demeure, moi aussi j'ai écrit dans les journaux et pour le théâtre... et je le fais encore. Et dans le pire des cas, il me reste⁸ toujours les murs⁹. » Extrait de la préface de *Melodía salvaje* ce discours nous amène au plus près du rapport politique à l'écriture dont Falardeau se réclame, au plus près même de la figure de Boyer dans *Le party*. Contraint à se taire, le verbe, irréductible affluent de liberté, désigne sa dernière surface, celle-là même qui l'enferme et sur lequel il coulera : les murs. Théorie de la raison suffisante de la résistance, elle renvoie de surcroît à l'histoire portoricaine de la lutte et de l'oppression. Cette image de l'écriture sublime sur les parois dures de l'oppression réfracte les années du poète Francisco Matos Paoli, claquemuré au cachot de la prison Princesa aux côtés des chefs de file nationalistes dont Albizu Campos après l'insurrection réprimée de 1950¹⁰. À cette projection historique se superpose celle du protagoniste Casanova qui affirme avec les mêmes mots que la préface de l'auteur : « j'écris moi aussi dans les journaux. Et si un jour on m'interdit d'écrire au théâtre ou pour la presse, alors mon ami... j'écrirai sur les murs¹¹. » La proposition politique de l'écriture se rapporte à l'effort d'exister ici et maintenant d'un auteur qui se pose en abyme de toutes les inscriptions de résistance, à l'intérieur de ses œuvres elles-mêmes, mais aussi dans l'histoire et dans les formes les plus archétypiques de l'opprimé — dont le prisonnier — qui d'elles surgissent.

⁸ On retrouve cette solution de dernière extrémité en écho chez Falardeau : « Moi, si y a pas d'argent, ça me dérange pas trop. M'a faire d'autre chose. M'a faire du théâtre dans la rue. M'a écrire. M'a faire des graffitis sé murs » (Pierre Falardeau, « Le cauchemard » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 44.)

⁹ « Yo tuve suerte, mi palabra quedó, yo también escribía en los periódicos y para el teatro... y aún lo hago. Y por si acaso, siempre me quedan la paredes. » (Roberto Ramos-Perea, « Melodía salvaje », *op. cit.*, p. 125.)

¹⁰ Voir Nelson A. Denis, 2015, *Guerra contra todos los Puertorriqueños. Revolución y terror en la colonia americana*, New York, Nation Books, p. 7 et ss.

¹¹ « [...] yo también escribo en los periódicos. Y si algún día me prohibieran escribir en el teatro, o en la prensa, entonces mi amigo... escribiré en la paredes. » (Roberto Ramos-Perea, « Melodía salvaje », *op. cit.*, p. 135.)

L'intertexte du dedans est le noyau littéraire et culturel auquel se rattache Ramos-Perea en tant qu'écrivain portoricain; ce dernier compose avec un matériau miroitant qui toujours innervant les œuvres, toujours les déborde, une intimité d'appartenance, la résistance comme flux vital d'écriture et l'écriture comme flux vital de résistance. Lequel contenu identitaire en résonance avec la condition de l'opprimé, se trouve par raison géopolitique et linguistique à embrasser jusqu'à l'ensemble vaste des lettres latino-américaines. En font foi les références aux mots et aux idées attribués, parmi de nombreuses autres, à l'Argentine Alfonsina Storni¹² et à l'Uruguayen Eduardo Galeano¹³.

6.1 UN INTERTEXTE MAJEUR

Il y a ensuite l'intertexte du dehors qui se pose autrement, moins protéiforme, moins pollinisant que celui du dedans, plus intégralement projeté. Son inscription est souvent explicite et se caractérise par ses propriétés structurantes. Il est à l'œuvre ce que l'âme est au corps : l'esprit de sa perpétuité. L'âme est une notion cardinale de ce théâtre qui se veut, selon les mots de l'auteur, un théâtre d'idées. Nous y viendrons, mais d'abord parcourons un peu plus ce panorama. Lorsque ce type d'intertexte reste suggéré, sa clé de lecture se révèle sans ambages et laisse place à l'autorité de l'institution littéraire qu'on dira transnationale et transhistorique. Soit que le titre de l'œuvre l'annonce déjà comme dans *Don Juan Tenorio : drama latinoamericano*, soit qu'il le laisse entendre comme dans *Vida de un poeta romántico* où les premières lignes ont tôt fait d'installer le cadre littéraire de *Gaspard de la nuit*. Ce corpus que nous qualifions « du dehors » est celui d'un répertoire canonique établi sur les fondements d'un discours majeur de légitimité esthétique. Ce n'est plus à une citation que l'intertexte s'adonne alors : l'intertexte devient incontournable, intégral, c'est

¹² Roberto Ramos-Perea, « Tuya siempre, Julita », *op. cit.*

¹³ Roberto Ramos-Perea, « Melodía salvaje », *op. cit.*

cela sa fonction, il devient le socle formel d'un discours. Plutôt le canal esthétique par lequel passe l'écriture que le branchement dialogique d'une voix sur une autre. C'est le vaisseau de ce qu'on pourrait dire la grande histoire de la littérature — par opposition à l'histoire mineure, invisible sous les projecteurs éblouissants du renom — qui fait acte de livrer le propos de Ramos-Perea. Cet effet d'absorption et d'entraînement par un appareil de légitimation doit par ailleurs avoir si ce n'est sa stricte raison stratégique, à tout le moins, son effet.

Le discours du dedans — discours à porté dissensuel en ce qui concerne Ramos-Perea — pourrait-on dire, bénéficie, par le concours du dehors canonique, d'une sorte d'aura de validité. Le fait qu'il s'installe immédiatement dans un espace discursif déjà admis, déjà inscrit dans un ordre de discours (le canon littéraire), fournit un socle d'entendement à une parole qui en contrepartie s'oppose à ces autorités en revendiquant la puissance de signifier du plus invisible par l'entremise de l'esthétique du dedans. C'est par conséquent en fonction des figures majeures du passé — ou même mineures comme Aloysius Bertrand, mais validées dans l'histoire littéraire par des poncifs statutaires telle l'attribution d'une « place primordiale dans la genèse du poème en prose¹⁴ » —, en fonction, donc, d'un discours de légitimation et de reconnaissance institué, sans égards toutefois à ce qui régit et réifie sa préséance dans l'écriture de l'histoire que se formule l'intertexte du dehors.

Plusieurs titres explicites font foi de cet intertexte du dehors, notamment, comme on l'a mentionné, *Don Juan Tenorio : drama latinoamericano*¹⁵ qui reprend littéralement celui de Zorrilla, *Inferno*, celui de Dante, *Crimen y castigo*, de Dostoïevski¹⁶ et *Fausto Rave*, au sujet duquel l'auteur se réclame autant de Marlowe

¹⁴ Aloysius Bertrand, 2000, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, p. 15.

¹⁵ Roberto Ramos-Perea, 2010 (2004), « Don Juan Tenorio : Drama latinoamericano » dans *Teatro escogido dos : teatro nocturno, op. cit.*

¹⁶ Roberto Ramos-Perea, « Crimen y castigo », *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, no 6, septembre-décembre 1993.

que de Goethe¹⁷. D'autres œuvres de Ramos-Perea, sans livrer immédiatement dans le titre la clé intertextuelle, ne manquent pas de fournir dans un mot d'introduction ou dans les notes de jeu et de distribution, le cadre littéraire qui s'applique. Relevons d'entre toutes celles dont nous approfondirons l'étude : *Después de la muerte (escenas del más allá)* qui réactualise les antagonismes structurants de *Notre-Dame de Paris* entre un ecclésiaste tyrannique, les marginaux qu'il écrase et le désir coupable que lui inspire l'une des jeunes femmes de ce groupe; *Vida de un poeta romántico* qui s'élabore autour d'Aloysius Bertrand et de la gestation de son œuvre *Gaspard de la nuit*; *Mistiblu* qui met en scène un Giacomo Casanova vieillissant, traquant jusqu'à Puerto Rico le Comte de St-Germain et le secret de son immortalité.

De ces convocations explicites de morceaux intégraux de la littérature institutionnellement universelle, littérature pour elle-même, on peut dégager les fonctions suivantes : organiser le déploiement dramatique et orienter une interprétation propre à servir le contenu et l'imaginaire proprement portoricain, reportant du même coup sur ce même discours l'aura d'évidente légitimité dont bénéficient les œuvres canoniques. Ce discours établi, hautement normalisé par un ordre majeur — une histoire, un académisme, un canon —, situé à l'extérieur de la réalité concrète de l'auteur, devient celui dont il est pour lui plus aisé de s'approprier la forme-force discursive que pour sa propre littérature à la défense de laquelle il se porte sans cesse et à l'intérieur de laquelle il se débat; parce qu'elle est disponible, cette littérature du dehors qui le transcende devient, paradoxalement, celle par lequel il lutte. Et elle est rendue vastement disponible dans le même mouvement qu'elle est rendue inoffensive. Rappelons-nous ce que nous disions précédemment avec Adorno et Horkheimer : l'art pour l'art fonde le style dominant, l'hégémonie passe alors par cette posture apparemment non idéologique qui fonde le style publicitaire

¹⁷ Roberto Ramos-Perea, 2010 (2003), « Fausto rave » dans *Teatro escogido dos : teatro nocturno*, op. cit., p. 13.

indubitablement idéologique. Par l'autonomie des valeurs esthétiques à la base du récit de l'universalité des formes artistiques, les formes disent exister pour elles-mêmes, l'art dit exister pour lui-même, l'art pour l'art fonde cet effet d'universalité. C'est à ce titre que son autonomie est soupçonnée de faire le jeu de la domination.

Le dire autrement ferait toutefois valoir une stratégie globale que sous-tend cet intertexte dans le cadre politique de l'œuvre de Ramos-Perea : que l'aseptisation politique auquel parvient le discours de l'universalité des formes symboliques sert un propos des plus subversif que caractérise l'idée de littérature latino-américaine de l'écrivain portoricain, cela en l'embrassant dans l'aura d'authenticité littéraire régularisée du grand Victor Hugo, du grand Dante Aligheri, du grand Marlowe, du grand romantisme même, dont le verbe est, par le concours de la convention d'autonomie de la grande littérature, qui devient grande précisément dès qu'elle s'abstrait des conditions de production liées historiquement à la dimension manifestaire des œuvres. Dans ce même élan, la littérature du dedans devient celle pour laquelle lutte Ramos-Perea parce qu'elle n'est pas donnée à l'extérieur de la petite histoire des peuples, mais située en plein contemporain, en pleine tourmente.

6.1.1 EFFETS DU DEHORS

Voici une stratégie : la littérature politique de Ramos-Perea joue de dissimulation derrière les classiques. Mais cette illusion est indiscernable tant elle est incorporée à l'œuvre. C'est dire qu'elle embrasse en même temps qu'elle l'utilise, le canon littéraire. Se drapant des enjeux sociopolitiques d'œuvres rendues à peu près inoffensives par le discours de l'histoire universelle de la littérature, l'écriture spécifique, proprement contemporaine, dissensuelle, logée à l'enseigne de la nation opprimée de Ramos-Perea, fait d'apologies combat. En faisant de cet intertexte du dedans un procédé protéiforme, multicouches, il infiltre le discours depuis l'intérieur du théâtre, dont les formes et le prestige qui les rejouent, par le biais de l'intertexte du

dehors sont acquis à la culture dominante. Il s'agit là d'un jeu de miroirs propre à infléchir l'imaginaire en réfléchissant dans ses formes les plus neutralisées, le symbolique que l'on agit, et que l'on défend, pour lequel on lutte.

Mais la séparation du dedans et du dehors qui coopte la séparation du littéraire en deux registres de réception porte dans ce cas-ci à d'autres conséquences sur la force d'impact du discours. Ce parti pris pour une dualité de l'ici-présent-vindictif (littérature de dissensus) et du là-bas-séparé-docile (littérature du canon) sacrifie peut-être à la tactique la force de rupture du geste manifestaire¹⁸. L'illocution de Ramos-Perea qui reconduit l'ordre des universaux littéraires pour en faire le véhicule de son projet esthétique politique affaiblit peut-être l'impact que le militant souhaiterait opérer sur un quatrième pouvoir qui contrôle précisément les moyens de production et de diffusion qui permettent de promouvoir et sélectionner les éléments du canon. Étant donné que ce quatrième pouvoir fait précisément ses fruits du partage entre culture universelle et culture spécifique, comment s'assurer que les objets destinés d'une part à servir un propos hors de tout doute spécifique, mais qui d'autre part continuent relever du registre universel ne perpétuent pas un cadre de reconnaissance et de légitimation — un ordre de discours — qui n'en finit pas de favoriser la visibilisation du registre universel au détriment du singulier? Peut-on même concevoir, autrement dit, que les postérités majeures de Victor Hugo et de Dante Aligheri — incluant les cadres conceptuels qui les consacrent comme « classiques » — puissent ne pas desservir les gestualités mineures de Luis Palés Matos, de Julia de Burgos et de Roberto Ramos-Perea tout en demeurant majeures? Tout éloquente soient-elles les dissensualités qu'élabore Ramos-Perea ne conduisent-elles pas alors à un contre-effet? Le projet de l'art comme dissidence que

¹⁸ La performativité du manifeste, on se rappelle ce dont on a discuté avec Margel au premier chapitre (section 3), consiste à rompre avec les lieux de production du discours, soit avec le sujet et le contexte.

valorise Ramos-Perea n'est-il pas paradoxalement rattaché à ce processus de neutralisation-récupération majeur dont il cherche à s'affranchir en revendiquant un imaginaire proprement portoricain? En endossant l'histoire qui réduit la prolifération du symbolique aux formes consacrées de l'art pour l'art, en contradiction donc avec les puissances de prolifération du langage que l'ordre du discours conjure et limite, quel usage du discours est consacré sinon celui du pouvoir? Ne permet-on pas par ce fait au pouvoir de se maintenir dans l'invisible uniformité de son ordre qui configure un partage universalisant selon sa propre critériologie? Et de cette manière, ne permet-on pas au pouvoir de demeurer intraquable derrière les manifestations qu'il consacre et qui revient à son autoconsécration? En ce sens, l'adage du divertissement pour le divertissement n'advient-il pas d'autant plus sévèrement que ce facteur de transcendance des formes symboliques loge dans l'intimité de nos théories, de nos pratiques et de nos expériences du symbolique? On peut par là penser que la même convention qui veut que l'art trouve sa valeur en lui-même sert les dispositions idéologiques de l'industrie culturelle qui cherche, pour en tirer un consensus favorisant ses intérêts, à rendre invisibles les forces d'envoûtement et d'hypnose — de propagande glauque —, à rendre invisible l'effet d'une matérialité dont le langage est le véhicule et qui constamment, de toutes parts, sévit.

6.1.2 AUTONOMIE DES FORMES

On l'a discuté précédemment avec Margel : l'autonomie des formes esthétiques fondée sur la convention qui libère le quatrième pouvoir de ses obligations politiques et qui, par le fait même, le rend indissociable de l'ordre social, le libère de sa coïncidence avec le social. Ce qui fait que cette autonomie avalise le modèle culturel que les derniers siècles de libéralisme ont vu naître à travers notamment la production industrielle des biens symboliques : propagande corporative, publicitarisme, uniformisation du sensible par les « majors » du divertissement, voire uniformisation

du verbe par une théorie uniforme de la littérature majeure, et même libre marchandisation du symbolique via l'économie du savoir. Tout cela qui demeure invisible, selon les auteurs de *Kulturindustrie* sous la fable de l'art pour l'art, l'autre visage du publicitarisme livré par la production industrielle du symbolique. Sous cet aspect, le média libéral devient l'instrument de cette position idéologique, et l'art pour l'art donne lieu à la matérialisation de l'ineffable histoire universelle des tout-aussi-ineffables formes du langage.

Intacte dans la structure intertextuelle de Ramos-Perea, cette histoire universelle est instrument de pouvoir en tant qu'elle repose sans le dire sur une critériologie fondée essentiellement sur le goût et sur les significations; en tant qu'elle relègue à un champ de légitimité restreinte la critériologie qui se fonde sur les conditions de production et les déterminations sociopolitiques. Ce formalisme globalisateur persévère à exister sous la plume de celui qui appelle sans ambages à se défaire de l'oppression des modèles impériaux. Même s'il en instrumentalise fortement la convention pour livrer sa propre esthétique, il assied la fonction canonique des œuvres d'art au cœur de sa création. Un raisonnement circulaire fonde cette fonction, examinons-le. L'universalité qui s'appuie ici sur une évidence (s'il y a des universaux, il y a des formes universelles) est irrévocable si l'on admet d'abord qu'il procède par un système de sélection qui se confirme continuellement par l'attribution de son propre sceau de ce qui est universel. En somme, la reconnaissance est issue d'une correspondance à des critères de style (si sophistiqués et subtils soient-ils). À y regarder de plus près, on voit bien qu'il s'agit de prendre la conséquence pour la cause de manière à faire de la reconnaissance (qui est la conséquence d'une conformité aux critères) le critère même d'une grille qui n'a d'autre critère que l'ordre du discours dans laquelle elle se développe (et qui consacre de la reconnaissance). Pourtant, cette histoire du projet très ancien et risqué d'une

littérature qui prétend à l'universalité, ne peut-on pas plutôt l'asseoir sur un fait plutôt que sur une norme du jugement? Plutôt affirmer que l'universalité des formes littéraires est tout bonnement irrévocable selon l'évidence sensible qu'il y a des textes produits par des humains, que ces textes viennent de partout où les humains en produisent, et que tous ces textes parlent depuis ces contextes spécifiques où ils sont produits. Plutôt cela que de faire de la littérature ou de l'art en général, une aventure qui évoluerait à l'extérieur des contextes spécifiques, et donc qui validerait des lignes d'interprétation en abstraction de ces contextes; ne pouvant finalement que reposer sur un recalibrage de repères, seul un balisage du discours à cette fin permettrait de le dégager de son contexte spécifique : cela relèverait alors non pas tant d'une évidence, mais d'un positionnement normatif.

6.1.3 NORMES DU CANON

Que Victor Hugo soit pour Ramos-Perea la figure prépondérante de ce qu'il nomme « la littérature mondiale », et non pas de la « littérature française », peut indiquer une confusion matérielle entre la nature de l'art et le discours sur l'art, confusion reconduite par et au profit d'une idéologie mondialisante, du contexte impérial qui consacre le lieu impérial (mondial, abstrait des lieux spécifiques qu'il domine) et le social impérial (individualiste, constitué des sujets séparés et en concurrence les uns, les autres qu'il domine). Il y a un postulat de concurrence à la base de cette position esthétique : que quelque chose telle qu'une autre littérature que *celle-ci* existe, une autre littérature que celle qui se fait ici ou ailleurs, qui transcende *les* littératures et dont on peut élire un ou des représentants supérieurs, comme Victor Hugo, Dante, Zorrilla, et peut-être, si on poursuit cette logique, Ramos-Perea ou

Falardeau¹⁹. On déplace alors le point de vue empirique qui confirme qu'il existe de multiples foyers de pratiques discursives appelées littératures sur une vue de l'esprit qui veut que toutes ces manifestations se résolvent noblement dans un plus vaste ensemble, *la* littérature (mondiale), subsumant *les* littératures par delà le temps et l'espace sous une autorité et une légitimité supérieure, une histoire des formes transcendant l'histoire des existences. Cette universalité se fixe alors comme un tic nerveux. Sans vérifier si d'elle peut découler un jugement plus valide que le goût, qui soit indépendant de ce que le pouvoir se charge de façonner, un jugement esthétique capable d'allier le registre de la grande histoire et sa notion incontestée de « classique(s) » à la morale de l'action dans laquelle est coulée la matière d'une subversion. On concevra donc qu'un tel concept de littérature universelle ou mondiale n'est pas fondé en substance, mais en opinion, en opinion s'étant transmise d'âge en âge, s'étant consolidé en régime d'opinion, en convention, en institution, en ordre sur lequel se bâtit un régime du sensible. L'idée selon laquelle Hugo trône au sommet de ce château de cartes contribue à reconduire ce régime d'opinion ou cette mythologie apologétique d'une grandeur autonome (et objective) de l'art et des artistes. Cela n'allant pas sans contrarier une théorie de la littérature immanente, liée aux manifestations complexes, proliférantes, organiques et soudées à ses déterminations sociopolitiques, on pourrait voir en cette autonomie un certain obstacle à l'effectivité d'une dissidence sociopolitiquement effective par la pratique artistique.

¹⁹ Il importe de souligner d'une part que c'est exactement ce statut que le discours médiatique refuse à Falardeau, et que lui-même, d'avance sabote. Et que, d'autre part, une grande portion de l'œuvre de Falardeau vise exactement à abolir ce cadre de contrôle et de régulation du discours qui passe par le principe de l'autonomie des formes. On pensera notamment à la caricature de Wim Wenders qui s'en prend non seulement aux critères de la reconnaissance universelles, mais aux artistes qui aspirent à cette reconnaissance, en réduisant de telles aspirations à la bouffonnerie. (Pierre Falardeau, 2004, *Elvis Gratton XXX : La vengeance d'Elvis Wong*, Westmount, Christal Films.)

D'un point de vue performatif, c'est donc dire que la séparation qui structure le travail intertextuel de Ramos-Perea — entre l'ici (le discours portoricain, latinoaméricain) et le là-bas (la littérature mondiale, les esthétiques majeures, les empires et la gloire de la civilisation européenne) — tend à faire perdurer une mythologie de la vie symbolique dont la substance se trouve toujours au plus loin, dans la grandeur créée par d'autres que soi. C'est dire que cette séparation que fait l'écrivain entre le dehors et le dedans effectue une illocution en conformité avec la norme de transcendance qui toujours aliène le collectif ici-bas par sa force de production de la culture pour la reporter indéfiniment sur une histoire du déjà-très-grand qui l'exclut. Dès lors qu'est admise l'existence objective d'une littérature mondiale, d'un cinéma mondial, d'une musique mondiale, n'est-ce pas cette catégorie qui tend à prédominer en légitimité et en notoriété, celle qui configure un cadre de valeurs? N'est-ce pas incidemment cet effet de globalité dont tirent profit les principales institutions de légitimation des industries culturelles? Et n'assistons-nous pas alors à cet envoûtement du plus grand, cette idée de formes « mondialisées », rendues universelles; formes enregistrées, régulées, sanctionnées par des normes élaborées par des élites (excluant systématiquement le mange-petit), qu'il ne peut atteindre qu'en les consommant; n'est-ce pas ce qui vient priver le sujet collectif d'un enracinement pratique dans cette matérialité commune, sensible, cette chair sociale qu'est le symbolique et la production du symbolique?

Naturellement, il y a la dimension dialectique décrite plus haut entre le dedans et le dehors qui taille des ouvertures dans ce qui semble fermé. Et le fait que cette articulation soit mise au service d'un projet esthétique qui demeure éminemment nationaliste nous oblige à admettre que cette dialectique à l'œuvre chez Ramos-Perea tend à atténuer dans l'idée cette suprématie des formes majeures, extérieures à l'accroissement de la prépondérance des lettres et des arts portoricains. Mais dans la

pratique, c'est-à-dire, en ce qui a trait à l'effectivité des actes discursifs à l'égard du projet politique qu'ils portent, l'effet d'atténuation du majeur par le mineur n'est pas exactement avéré. Nous allons maintenant à l'enseigne de ces réflexions, examiner plus avant le langage dramatique de Ramos-Perea.

6.2 CYCLE DE MARIO CASANOVA

La manière dont le majeur et le mineur font jonction constitue ici l'aspect principal à analyser. Pour effectuer la rencontre entre la littérature du dehors et la littérature du dedans, nous verrons que Ramos-Perea a recours à un imaginaire particulier de la grandeur, une forme, occulte, pourrait-on dire de la consécration, quelque chose qui s'apparente à la recherche de l'élévation par des moyens mineurs : un imaginaire initiatique. Nous dégagerons de l'écriture dramatique de Ramos-Perea une série d'œuvres qu'on pourra qualifier d'« apprentissage²⁰ », qui se déploie, pour les premières pièces, depuis les années 1990 jusqu'à la plus récente en 2010. Le développement de cette série se constitue avec assez de cohérence et d'intensité pour qu'on y perçoive plus qu'une résonance interne, un paradigme structurant de l'œuvre. Cinq textes vont permettre d'illustrer ce point névralgique de l'esthétique politique de Ramos-Perea : *Melodía Salvaje*²¹, *Besos de fuego*²², *Después de la muerte*²³, *Inferno*²⁴ et *Vida de un poeta romántico*²⁵.

²⁰ Sur la théorie du genre, se reporter à Gérard Danou (dir.), 2000, *Le roman d'apprentissage, approches plurielles. Colloque de Cerisy*, Paris, Sens, coll. « Sens critique ». Voir aussi Philippe Chardin et Alison Boulanger (dir.), 2007, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé.

²¹ Roberto Ramos-Perea, 1993, « *Melodía salvaje* », *op. cit.*

²² Roberto Ramos-Perea, 2002, *Besos de fuego*, Buenos Aires, CELCIT, coll. « *dramática latinoamericana* ».

²³ Roberto Ramos-Perea, 2010 (2005), « *Después de la muerte* » dans *Teatro escogido dos : Teatro nocturno*, San Juan, Publicaciones gaviota, coll. « *Teatro gaviota* ».

²⁴ Roberto Ramos-Perea, 2010 (2006), « *Inferno* » dans *Teatro escogido dos : teatro nocturno*, *op. cit.*

²⁵ Roberto Ramos-Perea, 2010, *Vida de un poeta romántico*, San Juan, Editions Le Provincial.

Il s'agit de poser d'abord que le dénominateur commun de cette série de textes contient deux termes : la composition de la distribution et l'organisation dramatique liée au récit initiatique. Ce sont ces deux fondamentaux que l'analyse va mettre à l'avant-plan. Nous en brossons d'abord les lignes générales, puis les déclinons en fonction de l'évolution des textes dans le temps.

La figure de l'écrivain dramatique Mario Casanova, d'abord protagoniste de *Melodía Salvaje* (1992) va se réfracter et se projeter sur de nombreuses trames jusqu'à *Vida de un poeta romántico* (créé au cours des années 1990 puis revue et achevée définitivement en 2010). Elle est chaque fois couplée d'une contrepartie féminine, Teresa dans la plupart des cas, le plus souvent actrice, sa maîtresse. Leur relation est le fruit de l'adultère, elle est trouble, mais profonde. Mario, journaliste et écrivain rebelle, égocentrique et teigneux, défend et fait vivre des idées révolutionnaires. Son tempérament d'une arrogance sans pareil (qui n'a en vérité d'égal que l'arrogance de l'antagoniste auquel il sera confronté), porté à la passion et au ressentiment, dresse l'arrière-fond de conflit intérieur qui va se nouer dans la relation orageuse avec sa maîtresse, et devenir la pierre de touche de la résolution dramatique dans la transformation spirituelle du protagoniste. Cette trame autour de la souffrance affective viendra doubler l'intrigue politique et s'y fondre. Casanova est en cela le protagoniste d'une double épreuve de force : avec lui-même en tant qu'il est l'architecte de sa propre misère et avec l'adversaire politique qui opère un pouvoir arbitraire — contre lequel il lutte. Casanova, de plus, dans la force de l'âge, se répercute en abyme de l'auteur qui comme on l'a vu ci-haut, s'identifie à son personnage.

6.2.1 IMAGINAIRE DE L'ÉLEVATION SPIRITUELLE

Cette série « Casanova » se déploie sur une trame de combat politique, mais aussi se rapporte à un programme d'édification existentielle. Ce biais renvoie à la

construction dramatique du sujet confronté à lui-même. Hanté par une vision fantasmagorique émanant de ses propres schémas de souffrance, Mario Casanova devra intégrer en lui ces formes dissonantes pour activer une transformation spirituelle et accéder à une harmonie supérieure. Le protagoniste affronte un ennemi diffus : le pouvoir, la coercition extérieure et intérieure, les déterminations qui relèvent de la misère politique, de la haine et du ressentiment qui structurent la réalité sociale. Ce pouvoir est actualisé initialement en des figures antagonistes au héros qui à la fois bénéficient matériellement et pâtissent moralement de leur position — un critique d'art tyrannique (*Melodía salvaje*), un sénateur corrompu (*Inferno*) un aristocrate véreux (*Vida de un poeta romántico*). Chacune des pièces, exception faite de la première qui privilégie un angle matérialiste pour problématiser le lien entre la vie des passions et la vie politique, va mettre en scène ce registre mystique du contact avec l'au-delà et de la transmigration des âmes. Ainsi, la gestualité politique matérialiste se subordonnera peu à peu au fil de la série à un régime de soins spirituels.

En ce qui concerne l'antagoniste, la souffrance sous couvert de violence et de cruauté caractérise son portrait affectif et se fait le miroir de Casanova; ce faisant, cette violence et cette cruauté se reportent sur l'épreuve psychique d'apprentissage du protagoniste qui, dans *Vida de un poeta romántico* devient explicitement une épreuve initiatique qui comporte tous les niveaux de l'agir péréen : l'esthétique, le politique, le spirituel. Au cours du drame, cette souffrance intérieure de l'antagoniste, principalement morale et individuelle, finit par concerner tous les personnages, et à travers elle, la réalité sociale est montrée dans le cercle vicieux de la dégradation des liens de mutualité. Se libérer du cycle de violence pour refondre la substance de ces liens devient le principal objet du drame, et par le fait même constitue l'essentiel du

projet de libération — à la fois initiatique et sociopolitique — auquel se voue l’auteur dramatique Mario Casanova/Roberto Ramos-Perea.

Ce qui précède s’applique de manière générale aux cinq œuvres. On peut envisager cette série comme une combinatoire où les mêmes éléments sont agencés et réagencés pour former des objets distincts; mais des objets toujours liés par ces fils qui les tissent. Pour chacune des pièces, certaines variations et exceptions aux règles de composition seront dégagées. Nous verrons alors en suivant ces points d’articulation de la série « Casanova » comment se configurent les deux aspects structuraux (protagoniste et récit d’apprentissage) dont nous achevons de poser la constance, et comment ces éléments se fondent en discours (dramatique) pour contribuer à l’éthique auquel Ramos-Perea destine le théâtre, la tâche de « penser l’homme²⁶ ».

6.2.2 MELODÍA SALVAJE, L’ÉDIFICATION MORALE

Ce n’est pas la première fois dans l’œuvre de Roberto Ramos-Perea qu’un protagoniste est nommé d’après l’aventurier vénitien Giacomo Casanova, mais il s’agit de la première fois que l’auteur fait un usage relâché du patronyme, en le détachant du personnage historique pour l’attribuer à une figure de son cru, figure qui plus est se présente comme son propre *alter ego*. Dans *Mistiblú*, Giacomo Casanova, mondain mythique et vieillissant, se retrouvant à Puerto Rico à la recherche de la vie éternelle. Mario Casanova quant à lui, auteur dramatique et journaliste militant, devient à partir de *Melodía salvaje* cette figure très terrestre, très politique, aux prises avec son présent, ses luttes autant intérieures qu’extérieures, et avec les heurts d’une existence combative. Ramos-Perea s’y rapporte, on l’a vu, dans les dernières lignes de la préface (« [...] moi aussi j’ai écrit dans les journaux et pour le théâtre... et je le

²⁶ Roberto Ramos-Perea, 2010 (2005), « Nota impertinente y muy personal del autor » dans *Teatro escogido dos : teatro nocturno.*, *op. cit.*, p. 172.

fais toujours²⁷. ») Personnage metathéâtral, Casanova se construit dorénavant en intimité avec le projet esthétique de Ramos-Perea, il l'anime en tant que protagoniste et l'énonce en tant que projection réflexive de l'auteur.

Le drame qui s'élabore dans *Melodía Salvaje* se situe en ce Puerto Rico à la 1897, siècle qui assiste à la décroissance de l'autorité espagnole sur son gouvernement en instance d'autonomisation²⁸, un Puerto Rico en voie d'émancipation²⁹. Sur cet arrière-fond historique, le drame politique opposera l'auteur nationaliste et anarchiste à un critique de théâtre conservateur et monarchiste. Un jeu de polémique s'engage entre eux dans les journaux autour de leurs opinions respectives sur l'art et le pouvoir. La relation des deux personnages se fera rapidement spéculaire, l'un reflet négatif de l'autre, chacun rompant dans sa fureur aveugle avec les relations amoureuses qu'ils entretenaient initialement.

La rage passionnelle qui les aveuglera et la haine de l'adversaire formuleront le leitmotiv structurant de la joute :

MARIO : Mais je te jure que j'aime plus cette haine qu'aucune autre chose au monde. Elle me brûle les entrailles comme un feu magique qui me consume, mais qui m'anime à la fois.

IRENE : C'est ton Dieu qui te tente à devenir hérétique³⁰.

Cette métaphorisation qui fait de la haine un transport incommensurable, porté par un élan divin, est le seul aspect de *Melodía salvaje* qu'on peut rapporter à un imaginaire mystique. À la différence des autres pièces de la série où l'occulte

²⁷ Voir note 10 du présent chapitre.

²⁸ Trait d'histoire bien souvent méconnu du public : la *carta autonómica* — qui autorise la formation d'un gouvernement autonome — accordée par l'Espagne en novembre 1897 à Puerto Rico et Cuba avant l'invasion étasunienne de juillet 1898.

²⁹ Une émancipation dont on sait qu'elle sera avortée au lendemain de la guerre hispano-américaine de 1898 initiant une nouvelle phase coloniale toujours en vigueur jusqu'à ce jour.

³⁰ « MARIO : Pero te lo juro que amo más est odio que ninguna otra cosa en el mundo. Me quema las entrañas como un fuego mágico que me consume, pero que también me aviva. IRENE : Es tu Dios que te tenta ser hereje. » (Roberto Ramos-Perea, « *Melodía salvaje* », *op. cit.*, p. 144.)

structure le drame, l'invisible n'est ici entrevu que par procédé littéraire; dans la logique sérielle que nous dépeignons et dont celle-ci est le premier jalon, on peut le concevoir comme participant d'une perméabilité au langage de l'occultisme qui deviendra central dans les pièces subséquentes. Sous cet aspect, les enjeux esthétiques et affectifs sont verrouillés sur le contexte de production; ce matérialisme qui devient un trait dominant de la série va, tout en ne perdant pas de son importance, dédoubler son contexte dans un second espace, fantasmagorique et transcendantal.

6.2.3 *BESOS DE FUEGO*, LE THÉÂTRE DÉDOUBLÉ

Le théâtre de Mario Casanova va commencer, à partir de *Besos de Fuego*, à occuper deux dimensions de réalité. À la réalité physique du pouvoir et de l'histoire, s'ajoute le plan des apparitions, des dédoublements, des réminiscences, des envoûtements, des mystères, de l'intuition créatrice, de la matière miroitante de la mémoire et des fantômes. Le plan où demeurent les morts pour interagir avec les vivants, d'où ils s'adressent aux vivants, d'où ils retournent à eux, d'où ils leur payent leurs dettes et d'où ils leur réclament leur dû. C'est cet espace que va visiter le Casanova dantien de *Inferno* guidé dans les cercles de l'enfer par la poétesse Julia de Burgos, c'est depuis cet espace que va parler, d'entre les morts, Mario dans *Después de la muerte*, et à travers ce même espace que se façonne l'intrigue de *Vida de un poeta romántico*. Mais l'exploration d'un univers spectral de réminiscences, de projections et de visions, avant de devenir le lieu de l'action dramatique à proprement parler, se fait espace scénique. Avant que les morts ne soient amenés à intervenir dans le théâtre des vivants, *Besos de fuego* va déployer une esthétique capable de brouiller la distinction entre le plan des morts et le plan des vivants.

Besos de Fuego consacre cet espace de représentation en abyme de la scène, un théâtre de projections dans le théâtre des vies, où les morts s'animent d'après la mémoire des vivants. Il est un second espace, étanche, où va se reconstruire, à partir

de l'enquête que mènent les protagonistes, l'histoire oubliée de Mario Casanova. Les personnages qui s'y animent n'ont pas de conscience propre, ils sont aveugles au présent qui les observe. Casanova n'est pas ici le héros protagonique insatiable de justice sociale de *Melodía salvaje*. Vieillard, il vient de se suicider; qui plus est, il laisse derrière lui une œuvre de théâtre pieux, patriotique, patriarcal, au racisme des plus convenu et sermoneux³¹. Il est donc un auteur de théâtre conformiste, fidèle allié des figures politiques et ecclésiastiques proéminentes, bien ancré dans un conservatisme nationaliste et catholique de mise durant la première moitié du XX^e siècle³². Un homme bien de son époque dont le lien avec le pouvoir n'est apparemment pas, à la différence des autres versions du personnage, problématique.

La scène principale se situe au XXI^e siècle, à l'heure des funérailles de l'auteur. S'il n'est pas le protagoniste du drame ici, il en est l'objet principal : on apprend rapidement que sa vie et son œuvre ne sont pas celles d'un catholique vertueux. Il laisse en deuil Mercedes, sa fille unique (déjà vieillissante), toute dédiée à valoriser la figure immaculée de son père. C'est elle qui engage Vicky, une professeure de littérature dans la force de l'âge, pour rassembler et commenter (et consacrer) l'œuvre

³¹ Casanova retrouvera dans les pièces qui suivent *Besos de fuego* sa protagonisation typique de dissident pourfendeur de l'oligarchie coloniale.

³² Concernant ce cas de figure conservatrice, une réflexion pourrait s'ensuivre. Racisme et catholicisme, nationalisme et puritanisme, patriarcat et prolétariat, toutes ces structures normatives ont donné lieu à des agencements qui aujourd'hui sont conçues comme des plus nuisibles au palmarès de la justice et du changement social. Toutefois, il pourrait ne pas être souhaitable de reconduire l'anachronisme qui assimile toutes les valeurs sociales du début du XX^e siècle au bain des violences symboliques de l'heure, comme autant de rémanences conservatrices héritées de l'impérialisme; cela au sacrifice d'une lecture de l'histoire sensible aux variations des partages normatifs propres à chaque époque. Pensons notamment à Pedro Albizu Campos, l'Afro-Portoricain opprimé, fervent catholique et indépendantiste, chef du Parti Nationaliste portoricain, fomenteur d'insurrections écrasées, adoubé aujourd'hui de son aura de libérateur-martyr. On peut aussi parler de la figure plus controversée de Lionel Groulx qui, refusant l'autorité anglo-libérale hégémonique au Canada contribue à une résistance culturelle en défendant notamment des valeurs et le mode de vie traditionnels des Canadiens Français. Il s'agit ici donc de relever ce qui se rejoue à travers la figure de Mario Casanova, à savoir que le pouvoir — ce qui instaure et maintient les conventions — pose des limites tout autant à la liberté de qui s'y conforme, qu'à celle de qui y résiste. Est à l'œuvre dans cette histoire des luttes, la longévité d'un notabliat et de son pouvoir qui fournit les moyens de la récupération et de l'assimilation de ceux et celles qui y participent, et les moyens de l'oblitération ou de la délégitimation de ceux et celles qui l'affrontent.

d'édification morale de son père. Mais Vicky découvre un texte apocryphe, un drame érotique d'après lequel, petit à petit, dans un second théâtre, le temps perdu va se reconstituer et réanimer la vie passionnelle de Casanova, de sa femme Raquel, et de leur servante métisse Teresa³³ tel qu'ils l'ont éprouvé. Le labyrinthe de théâtres dans le théâtre où va se déployer le drame mènera Vicky de l'inimitié avec Mercedes Casanova qui veut oblitérer cette mémoire familiale à la réconciliation avec les motivations de cette dernière à refuser de connaître la double vie de son père. Elles formuleront par là, ensemble, une interprétation biographique et éthique de ce texte, des autres écrits intimes qui s'y rapportent et du théâtre orgiaque qui les matérialise; une interprétation qui les marquera et les inclura affectivement.

Vicky et Mercedes découvriront d'une part que ce théâtre érotique est écrit par la femme de Casanova et performé par le trio Mario-Raquel-Teresa sur des scènes d'établissements interlopes. Et d'autre part qu'il fournit ultérieurement la matière aux œuvres de maturité chrétienne d'un Casanova repentant et rompu.

MERCEDES : Elle, elle écrivait les versions érotiques et ensuite lui les raffinaient, les polissait, leur donnait un langage... moral, scénique, littéraire par lequel ils justifiaient leurs fautes.

VICKY : Elle les écrivait pour lui. C'était leur sale jeu à eux deux. Soutenu par l'esclavage d'une pauvre mulâtresse victimisée³⁴.

Les scènes qui s'y déroulent montrent trois personnages se livrant à une passion charnelle anémique, à la fois authentique de désirs partagés, à la fois abjects d'oppression raciale et rendant sensible par l'art le plus bas, l'art des pornographes,

³³ Première occurrence du nom de la maîtresse adultère de Mario Casanova qui va se réfracter dans *Después de la muerte* et *Vida de un poeta romántico*.

³⁴ « MERCEDES: Ella escribía las versiones eróticas y luego él las refinaba, las pulía, les daba un lenguaje ... moral, escénico, literario, con el cual justificaban sus culpas. VICKY : Las escribía para él. Era el sucio juego de ambos. Sostenido por la esclavitud de una pobre mulata victimizada. » (Roberto Ramos-Perea, *Besos de fuego*, op. cit., p. 31.)

un autre ordre de rapports désirants que ce que l'ordre colonial du début du XX^e siècle exige.

L'interprétation de Vicky et Mercedes déchire le voile des tabous pour montrer le désir et le pouvoir en actes : la chair qui se donne en spectacle et l'oppression (représentée ici par l'oppression raciale) de cette société coloniale n'y sont plus dissociables. « VICKY : Raquel et Mario! tous les deux avec Teresa... MERCEDES : Raquel et ses cochonneries. Raquel et sa maladie! VICKY :... ils la touchaient, ils la victimisaient. Tous les deux³⁵! » Il y a dans le rapport contradictoire du désir et du pouvoir un surplus de réalité en débord de la stricte intention du jeu érotique. Mario et Raquel sont épris de leur servante malgré l'oppression raciale et le puritanisme. Mais la violence systémique dont pâtit la relation conduit à la rupture des liens entre les trois personnages. Teresa mourra après quoi Raquel fuira, abandonnant sa fille qui lui fait porter par ressentiment l'odieux de leurs pratiques immorales. Casanova demeurera prostré dans une déficience affective où son désir condamné par l'ordre social n'aura de cesse de le hanter. Même le repentir moral de l'auteur ne calmera l'ardeur de son trouble : s'étant consumé dans la passion interdite pour Teresa, il cherche à en maquiller les taches en ressaisissant sa vie dans un conformisme doctrinaire qui consacra son œuvre jusqu'à son extrême vieillesse. La violence contre lui-même à laquelle une telle aspiration tend finit par éclore dans le suicide. Casanova laisse une note qui suspend l'enchantement de la conformité et laisse sa mémoire en proie à l'équivoque des désirs sans issue : « Que Dieu m'amène à tes côtés, Teresa, mon aimée³⁶. » Casanova, en tant qu'auteur officiel, ayant racheté sa transgression dans l'abnégation et la soumission à l'ordre social, est confiné à un rôle normatif dont il ne sortira qu'en mourant — en se suicidant. Le suicide devient un

³⁵ « VICKY: Fueron los dos, Raquel y Mario, en la cama con Teresa... MERCEDES: Raquel y su porquería, ¡Raquel y su enfermedad! VICKY: ... tocándola, victimizándola. ¡Los dos! » (*Ibid.*, p. 38.)

³⁶ « Que Dios me lleve a tu lado, amada Teresa ». (*Ibid.*, p. 37.)

geste à portée illocutoire, en engageant le retour de l'affectivité niée, contre les normes de piété, de rectitude morale et de domination raciale.

6.2.3.1 LE SENS RETROUVÉ DE L'IMMANENCE

C'est que l'esprit révolutionnaire que porte ici Casanova est mis à mal. Tout le drame de ce théâtre loge là, au creuset de cette dysphorie. L'effondrement du désir conduisant une souffrance psychique se lie à l'incapacité de l'écrivain à affronter l'ordre social. L'effondrement final de Casanova met en lumière l'impasse où conduit la plus mystérieuse des luttes, celle de l'intime. Tous les chefs d'accusation morale innervent ce théâtre interdit : lesbianisme, adultère, esclavage sexuel, Casanova s'y broie, de même que sa femme et leur maîtresse.

La découverte de Vicky et l'herméneutique qui connectera les deux femmes à la pratique de l'œuvre viennent bien entendu poser en faux l'héritage de piété que Mario Casanova se sera dédié à échafauder. Mais cet héritage que désire immortaliser Mercedes Casanova sert à préserver une quiétude spirituelle, tributaire d'une très forte convention morale liée au domaine religieux. Elle est de même porteuse d'un contenu à considérer : la paix que les vivants doivent aux morts. Vicky devra, pour parvenir à mener son enquête, rompre avec cette quiétude, confronter Mercedes dans sa foi, mais, afin de faire la lumière sur une énigme qui persiste, finir par surpasser l'antagonisme en partageant la douleur — et les principes — que cette foi protège. C'est qu'en découvrant les vers qui grouillent sous les monuments, ni les morts ni les vivants ne sont plus en paix... La pièce raconte ce miroir épistémologique : la chercheuse de sociologie de la littérature s'extrait de sa position de contrôle et d'enregistrement des discours pour aller au dehors de ses propres conventions institutionnelles. Pour comprendre l'histoire littéraire de Casanova, elle devra comprendre l'histoire sociale de Puerto Rico, et faire sienne l'idée que les textes sont des morceaux de vie, et que ces traces précieuses concernent toutes les vies jusqu'à la

sienne. C'est le motif réflexif qui à compter de *Besos de fuego* va contribuer à construire une épistémé perlocutoire du langage, en ce que le verbe devient ce par quoi les vies se rapportent les unes aux autres, crée la subjectivité collective qui permet au singulier de se connecter à la totalité, une totalité spirituelle, bientôt mystique, de l'expérience humaine.

L'épistémologie affective de Vicky cherche à ouvrir le sens collectif des actes dont découlent les formations symboliques, pour ainsi accéder à une connaissance plus profonde des motivations humaines à partir de ces artéfacts. C'est par l'implication subjective, l'acte perlocutoire de pénétrer sur la scène parallèle et transcendante, acte par lequel font incursion ses propres sentiments, que la chercheuse parvient à déchiffrer l'énigme des signes. Elle lit alors l'œuvre apocryphe de Casanova sur le fil rouge de ses propres tourments, et en saisit l'ampleur.

VICKY : Que faisons-nous devant la surprise et le merveilleux? J'ai vu ce mystère... la vie me l'a mis entre les mains et je n'ai pas trouvé plus douce issue que de lui ouvrir les portes de mon cœur...; peut-être comme cela... peut-être que de cette magnifique manière... le mystère nous prend à notre tour³⁷.

En connectant sa propre identité sur ces traces de passion et de violence, la protagoniste pose le geste perlocutoire de collectiviser son propre sujet avec l'indicible. Elle deviendra par le biais des textes et de la vulnérabilité de Mercedes qui renaît à elle, non plus seulement investigatrice, mais sujet de cette existence où le désir et le pouvoir tissent leur contradiction.

VICKY : (*Elle regarde danser Teresa en concluant sa longue série de doutes.*) [...] C'est nous qui avons converti ta noble race en vil spectacle de désir sale! (*Elle s'approche de Teresa*) Descends de là jeune fille, n'as-tu pas un peu de dignité? Descends de là! Allons-nous-

³⁷ « ¿Qué hacemos ante la sorpresa de lo maravilloso? Yo he visto ese misterio... la vida me lo ha puesto en mis manos y no me ha quedado más dulce remedio que abrirle las puertas de mi corazón...; tal vez así... tal vez de esa hermosa manera... el misterio nos atrape a nosotros. » (*Ibid.*, p. 40.)

en d'ici. *(Elle la prend par les épaules pour la descendre de la scène. On entend les huées et les cris des hommes. Elle les rabroue)* C'est une femme, nom de Dieu! Ça suffit! C'est une enfant abandonnée, seule! *(Elle l'enlace pour la protéger, on entend le rire des hommes. Elle ne peut contenir ses sanglots)* Oh! mon Dieu. Pardonne-moi, mon enfant, pardonne ce que nous t'avons fait, pardonne-nous tous. *(Teresa se laisse tomber dans ses bras, elle est très ivre, elle ne peut presque plus se tenir debout. En se séparant de Vicky, elle passe ses doigts sur les larmes de Vicky, sourit et sort. Vicky demeure quelques secondes seule en silence.)* Pardonne-moi toi aussi Mercedes³⁸.

Cette lumière compassionnelle permet de jeter sur ce qui dans l'ombre demeure forclos, un éclairage qui relève de l'univers même du langage. Ces projections symboliques de Vicky ainsi mises en parallèle avec le drame de Teresa, sont celles d'une subjectivité qui se transforme en parvenant à se fondre dans l'altérité d'une expérience qui initialement la transcende et l'inquiète. Elles viennent alors, par le concours d'une gestualité — d'une lecture — critique, à fonder ce drame en modèle d'apprentissage et d'édification.

C'est une thèse de compénétration des subjectivités dans le langage qui se raisonne par le biais d'une lecture critique. Autrement dit, l'herméneutique que conduisent Mercedes et Vicky en faisant de leur différend le moteur d'une recherche mutuelle de sens s'accorde à une éthique du lien social revendiqué par Ramos-Perea. Cette éthique de la mutualité, comme on l'avait examinée autour de la question de l'amitié fondatrice de résistance dans les chapitres précédents, se pose comme libératrice du

³⁸ VICKY: *(Mira bailar a Teresa, concluyendo su larga serie de dudas)* [...] ¡Fuimos nosotros los que convertimos tu noble raza en un vil espectáculo de sucio deseo! *(Se acerca a Teresa)* Bájate de ahí muchacha, ¿es que no tienes un poco de dignidad? ¡Bájate de ahí! Vámonos de aquí. *(La toma por los hombros para bajarla de la escena. Se escucha el abucheo y el griterio de los hombres. Los impreca)* ¡Es una mujer, por Dios! ¡Ya basta de esto! ¡Es una niña abandonada, sola! *(La abraza para protegerla, se escuchan las risas de los hombres. No puede contener su llanto)* Oh, Dios. Perdóname, niña, perdona lo que te hemos hecho, perdónanos a todos. *(Teresa se deja caer en sus brazos, está muy borracha, casi no puede sostenerse en pie. Al separarse, pasa los dedos por las lágrimas de Vicky, sonríe y sale. Vicky se queda sola en absoluto silencio por unos segundos)* Perdóname tu también Mercedes. Daría lo que no tengo por no haber conocido esta historia. Si pudiera olvidarla te juro... » *(Ibid., p. 33.)*

syndrome individualiste et constitutive de liberté partagée. Somme toute, la fable de la compénétration des subjectivités qu'initie *Besos de fuego* et qui se déploiera dans la suite de la série fixe la rupture avec la plus fondamentale évidence sur laquelle repose l'individualisme — à savoir le lieu commun qui inculque que les vies sont par nature séparées et le langage la pomme de leur disjonction : elle effectue un acte illocutoire sur la substance même de la vie symbolique. J'entends par là que la fable de Mercedes et Vicky resignifie à nouveau la notion de langage comme système de mise en correspondance des sujets. À travers leur effort de lire la mémoire du texte, le langage n'apparaît plus comme discordant, ni même ses effets, comme contingents. Mais il se montre structuré intrinsèquement par la connivence objective d'une humanité restituée à ses liens affectifs, connivence nécessaire qui permet d'atteindre au commun d'une vaste expérience existentielle par-delà la stricte individualité. Cette expérience permet de passer alors d'une échelle intime montrant deux subjectivités dans une relation dialectique parvenant à faire éclore une force de libération commune, à une échelle sociale prenant acte de la force de cohésion intersubjective inhérente au langage. La thèse de la compénétration des subjectivités par delà l'espace-temps et l'opinion apparaît de la sorte comme un motif de constitution du social et de résistance à l'oppression. Elle semble dès ce moment correspondre à une préoccupation pratique et thématique essentielle à l'œuvre de Ramos-Perea, depuis son manifeste sur le cinéma jusqu'à la poétique de son théâtre.

6.2.3.2 PREMIERS PAS DANS LA TRAME INITIATIQUE

Le théâtre apocryphe de Casanova présente un espace clos et final. Et de là les automates que sont Mario, Raquel et Teresa refont le théâtre de leur vie en fonction des signes que leur disparition a laissée sur le théâtre du présent, et que les vivants vont parvenir à reconstituer en s'y projetant. Théâtre de miroirs et de révélations, il

anime des fantômes qui donnent du sens au présent, mais auxquels le présent ne donne un sens qu'en ce qu'il rétablit une mémoire qu'il avait lui-même dégradée.

On dira donc que s'il y a bien un théâtre fantasmagorique, ce spectacle des morts est déterminé par un passé figé, séparé du théâtre des vivants qui, lui seul, est doué de devenir. À la différence des pièces subséquentes de la série, les fantômes n'ont pas d'autre volonté que la juste réactuation de leurs gestes oblitérés, pas plus qu'ils ne produisent d'effets intentionnés sur le monde des vivants. C'est-à-dire que les vies parallèles ne se rendent manifestes entre elles que dans une direction : d'une part de l'antérieur à l'ultérieur selon une conception linéaire du temps, en faisant du théâtre principal le présent de la vie, présent absolu qui observe et découvre dans le théâtre second, une antériorité immuable; d'autre part présent qui, en vue du passé, se conçoit comme l'effet d'une cause, et en vue de l'avenir, cause d'un effet.

On verra que dans le cas d'un parallélisme qui prend en charge la relativité des temps comme dans *Inferno*, *Después de la muerte* et qui culmine dans *Vida de un poeta romántico*, l'espace-temps effectif, là où a lieu l'action, n'est plus situé en un point présent; on verra qu'il est diffracté sur des trames extérieures à l'immanence matérielle. Dans *Inferno*, l'action conduira à l'espace inférieur du châtement qu'est l'enfer dantien; dans *Después de la muerte*, au lieu intermédiaire où transitent les âmes qui vont transmigrer vers d'autres existences; dans *Vida de un poeta romántico*, au moment mystique où l'âme du poète Aloysius Bertrand vient transmigrer dans celle de l'écrivain portoricain. En rompant avec la linéarité de l'existence temporelle, la relativité de l'espace-temps qu'établit Ramos-Perea initie un enchaînement de réfractions; selon ce développement logique, le site de l'action peut entrer en relation avec la multiplicité des temps — des vies — de l'Histoire. Les protagonistes de ce théâtre découvriront cet ordre de réalité à travers un processus initiatique. Le présent s'y pense comme éternellement en train d'advenir, sur les plans multipliés d'une

réalité en réfraction. La logique qui le guide transcende l'actualité des perceptions. Ce qui viendra à s'élaborer chez Ramos-Perea, c'est une métaphysique de la contemporanéité des âmes qui consacre la contemporanéité radicale de toutes les expériences.

Ce que déjà Vicky énonce dans *Besos de fuego* annonce conceptuellement cet état de contemporanéité éternelle s'immiscant dans le vécu singulier. La complainte qu'elle destine à son amoureux Ulysses qui l'a laissée pour une autre médite cette idée qui dès *Inferno* deviendra effective :

VICKY : Tu ne crois pas qu'il y a des choses que nous devons clarifier, qu'il y a des choses... que nous devons encore nous dire toi et moi? Les relations ne se terminent jamais, Ulysses. Les liens... d'autres vies, de tellement de vies... t'attendent toujours. (*Pause*) Pénélope continue de tisser, elle tisse ton nom sur les draps avec lesquels elle réchauffe ses rêves³⁹.

Jouant sur l'archétype de Pénélope qui attend fidèlement à Ithaque le retour improbable d'Ulysse, le parallélisme superpose l'espoir de Vicky de retrouver contre la mort même l'union perdue. Dans ce cas, le motif de la transcendance des âmes vaut plus pour un trait rhétorique d'amour romantique que pour un constat de substitution effectif. Elle n'est la Pénélope de son Ulysses que dans la mesure de son phantasme. C'est ce motif d'éternel retour que les prochaines versions de Casanova viendront non plus seulement à énoncer comme désir, mais à performer comme expérience.

6.2.4 DESPUÉS DE LA MUERTE, PREMIERS FANTÔMES

Si le théâtre de *Besos de Fuego* déploie bien un univers fantasmagorique, la signification de cet univers tient davantage à un jeu de réflexions, à une forme en

³⁹ « ¿No crees que hay cosas que tenemos que aclarar, que hay cosas... que todavía tenemos que decirnos tú y yo? Las relaciones no terminan nunca, Ulises. Los vínculos... de otras vidas, de tantas vidas... esperándote. (Pausa) Penélope sigue tejiendo, tejiendo tu nombre en las sábanas con las que calienta sus sueños. » (*ibid.*, p. 23.)

projections à partir d'une formation dramatique première : les fantômes sont des réminiscences que dessinent les consciences du présent. Ils seront dès *Después de la muerte* doués d'intention propre, leurs interventions devant transformer le présent des vivants. Réverbérations, dédoublements des formes, mises en abyme ne tiennent plus à un effet de projections sur la mémoire, mais à l'accomplissement mystique d'un pouvoir de matérialisation. Ce qu'à partir de *Después de muerte* la série de Casanova va manifester concerne exactement cette matérialité : la puissance d'agir qui loge dans l'invisible.

Le type de relation que les fantômes entretiennent avec le monde physique se transforme. De formes projetées jouant la mémoire, ils deviennent, dans la troisième pièce de la série, réelles présences des défunts — et Casanova est à nouveau l'un d'entre eux. Ils vont dès lors intervenir directement sur le cours de l'action; l'action, réciproquement, prêtera une large part de son développement à la manière dont leur voix pourra frayer d'un plan occulte à un plan matériel. L'idée même de l'âme est au cœur du propos. Et elle est développée dans une perspective spiritiste, selon laquelle des moyens de contact avec les entités non physiques et invisibles que sont les âmes des morts peuvent être mis en place à travers des rituels, et orchestrés par des initiés tenant lieu d'intermédiaires entre les plans.

C'est de ce fait par l'entremise d'une médium que Casanova prend part au drame. À nouveau, il est dépositaire d'un secret qu'il emporte avec lui dans la mort. Mais il ne concerne plus, comme dans *Besos de fuego*, sa propre transgression morale. L'œuvre qu'il n'a pas pu livrer au jour témoigne de l'ignominie d'un autre. Elle est le résultat d'une enquête qui recèle plutôt le sceau de condamnation d'une infamie dont la déliquescence ne laisse, à la différence des pratiques essentiellement passionnelles du cas qui précède, nulle équivoque. Casanova tente de communiquer depuis le lieu intermédiaire où transitent les âmes, la preuve encore chaude qu'il avait produite de

son vivant d'un complot exécration. Rapportant une situation de corruption impliquant les autorités officielles (politiques et ecclésiastiques) et leur relation avec le monde des affaires, la révélation est le fruit du travail d'enquête du journaliste au service de la justice sociale. Elle met au jour le cas d'abus de pouvoir de l'évêque Pontevedra, haut dignitaire catholique luxurieux qui s'accapare les terres publiques pour les revendre sur le marché de la traite des femmes. Infligeant la mort aux prostituées qui lui sont amenées, ce personnage agence une violence désabusée et un pouvoir licencieux digne de l'aristocratie décadente dépeinte par le Sade des *120 journées de Sodome*⁴⁰.

L'action de Mario Casanova procède de la mise en évidence et de la dénonciation d'un univers de rapports tripartites qui constitue le pouvoir organisé. Entre les fonctions officielles de l'État et du clergé, le marché de l'investissement spéculatif et le crime organisé, la société est en otage. Le trépas au tout début de la pièce du détenteur des preuves prépare le déploiement d'un système de signes capable d'indiquer aux vivants l'existence du complot et les clés de son démantèlement. Le travail inachevé de Casanova sera conduit à terme par sa maîtresse Teresa qu'il contactera par le biais d'une médium. Proche conseillère de l'évêque, elle se retourne contre lui en découvrant la vérité incriminante, et procède in extremis au sauvetage de la victime. Mais Teresa qui, prolongeant l'œuvre de justice de Mario se révolte contre l'édifice d'oppression à la pointe duquel est assis l'évêque, succombera à son tour.

6.2.4.1 L'IMMANENCE COMME DÉFAITE

L'univers intertextuel de *Después de la muerte* coud des continuités entre les éléments de la série. Le concours de Sade et Dante⁴¹ notamment, fait dialoguer les œuvres entre elles. Dans ce cas-ci, les deux auteurs sont cités en opposition, l'un

⁴⁰ D. A. F. de Sade, 1975, *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Paris, 10/18.

⁴¹ Roberto Ramos-Perea, « Después de la muerte », *op. cit.*, p. 194.

immanentiste, l'autre transcendantal. Le second est convoqué par Casanova qui émergeant dans le monde des morts se demande si l'existence qui l'attend est telle que la *Divine comédie* le raconte. Nous reviendrons à cet intertexte quand nous aborderons la pièce *Inferno*. Sade quant à lui est évoqué par l'évêque corrompu, qui y voit la justification de son mode de vie : « Ici, petit, le plus important c'est qu'ils respectent mon pouvoir et qu'ils me payent pour ce que je vaux. C'est pas moi qui vais leur offrir le pouvoir de Dieu contre du vent. Tu devrais lire Sade⁴². » Les paroles du prêtre rejoignent une rhétorique éloquemment perverse conçue par Sade dans la plupart de ses récits. Il n'y a qu'à se rappeler la conviction nihiliste qu'il insuffle à son héroïne Juliette :

Il n'y a donc aucune espèce de mal à violer tous les principes imaginaires de la justice des hommes, pour s'en composer une à sa guise, qui sera toujours la meilleure quand elle servira nos passions et nos intérêts, parce qu'il n'est que cela seul de sacré dans le monde [...]⁴³

Le rapprochement littéral entre le personnage de *Después de la muerte* et l'antimorale des personnages sadiens prolonge, mais aussi limite le contexte discursif travaillé par l'intertexte de *Besos de fuego*, contexte qui fait de la tradition libertine, non pas un modèle (im)moral, mais bien un imaginaire pratique des formes esthétiques :

VICKY : Notre petit Marquis de Sade antillais, pervers et audacieux qui, en 1939, créait dans les sous-sols de quelque bordel de la vieille ville ses petites pièces de théâtre érotiques du même ordre que les théâtres libertins de la France révolutionnaire. [...] Érotisme et subversion. Un explicite enrichi par un langage africanisé et mulâtre. Fesses, vulves, seins dressés, sueurs nègres, lèvres et langues

⁴² « *Aquí lo importante, pendejo, es que respeten mi poder y me paguen lo que valgo. Que no voy a darles el poder de Dios por nada. Tienes que leer a Sade.* » (Roberto Ramos-Perea, « Después de la muerte », *op. cit.*, p. 191.)

⁴³ D. A. F. de Sade, 1987, *Oeuvres complètes du Marquis de Sade. Tome neuvième*, Paris, Pauvert, p. 12.

ardentes... mulâtres et blancs dans un consensuel et amusant concubinage. Oppression esclavagiste déguisée en jouissance mutuelle⁴⁴.

Les ramifications entre la subversion et l'érotisme dessinées par la sociologue de la littérature de *Besos de Fuego* ne seront pas reprises dans *Después de la muerte*, mais le lien fort entre le pouvoir et l'ubris de la chair demeure. Ici il faut relever avec plus de minutie ce contraste entre ces modalités d'interprétation : le traitement qui est fait du legs de D. A. de Sade, de *Besos de fuego* à *Después de la muerte*, emploie deux langages distincts. Dans *Besos de fuego* l'univers est rapporté à une esthétique fertile et révolutionnaire par le biais du discours sociocritique :

VICKY : Le Marquis de Sade, Les mémoires de Casanova, le Decameron, En as-tu lu quelque chose? Sais-tu quoique ce soit de sociologie littéraire? Non. Eh! bien, c'est ce dont il est question, de l'origine des livres, des idées et des circonstances qui ont donné voie aux révolutions dans la littérature! Cette pièce de théâtre est une révolution!⁴⁵

Parce qu'il transgresse l'ordre du discours, l'œuvre de Sade devient pour la sociologue une puissance de libération. Puissance qui ne se reconduit pas dans *Después de la muerte*, où la transgression est rejetée du côté de l'abjection, prise en charge par le registre sophistique du prêtre corrompu et lubrique. Récupérée à la défense du vice et de la licence, la parole sadienne devient alors parti pris de violence au service de l'arbitraire et de l'oppression.

⁴⁴ « VICKY: Nuestro pequeño Marqués de Sade antillano, perverso y audaz que en el año de 1939 estrenaba en los sótanos de algún burdel de la ciudad vieja, sus pequeñas piezas de teatro erótico al igual que los teatros libertinos de la Francia revolucionaria. [...] Erotismo y subversión. Explícitez enriquecida por un lenguaje africanado y mulato. Nalgas, vulvas, senos erectos, sudores negros, labios y lenguas ardientes... mulatas y blancos en consensual y divertido contubernio. Oposición esclavista disfrazada de goce mutuo. » (Roberto Ramos-Perea, *Besos de fuego*, op. cit., p. 13.)

⁴⁵ « VICKY: El Marqués de Sade, Las memorias de Casanova, el Decamerón, ¿Has leído algo de eso? ¿Sabes algo de sociología literaria? No. Pues de eso se trata, del origen de los libros, de las ideas y las circunstancias ¡que dieron inicio a las revoluciones en la literatura! ¡Esa obra de teatro es una revolución! » (Roberto Ramos-Perea, *Besos de fuego*, op. cit., p. 26.)

Que ces distinctions contribuent à la longévité de l'ambiguïté liée à l'œuvre de Sade n'importe ici que dans une certaine mesure⁴⁶ : chez Ramos-Perea, l'œuvre est tantôt associée à une tendance, tantôt à une autre. Soit tantôt une tendance sociocritique qui en fait un objet de rupture avec tout un champ de discours normalisé concernant la sexualité et les tabous autour de la violence — un style sadien; soit tantôt une tendance littéralisante qui y voit un véritable mode d'emploi de décadence — un style sadique. Mais on dégagera de ces contrastes la constante suivante : Sade chez Ramos-Perea concentre un éclairage sur le problème pratique de la violence et du pouvoir. S'il reste que, d'une pièce à l'autre, il tient lieu de recours symbolique, c'est pour donner cours à une réflexion éthique à partir du matérialisme radical. Dans le cas de *Después de la muerte*, l'âme fait incursion dans le champ politique, et à ce titre le sadisme illustre l'infinie oppression. Ce cadre où la vision d'une transcendance spirituelle est valorisée traite l'immanence comme un espace dégradé. On se rappelle que pour l'évêque Pontevedra le pouvoir de Dieu se rapporte au pouvoir socioéconomique. Sa damnation découle de ce blasphème qui l'enferme dans un monde de pouvoir et de désir. Et c'est l'essor sotériologique — lié à l'imaginaire de Dante auquel se raccroche l'âme de Casanova — qui court-circuite le processus de cumul des violences qu'un matérialisme sans transcendance pousse à l'intolérable.

À ce titre, le discours sur Sade comme forme subversive qui se développe dans *Besos de fuego* entre en cohérence avec la représentation de la spectralité qui y a cours. On se rappelle que les fantômes n'y sont pas rattachés à une vie après la mort, qu'ils demeurent plutôt des projections de la mémoire : l'immanence n'y est pas, à la

⁴⁶ Cette ambiguïté, au demeurant, ne manque pas d'intérêt pour quiconque s'intéresse au pouvoir des formes littéraires. Nombre de travaux s'y sont penchés et en ce sens, le nôtre n'en effleure que quelques tangentes, notre objectif restant d'observer comment l'appareil intertextuel de Ramos-Perea convoque divers registres d'interprétation de l'œuvre. À ce sujet, on se reporte sans hésitation à Roland Barthes, 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil. Plus récemment, Dominique Marion (2016, *Ouverture du cadavre de sade*, Montréal, Possibles éditions) renouvelle l'exercice d'une lecture minutieuse de la politique sadienne.

différence de *Después de la muerte*, mise en contraste avec la transcendance. La lecture des pratiques de transgression morale comme écriture révolutionnaire, comme rendant sensible la chair, se pose ici selon un matérialisme sociologique ou le théâtre de l'immanence sans limites est le lieu de tout événement.

Ce qui se joue dans *Besos de fuego*, cette idée de la révolution par la chair dans la chair, n'est donc plus tenable une fois que l'expérience humaine se rend perméable à la transcendance — une fois que les fantômes sont non plus des réminiscences, mais des âmes. Et, comme dans *Después de la muerte* le propos est justement de poser l'agir libre et libérateur dans une réalité de l'*après*, le mode révolutionnaire du radicalisme athée où la liberté dépend de chaque action — capable comme nous en avons déjà fait état de se dégager du poids d'un ordre de causes — se trouve de ce fait réduit au nihilisme. On observera donc que la fonction de l'intertexte de Sade sert le propos politique de la pièce et la conception de la liberté qu'il corréle. Car il faut que le corps, totalité ontologique de l'œuvre précédente, y trouve dans celle-ci sa fin, et que cette fin laisse place à une valeur supérieure logeant dans le plan spirituel, une valeur irréductible, absolue de liberté. En considérant les suites de cette scénographie, ce qui se joue sur ce nouveau théâtre fantasmagorique n'appartient plus exclusivement à l'ordre matériel et la totalité n'est plus l'attribut de l'immanence : une coupure divisant le monde en deux plans distincts fait basculer dans la transcendance, vient adjoindre au drame politique un caractère métaphysique.

6.2.5 *INFERNO*, QUÊTE DE SALUT

L'attention et l'action portent alors au-delà du pouvoir, et cela doit entraîner quelques effets de sens sur l'imaginaire de lutte de Ramos-Perea. En suivant l'intertexte dantien, on pourra saisir la stratégie qui se met en place à cet égard. Dans *Después de la muerte* et dans *Inferno*, il pose l'expérience spirituelle comme dispositif de développement dramatique; et l'agencement avec Sade l'athée, ou sa

confrontation, marque la thématique de l'exploration des limites de l'immanence et de la morale de l'action. On en vient par là à la pièce qui fait de l'exploration des zones extérieures au pouvoir son thème principal; le thème principal d'un théâtre initiatique. *Inferno* reprend la première partie de la *Divine comédie* en y insufflant le développement spirituel qui se déploie au cours des trois opus de la vaste fresque poétique. On sait que dans le texte de Dante, il y a à la clé de l'action la quête de Béatrice, l'amour perdu. Un processus d'édification de l'âme qui, au fil d'un pèlerinage à travers l'Enfer, le Purgatoire et le Paradis jusqu'à l'Empyrée, patiemment se départit de l'attraction de la chair trouve sa résolution dans le processus de sublimation du désir pour Béatrice en l'amour divin. Ce pèlerinage sera celui que Casanova rejouera dans la pièce de Ramos-Perea. « Lutte contre l'immortalité de tes désirs, lui commande Beatriz, et cherche l'immortalité de l'Amour⁴⁷! » Cette injonction reprend la thématique de la libération spirituelle de *Después de la muerte*, mais la réinjecte dans le destin de la chair par l'effet de la situation initiatique. *Inferno* reprend le motif de l'expérience mystique du corps mortel qui visite l'univers des âmes pour recevoir sa révélation libératrice. Avant d'aller plus loin dans cette lecture, il convient de reprendre les lignes principales de ce drame d'apprentissage.

Dante Casanova est la figure protagonique d'*Inferno*. Légère inflexion à l'égard de la constante de la série : le Mario écrivain de théâtre, renommé Dante en fonction du cadre évident d'intertextualité, est refondu en poète. Ses traits distinctifs sont tout de même conservés : il est impétueux, passionnel, militant indépendantiste, justicialiste de gauche, reconnu comme une menace dans l'univers des pouvoirs, investi d'une relation adultère; sans oublier que la figure se pose toujours en abyme de l'auteur Ramos-Perea. Si on continue de se fier à ce qui a été relevé à cet égard à propos de

⁴⁷ « ¡Lucha contra la inmortalidad de tus deseos y busca la inmortalidad del Amor! » (Roberto Ramos-Perea, « Inferno », *op. cit.*, p. 291.)

l'autoréférence de l'écrivain anarchiste dans *Melodía salvaje*, et si on considère la logique de réflexivité dantienne, l'auteur prend place en tant que figure protagonique de son écriture. De plus, et c'est sur ce dernier caractère que repose l'essentiel du régime de signification initiatique qui accède dans *Inferno* à sa formule accomplie : ce héros positif est aux prises avec un tourment existentiel lié au nihilisme d'une existence terrestre tout entière versée dans la lutte politique et le désir, immanentisme radical dénué d'éternité, de transcendance et d'espérance. La mort de son amante Beatriz le terrasse, le sens de sa vie se dérobe, il veut magnifier cette dévastation : elle devient le seul motif de son existence qui ne se voue plus qu'à ce désir à jamais frustré. Cette négativité opère sur l'âme de Beatriz une emprise qui l'empêche de se libérer du monde matériel et de se refondre dans l'éternité. C'est pourquoi elle attire Casanova dans ce pèlerinage de révélations.

Le caractère de Casanova présente les composantes du même imaginaire immanentiste que l'évêque corrompu de *Después de la muerte*. La souffrance morale s'exprime en un langage jouant sur le rabaissement du sublime dans l'infime :

Je suis vivant! Battant! Sens-le... ça s'agite violemment. Ma respiration... un peu plus et elle devient un ouragan. Mon regard de feu... ma peau brûlante... ma bouche est une mer de toi... Beatriz, je te désire plus que la vie! *Tu n'es pas ma pitié! Tu es ma malédiction, ma bénite malédiction* que j'accepte comme le présent le plus glorieux que m'ait pu faire l'existence. Ne me demande pas de cesser d'être humain! Tu es mienne, Beatriz, mienne à jamais⁴⁸!

Le lyrisme qu'on lit illustre la crise métaphysique et esthétique qui remue Casanova. Ce langage immanentiste regrette le divin. Parce que le vocabulaire de la grâce (le béni, le glorieux) est branché sur un discours qui exacerbe la chute (la

⁴⁸ « ¡Estoy vivo! ¡Late! Siéntelo... se agita violento. ¡Mi respiración... un poco más y es huracán! Mi mirada de fuego...mi piel caliente... mi boca es un mar de ti... Beatriz, ¡te deseo más que a la vida! ¡No eres mi piedad! Eres mi maldición, mi bendita maldición que acepto como el regalo más glorioso que haya podido darme la existencia. ¡No me pidas que deje de ser humano! Eres mía, Beatriz, ¡mía, por siempre! » (Roberto Ramos-Perea, « Inferno », *op. cit.*, p. 246. C'est moi qui souligne.)

malédiction, la passion), l'oxymore ne joue pas que les contrariétés : il profane ce qui est immaculé par essence. Devenant alors ce qui est revendiqué, la déchéance renverse le matériau lexical dans son domaine. Selon la perspective de transcendance qui se tisse dans la série de Casanova, ce matériau élevé est alors maculé dans l'immanence. Une immanence qui continue de se représenter selon les termes du sublime, une immanence non seulement encline aux passions, mais qui s'excite au blasphème. C'est dire que la matière du langage est articulée dans une quête du Très-Haut; et que, si déçue soit-elle, l'appel de cette quête habite ce drame.

6.2.5.1 MYSTICISME

Dans cet ordre d'idées, on peut observer le régime de signification initiatique continuer de se déployer. Après *Después de la muerte*, l'immanence viciée allonge son bras jusqu'à la gorge de Casanova. Sa portée se repère sous de nombreux aspects de l'argument dantien qui articule la perte du protagoniste autour de la figure magnifiée de Beatriz. Son impiété frôle le grotesque quand il déclare qu'il n'a « point d'autre Dieu que Beatriz⁴⁹. » C'est donc à l'orée de la perte qu'intervient pour le sauver, la sagesse médiatrice du poète (de la poétesse portoricaine Julia de Burgos). S'initie alors son périple parmi les âmes perdues. De même que dans le cycle d'Aligheri, la poétesse-guide de *Inferno* est mandée par Beatriz depuis un au-delà d'où elle demeure inaccessible et omnisciente. Dans un cas comme dans l'autre, le parcours mystique de Dante, figure du poète vivant spirituellement égaré, guidé par la sagesse du poète défunt conduit à l'exploration progressive des cercles infernaux de plus en plus infâmes (« balcons » chez Ramos-Perea qui garde assises dans le vocabulaire théâtral). La rencontre effrayante des damnés et de leur vice, la mise en scène de leur châtement et l'effet d'enseignement et d'évolution morale, fait cheminer graduellement le protagoniste vers une connaissance transcendante. Calqué sur

⁴⁹ « *No tengo más Dios que Beatriz.* » (*Ibid.*, p. 255.)

l'Enfer de La divine comédie le drame d'*Inferno* se résout par une finale épiphanique qui se rapporte au Paradis, où Aligheri accède, aux côtés de Béatrice, à l'élévation.

Si *Inferno* reprend les vastes pans de la composante mystique de *La divine comédie*, il les réactualise par ailleurs selon un régime de signification bien propre à Ramos-Perea. Il s'agit de considérer que la progression narrative se reporte sur la réalité sociale portoricaine, et, ceci découlant de cela, que la distribution place la figure autoréférentielle de Casanova/Ramos-Perea dans le rôle de la brebis égarée (Dante), et la poétesse Julia de Burgos dans le rôle du juste (Virgile) rappelé d'entre les morts. Il importe aussi de souligner que Beatriz n'est plus la jeune chrétienne commise à la piété que *La divine comédie* magnifie, mais plutôt la femme adultère d'un sénateur corrompu, assassinée par vengeance passionnelle. Dès lors qu'on établit cela, on relèvera le déplacement qui s'effectue sur l'intertexte de la Béatrice dantienne qui passe d'immaculée vertueuse au sujet social aux prises avec le pouvoir.

Il y a plus à l'égard de l'incursion du plan matériel dans le transcendant : là où la montée en grâce bloque Virgile, pour païen qu'il soit, à l'entrée au Paradis, l'élévation spirituelle que professe *Inferno* continue de requérir la présence de Julia de Burgos, dont la vie mouvementée et le décès précoce⁵⁰ témoignent de son caractère résolument terrestre. Plus exactement : la recherche d'un salut transcendant requiert son concours de telle sorte que les motifs dantiens qui structurent le drame de Ramos-Perea sont refondus à l'aune d'un projet esthétique qui relie l'effort d'élévation au geste poétique. Il s'agit là d'une morale qui indique le programme métaphysique dont Ramos-Perea investit l'art et qu'énonce le poète Casanova : « Être poète est le labeur le plus noble de l'âme! La poésie explique l'âme⁵¹. » Et on y

⁵⁰ Poétesse, journaliste, militante, membre du Parti nationaliste de Puerto Rico, elle a trente-neuf ans lorsqu'elle retrouvée inconsciente en pleine rue de Manhattan et meurt quelques jours plus tard, le 6 juillet 1953.

⁵¹ « ¡Ser poeta es el oficio más noble del alma! La poesía explica el alma. » (Roberto Ramos-Perea, « *Inferno* », *op. cit.*, p. 253.)

reconnaît le même contraste proprement pérenn entre la nourriture spirituelle (qu'est l'œuvre artistique) et la nourriture du corps (qu'est la production industrielle de biens symboliques) qui permet de valoriser le sacrifice de l'artiste national au détriment de l'artiste impérial. Programme spirituel appliqué à la réalité temporelle, programme reposant sur une lecture métaphysique de l'œuvre d'art, il relève de la même logique que convoque Ramos-Perea dans *Cinelibre* pour injecter son programme de résistance politique dans la culture.

L'enseignement de Beatriz est conforme à ce programme. Il rejette la primauté du plan d'immanence qui fait du pouvoir et du désir le seul domaine d'agir, primauté à l'issue de laquelle guette la déchéance de l'âme. Et reprenant à son compte une morale radicalement altruiste, l'éthique que défend Inferno devrait fonder une classe de dissidents vertueux qui voient en leur pratique esthétique la promesse s'accomplissant d'une libération spirituelle du sujet collectif — ici, de la nation. Tel est le pouvoir perlocutoire et illocutoire que semble consacrer une telle stratégie esthétique.

C'est pour cela, si l'on revient sur l'idée de la nation métaphysique que nous avons relevée antérieurement, que Ramos-Perea pose la nation dans l'être. Parce que la liberté transcendantale ne concerne que les existences immuables. La nation en tant qu'essence peut difficilement être conçue comme un composé de forces comme chez Falardeau. Elle n'est pas définie tant par des opérations de pouvoir — aux contingences des multiples catégories de problèmes liés aux dominations dont le national participe —, que par sa propre nécessité, et cette nécessité regroupe toutes les âmes s'engageant à son sauvetage avec l'énergie du noyé en haute mer, réunies sous son unité souveraine.

6.2.6. LIBERTÉ MÉTAPHYSIQUE

Ramos-Perea parle d'un *univers autre* en introduction de *Después de la muerte*; il plaide alors pour une liberté pleine, une liberté verticale, spirituelle et transcendante, mais aussi d'une très concrète liberté de l'âme. La liberté est en ce cas, non pas projective ou reportée comme l'induit le mythe chrétien du Jugement dernier, mais initiatique, mystique et immédiatement accessible :

J'ai écrit [*Después de la muerte*] porté par la profonde conviction qu'il existe un monde spirituel, libérateur et libre, où des normes très simples permettent à l'homme de saisir la valeur suprême de son humanité qui est le respect pour la vie — la vie ici-bas et au-delà — et de parvenir, à travers un chemin difficile, à la certitude qu'il n'a nulle autre fin que de servir autrui⁵².

C'est pour introduire ce discours dans la pièce que Dante est sollicité. Mario qui vient de mourir réfère à l'imaginaire du poète toscan comme à une prescience pour se repérer dans la dimension inconnue du plan spectral :

LE GUIDE : La vie est ici. La mort est là-bas. MARIO : J'ai aussi pensé à Dante. Avait-il vu juste? tout ceci est-il comme il l'avait raconté? [...] LE GUIDE : Ce monde-ci est un monde de libération jeune homme. Ici il n'y qu'une chose qui nous sépare des autres. Nos actions. MARIO : Mais il y a un ordre. LE GUIDE : Certainement. D'aucuns l'appellent l'ordre divin, mais en réalité c'est très simple et cela n'a rien à voir avec un quelconque Dieu. Ne cause pas de tort à autrui et ne t'en cause pas à toi-même⁵³.

⁵² « *Escribí [Después de la muerte] con una profunda convicción de la existencia de un mundo espiritual, libertador y libre, donde sencillas normas permiten que le hombre alcance el valor supremo de su humanidad que es el respeto por la vida — la vida aquí y allá — y que logre en un arduo camino, la certeza de que no existe sino para servir al otro.* » (Roberto Ramos-Perea, « Nota impertinente », *op. cit.*, p. 170.)

⁵³ « *El GUÍA : La vida es aquí. La muerte es allá. MARIO : También pensé en Dante. ¿Estuvo cerca, es esto como él lo dijo? [...] EL GUÍA : Este es un mundo de liberación, muchacho. Aquí sólo hay una cosa que nos separa de los otros. Nuestros actos. MARIO : Pero hay un orden. EL GUÍA : Claro. Algunos lo llaman orden divino, pero en realidad es muy simple y no tiene que ver con Dios alguno. No hagas daño a los demás, ni te hagas daño a ti mismo.* » (Roberto Ramos-Perea, « Después de la muerte », *op. cit.*, p. 194-195.)

Reprenant presque que mot pour mot le discours de la préface, une âme l'accueille pour offrir à Mario un portrait de la réalité supérieure où il accède tout juste. Le Guide lui donne une image renversée de la mort. La dimension qu'ils habitent est celle qui abrite la vie éternelle et qui se déleste de la mortalité des corps. On comprend vite qu'en cet espace se dévoile une sorte d'éternité intermédiaire entre les incarnations. Les âmes qui ont « de nombreuses vies à vivre⁵⁴ » y font leur séjour entre leurs existences terrestres. Elles y cheminent de manière à conclure les termes inachevés de leur dernier passage dans l'immanence. « Que faire maintenant, demande Mario au Guide? » Simple, la réponse de l'autre demeure exigeante : « Toi... tu te dédieras à... lutter pour la liberté⁵⁵! » L'évidence semble exiger une telle réponse si l'on suit la logique du discours politique de Ramos-Perea que nous avons étudié précédemment. Pourtant, la teneur de cette lutte pour la liberté semble se déplacer ici par rapport à ce que nous avons lu à propos de la lutte « pour la liberté rêvée » de la nation portoricaine. La scénographie du drame, l'espace de l'éternité se défiant du matérialisme historique qui sous-tend les luttes de décolonisation, aborde la liberté depuis un autre régime de réalité. En acquérant une dimension transcendante — et partant de ce plan de réalité supérieur —, ce théâtre modifie substantiellement l'objet de la lutte : la nature de cette liberté ne découle plus de la condition politique d'indépendance des actes — de l'état dynamique, l'état du rapport aux ordres de causes par lequel un sujet peut agir *chaque fois* plus ou moins librement —, elle ne se produit pas dans le pouvoir et ses innombrables événements. Elle s'acquiert par œuvre de vertu, comme conséquence de l'élévation accomplie — de l'état stabilisé de l'âme dans son incessant retour à son immuabilité —, la liberté est, autrement dit, non plus un mode pratique inscrit dans le monde, mais un but tracé en fonction d'un programme spirituel.

⁵⁴ « [...] *muchas vidas que vivir* [...] » (*Ibid.*, p. 225.)

⁵⁵ « *Tú... te dedicarás a... ¡luchar por la libertad!* » (*Ibid.*, p. 195.)

6.2.6.1 GESTES DE LIBÉRATION

Tant s'en faut pour ajouter qu'elle n'est plus essentiellement politique. La liberté ne correspond plus ici au degré d'indépendance du sujet par rapport à un ordre de cause dans une situation performative donnée. Elle n'est plus par exemple, cette liberté que manifeste Casanova en tant que journaliste menant son projet justicialiste et civique contre les forces politiques corrompues. Depuis le monde spirituel, la liberté à laquelle aspire Casanova en tant qu'âme ne concerne plus que lui-même en rapport à son salut. C'est à cette redéfinition conditionnée par l'instauration du plan de transcendance que tend le dialogue entre le guide et le défunt : « MARIO : Et de quoi me faut-il me libérer ? LE GUIDE : De toi-même⁵⁶. » Le sens des actions dans le monde spirituel, libérateur et libre, se produit ainsi par l'établissement d'une gestualité très simple, d'une morale où le sujet libéré de lui-même, détaché des contraintes de sa propre singularité et de l'existence matérielle, apprend à « servir autrui ». Et l'âme peut alors transmigrer vers d'autres existences, prendre d'autres formes, tout en continuant de lutter contre la fixation des identités individuelles et sociales pour répondre au principe spirituel souverain qui la meut de toute éternité. Selon ce mode transcendantal, il semble qu'une essentialisation de la liberté subsume la liberté pratique de la vie sociale dans la mesure où le principal de la lutte bascule dans une éternité extérieure au plan d'immanence. En somme, ce qui s'élabore dans *Después de la muerte*, et qui viendra nourrir les deux dernières pièces de la série, concerne l'apprentissage que doit accomplir le sujet pour mener à bien sa libération finale dans la vie après la mort — ou, si on veut traduire en termes moraux, à son édification spirituelle.

Cette esthétique d'apprentissage se décline sous deux modes performatifs. D'une part, sous l'aspect locutoire, le sens du drame qui est rapporté relate le trajet des

⁵⁶ « MARIO : Y de qué me tengo que liberar? EL GUÍA : De ti mismo. » (*Ibid.*, p. 195.)

protagonistes qui explorent la dimension spirituelle de leur être. D'autre part, elle fournit les clés d'un projet de libération pour lequel milite Ramos-Perea. Elle se branche aux dispositions normatives, tente d'atteindre et de travailler les croyances partagées et de s'adresser pour ce faire aux conventions. Par le biais d'un discours moral, celui en l'occurrence du Guide qui est la refonte que celui que tient l'auteur dans sa préface, l'effort didactique qui vise Mario, vise simultanément le public. Ainsi donc, on peut relever une efficacité d'enseignement dans ce théâtre qui passe par l'acte locutoire pour valoriser de manière illocutoire un régime de convictions métaphysique, régime de convictions qui cherche, dans sa composition même, à instituer un régime éthique de soins, une doctrine capable de constituer un corps social autour d'une subjectivité partageant une valeur clé : la valeur d'autrui comme soi-même. L'âme, unité de tous les êtres, est posée comme dénominateur commun de la subjectivité. En cela, l'acte locutoire accompli (le discours dramatique en tant qu'il articule le langage de manière à produire un sens) effectue un prolongement de son contenu didactique sur l'effort perlocutoire (qui agit sur les processus de subjectivation), cherchant à instituer une instance commune capable d'accomplir le changement idéologique — passer de l'état de servitude matérielle à la liberté spirituelle — promu par le partage métaphysique du sensible.

On vient de voir comment la dimension transcendantale devient un enjeu normatif et se formalise de manière explicite dans *Después de la muerte*. En disposant les deux mondes côte à côte sur la même scène, l'imaginaire spirite définit son espace physique, et sur ladite scène. Se définit peut-être là une intention d'œuvre : territorialiser ce lieu ineffable pour le rendre sensible. Il semble d'ailleurs que le fait de cette stricte scénographie de la dualité transcendantale pose un acte symbolique et qu'en outre, ce parti pris se rendant explicite et littéral, il ouvre la voie à une élaboration plus intuitive d'un registre surnaturel lié à un dualisme ontologique.

6.2.6.2 DRAME INITIATIQUE

On tiendra pour s'accordant à cet effort d'aménagement du plan spectral, le traitement que la pièce réserve à l'occultisme. Le drame de *Después de muerte* est ponctué d'énoncés disciplinaires liés à des pratiques d'initié, et ces énoncés, dans le cadre de la pièce, sont propices à instruire le public et à livrer une doctrine. Et par le fait de ces pratiques se régule l'apparition de ces contenus fantastiques. Pour illustration : les séquences faisant intervenir une médium initient le contact avec l'esprit de Casanova. Ces scènes vont donner lieu à des séances de communication avec les morts reposant sur une compétence-clé, clé qui permet de déverrouiller le canal entre le monde spirituel et le monde séculier, mais aussi d'interpréter le récit de cette rencontre. Le recours à cette référentialité fait reposer l'accès au surnaturel dans un champ de savoir et de pouvoir-faire particuliers qui rend possible le déroulement du drame. Dégageons de cela ceci : que la puissance symbolique capable de rendre visible l'invisible sacrifie à l'effort de cohérence didactique son efficace. Sa capacité de faire ressentir quelque chose comme un pouvoir d'illumination propre au plan de transcendance s'en trouve, comme nous le verrons, amoindrie.

Cette puissance que nous voulons alors assigner à la porosité entre les deux univers se trouve fortement encadrée par des procédures techniques. Et si ésotériques soient-elles, ces procédures consacrent un certain ordre de conventions qui enjoignent qui veut atteindre ce monde immatériel à investir ce rapport par le biais d'un agent compétent (ici, le médium). Et non pas par l'effet de la constitution même de la réalité : ces zones de sens profond sont un point limite du réel et il convient d'être dépositaire de capacités hors du commun — elles en sont les clés — pour y avoir accès. Ainsi, le théâtre qui s'appuie sur ces compétences exceptionnelles vient parler de ces compétences et, tout en bénéficiant d'une emphase de vraisemblance, servir en quelque sorte leur valorisation. L'incursion du surnaturel n'étant pas provoquée par le

mystère inhérent des choses telles qu'elles adviennent, l'événement dramatique offre plutôt un moyen de formaliser un discours de pouvoir. De manière à l'incarner dans un univers dramatique propre à diffuser son propos édifiant, la matière d'exceptionnalité dont il est fait porte une leçon disciplinaire, une leçon d'exclusivité.

Les phénomènes de contact avec le plan de transcendance ne conservent pas dans *Inferno* et *Después de la muerte* de leur espèce de froideur protocolaire. Elles y trouveront incidemment une autre puissance de signifier cette révélation que cherche à faire Ramos-Perea d'un monde spirituel, libre et sans compromis. Dans les deux cas, on s'y attend, les mêmes structures métaphysiques sont mobilisées. Par contre, les procédures techniques pour y accéder perdent en importance. C'est que les interactions entre les plans de la réalité ne se produisent plus par le même type de régulation de l'imaginaire qu'instaure le traitement que fait *Después de la muerte* de la séance de clairvoyance, mais par l'effet de récit. Dans *Vida de un poeta romántico*, par exemple, le personnage de la clairvoyante fait retour, mais c'est moins en tant que point d'accès/point d'appui de l'existence d'un monde transcendant qu'en tant que voix de l'ancestralité, de ce qui est toujours menacé d'oubli. Puits de sagesse, celle qui s'attribue la qualité de sorcière, de chamane⁵⁷ restitue la mémoire effacée de la vie antérieure de Casanova; cette restitution conditionnera la connexion ultérieure des deux trames temporelles par laquelle passe la rencontre finale — dont il sera question sous peu — des existences miroirs de Mario Casanova et d'Aloysius Bertrand. Par cela, la médiation initiatique rebranche la trame du présent avec celle du passé en jetant un éclairage singulier, un éclairage mystique, sur un trouble que le protagoniste n'aurait par lui-même su aborder que d'un point de vue matérialiste.

On peut envisager par conséquent que les œuvres qui emboîtent le pas de *Después de la muerte* puissent formuler à traits plus fondus les structures d'un univers dualiste

⁵⁷ Roberto Ramos-Perea, *Vida*, op. cit., p. 114.

dont les clés reposent plutôt dans un effort sensible de compréhension que dans un rituel aux voies impénétrables. On ajoutera d'ailleurs que de ce dégagement d'un ordre normalisé de pratiques ressort un style littéraire plus près du réalisme magique que de la leçon d'occultisme. Dans la réalité sensible est insufflé le sens spirituel depuis l'ordre même des choses, et c'est cette intersectionnalité des mondes matériel et spirituel qui devient le propos du drame. Et, configurée dans la constitution même de la réalité sensible, et faisant partie de l'expérience intrinsèque de la vie, cette intersectionnalité immanente est soutenue par le facteur performatif du sujet capable de trouver ici et maintenant les moyens de sa liberté; on soupçonne que cette performativité du sujet se rendant disponible à l'invisible, et rendant ainsi accessible la dimension métaphysique de la réalité, est autrement mieux ancrée dans l'expérience nue de l'existence, autrement mieux que les dispositions discursives liées à la légitimation des savoirs occultes. La politique spirituelle de Ramos-Perea semble selon ce cadre illocutoire précis articuler sa fable — son moyen fictionnel transmission — efficace.

6.2.7. GASPARD, VERSANT HERMÉTIQUE

On abordera à l'enseigne de cette efficience qu'on identifie maintenant, le traitement particulier que fait Ramos-Perea dans *Vida de un poeta romántico* de la porosité entre un monde matériel et un monde spirituel. Le plan spirituel n'est pas habité ni scénographié en tant qu'espace, il est dramatisé en tant que personnage surnaturel, porteur d'un savoir mystérieux. Se présentant sous le nom énigmatique de Gaspard de la nuit, il porte le message de l'invisible, celui des âmes, et le mystère de leur cycle transcendant. Il vient visiter tour à tour Casanova et Bertrand pour leur révéler la formule de la pierre philosophale⁵⁸, ce qui donnera impulsion à la création de leur œuvre, leur *Grand Œuvre*. Cette expression alchimique peut être employée en

⁵⁸ *Ibid.*, p. 25 et p. 44.

toute littéralité : ni hyperbole ni métaphore, car autour de Gaspard se développe une symbolique d'édification mystique liée à la tradition hermétique. Il prend de fait le rôle d'Hermès, messager des dieux, dispensateur du langage et des arts combinatoires dont le Moyen-âge assiste à la résurgence par le culte du *Corpus hermeticum*. Les origines de ces écrits initiatiques se perdent dans la lointaine antiquité égyptienne d'où serait issu le mythique auteur, figure prométhéenne, prodigue de savoirs secrets liés notamment à l'alchimie, Hermès Trismégiste.

La tradition hermétique dans *Vida de un poeta romántico* trace le fil vertical de la transmigration des âmes d'un corps à l'autre, perce le voile de l'inconscient où se terrent d'anciens et douloureux souvenirs. Hermès/Gaspard de la nuit relie ainsi les vies le long de l'éternité pour éclairer une mémoire ancestrale, vient leur inculquer « la magnifique leçon du temps⁵⁹ », par-delà le (ou les) monde(s) matériel(s). « Les actions du passé s'accumulent et tu n'as d'autre choix, avise-t-il, que d'écouter ce que ces actions viennent te dire ou d'accumuler toujours plus jusqu'à crever⁶⁰. » Chaque vie réactive l'occasion de payer la créance accumulée, et s'inscrit dans ce mouvement karmique de la conscience. « Karmique » ici s'emploie sans légèreté : dans cet univers baroque que convoque Ramos-Perea, chaque vie découle de la précédente comme la conséquence de son accomplissement. Le plan spirituel repris par la figure hermétique n'est donc pas un lieu, mais plutôt la substance divine qui circule partout : la porosité du monde mystique de Ramos-Perea laisse filtrer toute expérience dans l'autre, une époque dans l'autre, permet à l'âme de contempler et de reconnaître le résultat toujours actuel de ses actes passés et présents. Gaspard est la conscience d'une éternité qui se manifeste au monde, qui relie les époques l'une à l'autre, les insère l'une dans l'autre.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁰ « *Las acciones del pasado se acumulan y sólo puedes, o escuchar lo que tienen que decirte, o acumular más sobre ellas hasta que revientes.* » (*Ibid.*, p. 92.)

6.2.7.1 CATALYSE EXISTENTIELLE

Esprit, spectre, démon ou divinité, en tous les cas, messager de l'Extérieur, Gaspard circule le long de l'axe de l'invisible et se fait pèlerin des temps pour prendre part tantôt à l'univers de Louis Bertrand, tantôt à celui Casanova. Son aller-retour entre les époques interrompt la linéarité de l'histoire — c'est le propre de l'ordre spirituel de ne pas reconnaître les frontières de l'immanence historique. Ce théâtre surnaturel fait de la figure de légende — que le folklore considère tantôt comme Satan, tantôt comme l'avatar d'un ordre invisible, magique — l'ingrédient d'une catalyse existentielle.

À la base de ce processus de transformation que nous analysons juste après ceci, il y a l'intercession généreuse de Gaspard à l'endroit des deux protagonistes. À Bertrand sera offert la matière primordiale de ce que l'histoire littéraire française reconnaît comme l'invention du poème en prose, son *Gaspard de la nuit* qui fonde sa postérité. Et à Casanova, les documents fournissant la preuve de la corruption politique d'un magnat de la presse, lui permettant d'entraver la machine d'oppression conduite dans l'impunité. Le personnage de Mario Casanova est construit comme une projection du poète romantique Louis Jacques Napoléon Bertrand, mais sa manifestation en tant que journaliste-écrivain du XX^e siècle finissant renverse ce que nous pourrions désigner comme leur polarité; c'est-à-dire que, si les deux écrivains ont chacun double emploi de journaliste et littérateur, la dimension artistique du poète romantique prime quand la dimension politique, pour l'autre, prend le dessus. Cela se remarque au jeu de commutations entre les valeurs cardinales qui sont attribuées dans l'œuvre aux deux époques notamment par Gaspard qui semble bien connaître les arcanes cachés de la *Zeitgeist*. D'une époque à l'autre, l'idée est la même, mais la tendance change : « L'art, professe-t-il d'une part au jeune Bertrand, est la pierre

philosophale du XIX^e siècle⁶¹. » Lequel langage sera tenu à Casanova sauf que ce sont les communications qui deviennent « la pierre philosophale du XXI^e siècle⁶². »

Attardons-nous un instant sur cette resignification que fait Ramos-Perea de l'objet de puissance qui demeure dans l'imaginaire le suprême accomplissement alchimique. Qu'y peut-on entendre? À la base, il faut retenir la dimension initiatique à laquelle elle contribue. On sait ce que *Gaspard de la nuit* doit à l'imaginaire médiéval du surnaturel et du mysticisme — le poème déployant un véritable bestiaire de créatures et de secrets légendaires — et notamment aux sciences occultes. D'autres travaux ont creusé ce sujet, nous nous contenterons d'appuyer nos interprétations du texte de Ramos-Perea sur leur intuition⁶³. La logique intertextuelle interne à *Vida de un poeta romántico* permet pour sa part ce constat : si l'alchimie a une part signifiante dans l'œuvre de Ramos-Perea, c'est en lien avec la part signifiante qu'on peut y lire dans *Gaspard de la nuit* et qu'on peut y reconnaître dans la vie du poète Bertrand. Dès lors, à l'égard de cette pierre philosophale dont il est question, on concevra bien que le paradigme alchimique déroule dans *Vida de un poeta romántico* un champ sémantique. Ce sens, si on s'en tient seulement à ce qu'on sait d'évidence, soit que la pierre philosophale qui transmue le fer en or, en tant que Grand Œuvre, représente du point de vue de la discipline alchimique l'accomplissement d'un travail complexe et mystérieux. Ce symbole est par conséquent porteur d'une valeur d'action. Il induit de plus un contexte initiatique. C'est-à-dire que l'alchimiste ayant conquis les secrets de son art — en tant qu'il le pratique d'une manière solitaire et patiente — acquiert dans le temps un pouvoir dont lui seul possède la science, un pouvoir capable d'agir sur la substance même de la matière. Mais l'accomplissement au cœur de son projet est

⁶¹ « *El arte, Bertrand, es la piedra filosofal del siglo XIX.* » (Roberto Ramos-Perea, *Vida, op. cit.*, p. 25.)

⁶² « *Las comunicaciones, Casanova, son la piedra filosofal del siglo XXI.* » (*Ibid.*, p. 44.)

⁶³ Voir Réjane Blanc, 1986, *La quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet.

d'une nature particulière. Il ne repose pas sur la fin seulement : l'atteinte de la maîtrise de la force supérieure n'est pas en soi l'objectif, c'est le processus qui y conduit qui va opérer une transformation chez l'alchimiste même. L'objet de la pierre philosophale se dédouble : d'une part elle est la fin, l'atteinte d'une puissance qui permet de faire d'une substance une autre (on parle ici de faire d'un élément chimique un autre : réaction nucléaire, autrement dit : impact profond sur l'ordre des choses), mais aussi, et c'est sur ce point que le drame de Ramos-Perea se construit, elle est le processus subjectif/mystique de conquête d'une telle puissance. La pierre philosophale réside dans la capacité de faire advenir un processus de transformation du monde et de soi-même advenir à travers lui en tant que force.

Et ainsi l'alchimiste est en constante production de soi, et cela par la maîtrise progressive de connaissances supérieures et méconnues. Par initiation, donc, l'alchimiste advient, et l'outil qui transmue la matière est la pointe ostensible de sa sagesse profondément cultivée. Dans le texte de Ramos-Perea, la pierre philosophale concerne justement l'éveil de Casanova au monde spirituel, la transformation du sujet qui se produit à travers la pratique son art journalistique. C'est ce que cultive la « merveilleuse alchimie⁶⁴ » de paix⁶⁵, alors que Casanova dit avoir « tant souffert pour obtenir une infime pierre de vérité », de qui trouve la réponse aux tréfonds de lui-même, cela en accord avec la sagesse de Gaspard, en transformant simplement « l'intention de son regard ». Là, justement se liant au récit d'apprentissage et au récit initiatique qui parcourt la série que nous étudions, la justice et la liberté deviennent le résultat d'un accomplissement supérieur de la part d'un sujet, fruit de sa détermination et de sa résolution.

⁶⁴ « ¡Qué maravillosa alquimia! Tanto sufrir para obtener una piedrita de verdad : la intención de la mirada. ¡Cuánta razón tenías Garspard! » (Roberto Ramos-Perea, *Vida, op. cit.*, p. 193.)

⁶⁵ « La paz! La paz... que es la única forma de justicia » (*Ibid.*, p. 207.)

6.2.7.2 MÉDIAS ET ALCHEMIE

À cette puissance de volonté individuelle vient s'accorder l'exergue que reprend Ramos-Perea de Noam Chomsky et qui identifie, en contradiction avec les contraintes du quatrième pouvoir, les conditions de probité du journalisme :

Afin de servir les intérêts du pouvoir, les médias présentent une image du monde d'un réalisme tolérable. L'intégrité professionnelle et l'honnêteté parfois interfèrent avec leur mission primordiale. Les meilleurs journalistes sont suffisamment attentifs à ces facteurs qui façonnent la production médiatique pour chercher à faire de ces dispositions des moyens de percée⁶⁶.

En classant le potentiel de rectitude morale d'une profession essentiellement axée sur une pétition de principes moraux au registre de l'exception, Chomsky indique le paradoxe entre les significations nobles qu'on attribue à un secteur d'activité et les déterminations sociopolitiques qui en révèlent le fondement instrumental. On peut lire ce passage depuis deux points de vue : celui du système socioéconomique et celui de la profession. Le premier exprime en somme la critique du quatrième pouvoir et des industries culturelles. La raison capitaliste chapeautant l'ensemble des secteurs d'activité, le journalisme au service inflexible de l'intérêt général relève d'une prouesse. De ce point de vue, le praticien vertueux sauve l'image d'un pouvoir dont les principes sont au fondement d'une imposture : la fonction socioéconomique de la profession est tout bonnement le contraire de la vertu qui justifie l'importance de sa voix. Et de fait la publicité pour ce mercenariat idéologique est assurée par les agents qui en sauvegardent la probité, par dissension avec la mission primordiale de leur contingent. L'Arbre alors cache la forêt.

⁶⁶ « *To serve the interest of the powerful, the media present a tolerably realistic picture of the world. And professional integrity and honesty sometimes interfere with the overriding mission. The best journalist are, typically, quite aware of these factors that shape the media product, and seek to use such openings as are provided.* » (*Ibid.*, p. 15. C'est moi qui traduit.)

Le second point de vue concerne l'acte du sujet d'exception. L'agent qui résiste à la pression idéologique colportée par les déterminations politiques de la production symbolique agit librement. Il est l'exemple et la preuve de l'effectivité du libre arbitre. La démocratie libérale d'où le quatrième pouvoir tire sa carte d'autonomie reconduit le principe civique selon lequel le discernement est la faculté la mieux partagée. Il s'agit de voir que l'exception qu'est le « meilleur journaliste » se fonde sur un certain ordre de conditions générales sur lesquelles se fonde à son tour la subjectivité libérale. Cet ordre exclut d'emblée les inégalités sociales et biogénétiques dont les effets sur les capacités d'agir sont irrémédiables. C'est plutôt sur la faculté la plus impondérable, sur la volonté, que repose l'effectivité ou l'inanité du libre arbitre : ce meilleur journaliste est le citoyen qui, par la saisie de sa liberté de décision, infuse en sa pratique son honnêteté et son intégrité, et qui, ce faisant, demeure attentif et sceptique devant la pression à laquelle il est constamment soumis en tant qu'agent d'un pouvoir à vaste portée. La formule générale qui sauve le journalisme — et le libre arbitre —, dans cette perspective, évacue les déterminations extérieures des significations individuelles et sollicite son optimisme : quand on veut, on peut!

Ce second point de vue pourrait le mieux se rapporter à la logique protagonique qui structure le drame d'apprentissage, car, justement, elle pose au centre de son développement la gestualité alchimique, un régime d'action qui se conçoit à partir d'une théorie de l'analogie radicale entre le tout et les parties, et qui pose le sujet singulier au centre d'une expérience d'édification par le biais d'une transmutation (comme la pierre philosophale transmue le fer en or) de soi. À la suite de ce que l'on vient de dire, on peut interpréter cette alchimie chez Ramos-Perea comme une éthique, d'une certaine teneur jovialiste, par laquelle le sujet vise à se transformer lui-même comme il veut transformer le monde. Le sujet et le monde sont alors le miroir

l'un de l'autre⁶⁷. Ainsi, comme devoir de résister aux déterminations qui ont cours à l'extérieur de lui et de ne répondre qu'à la tâche à accomplir depuis sont ancrage individuel, là s'articule une morale qui se tisse au rouet de l'individuation. Et c'est elle qui devient garante chez Ramos-Perea de la transformation sociale.

Autrement dit, l'individu d'exception sauve la liberté qui est à la base de la cohésion sociale, par l'activation de sa faculté intrinsèque de jugement. Et la marque illocutoire d'une approche protagonique basée sur l'universelle qualité du discernement se reporte sur le devoir d'exception (de dissension) que doit embrasser chaque conscience; un vœu d'abnégation pour découvrir une vérité morale supérieure. Porter ce vœu au général est au principe du projet manifestaire de Ramos-Perea. Cela de manière si prégnante qu'il attribue au sujet spécifique la force alchimique-spirituelle de transcender les ordres de causes sociopolitiques par son propre labeur, labeur acharné qui sera garant du grand sauvetage culturel qu'il réclame pour l'âme nationale, on s'en souvient, dans *Cinelibre*.

6.2.8 GASPARD, VERSANT ESTHÉTIQUE

La figure alchimique y va aussi d'une portée esthétique. Le parallélisme que formule Gaspard lorsqu'il prodigue ses formules philosophales marque bien les bouleversements qui s'effectuent d'une époque à l'autre sur le plan des puissances de production du symbolique. Il y a simultanément là un retournement des modalités formelles entre l'art et l'information, ce qui formule la continuité de l'histoire : « Les gens n'expriment plus la "vérité" par le biais de l'art, mais plutôt par celui [...] de la presse⁶⁸. » Entre les époques, un même appel supérieur de la vérité est entendu en

⁶⁷ Tout de même, on se rend compte qu'ici c'est à partir de lui-même que le sujet conçoit le monde. C'est dire que le monde est plutôt la projection du sujet et non pas l'inverse, la pensée analogique est toujours une question de perspective. La personne, dans ce cas-ci est la mesure du monde.

⁶⁸ « La gente ya no expresa 'la verdad' a través del arte sino [...] de la prensa. » Roberto Ramos-Perea, *Vida, op. cit.*, p. 45.

fonction de pouvoirs discursifs (l'art et la presse) différents. Une injonction métaphysique de recherche de cette valeur transcendante se transmet d'époque en époque par la voix de Gaspard qui transite entre les existences. Mais on voit par ces dispositions magiques que la pratique des formes discursives s'arrime à la métaphysique pour recentrer la révélation sur le plan matériel. Cela se produit d'une part de manière mystique et d'autre part, politique. On remarquera par là l'attraction qu'opère le plan d'immanence sur les dispositions spirituelles dont il est d'ordinaire séparé. Le corps vivant, son expérience historique, est l'objet d'un véritable débordement de transcendance sur ses structures et ses normes. Ce recentrement de l'invisible dans l'orbe matériel n'est pas sans bousculer un certain nombre de conventions de l'ici-bas. L'effet performatif de Gaspard sera donc illocutoire à plusieurs égards : par interruption de la linéarité de l'histoire, irruption de la connaissance intuitive dans le tissu des faits, ou par ruptures de causalité et effets « alchimiques » de transmutations sur les états de conscience, de nombreuses normes sont ainsi travaillées.

En révélant à Casanova et à Bertrand la matière de leur œuvre historique, le sujet/mouvement de l'esprit qu'est Gaspard brise le sceau d'étanchéité qui le tient à l'écart du monde terrestre, et à travers son incursion, les lois du monde spirituel fabriquent du verbe, de l'histoire, reconditionnent le politique. L'œuvre que le messager met soudainement entre leurs mains appartient au registre de l'intuition. Il est vrai que pour le poème de Bertrand, le lieu commun de l'inspiration romantique s'accorde bien à l'idée de la matière révélée dans l'art, mais il en est autrement pour l'enquête journalistique de Casanova. Les faits qui inculpent le magnat corrompu sont d'une autre consistance justement, d'une matière factuelle, objective, dont la production est régulée par les dispositions sévères du droit : il est impossible en ce domaine de légitimer le discours en tant qu'invention. Or Gaspard de la nuit vient fournir en bloc

à Mario Casanova les preuves légitimantes qu'il lui manque pour faire éclater la vérité, ces preuves sont effectives et conduisent à des conséquences formelles du point de vue de l'ordre social. L'incursion subite du plan spirituel laisse entendre qu'une dimension intuitive ici est à l'œuvre. En appliquant sur les normes une force de signifier, elle modifie les conditions autrement étanches de l'imputabilité. Et le fait de cette effectivité de l'intuition dans la recherche de la vérité objective du droit ébranle le dogme de l'inférence logique qui a parti lié avec l'ensemble de l'épistémologie matérialiste. Bien qu'il ne nous intéresse pas exactement de déterminer si cela doit ou non être défendu en tant que principe épistémologique, il faut exposer clairement qu'ici se pose bien une conception de l'intuition et de l'action qui transmue la révélation en connaissance. On pourra mieux situer ce mode épistémologique si on continue de voir que cette intuition provient de ce monde spirituel et répond à ses règles, la première étant la simultanéité de tous les temps. C'est-à-dire que ce qu'offre Gaspard à Mario est de l'ordre de la totalité, entièrement et immédiatement disponible à la conscience. Cela répond au mot d'ordre initiatique : le mystique n'a plus besoin de penser ni de chercher, il contemple dorénavant la totalité du cosmos dans un grain de sable.

Cet état de fait illocutoire se comprend aussi bien quand on associe cette éternité à l'effet qu'elle provoque sur le cours de l'histoire. Très concrètement, son irréversibilité sera suspendue par une brèche dans l'espace-temps quand l'accomplissement de Casanova devient la condition de son commencement. À la toute fin de la pièce, les consciences viennent se croiser : Bertrand en 1841 s'éteint accablé, tandis que Casanova à l'orée du XXI^e siècle s'étant acquitté des dettes accumulées — de leurs dettes accumulées — s'exhausse, et transmutant d'état de conscience par la catalyse de Gaspard coïncide avec le défunt. C'est là qu'il devient pour le poète français une vision de prescience, à rebours de l'histoire, « un mauvais

rêve, une image qu'il ne comprend pas, mais qu'au fond il sait qu'elle lui appartient en propre⁶⁹. » À travers cet effleurement des temps se prépare ce qui *s'est déjà joué*; car à la suite de ce contact, l'âme de Bertrand trouvera en lui son nouvel avatar : « Après il te choisira, lui annonce Gaspard⁷⁰. » Et par là la conséquence — l'éveil de la conscience de Casanova — devient la cause sans pour autant que le fil des événements ne soit disloqué, puisqu'il se boucle. Il y a coexistence de la linéarité *et* de l'éternité sur cet instant de circularité. La matière et le geste se recomposent d'éternité; Gaspard intervient en tant qu'agent de révélation pour réconcilier l'unité du corps et de l'esprit, et, fait particulier, afflue dans un effort de justice. Par le fait qu'il est mu par une morale de l'action par laquelle il promet les « changements dans le monde⁷¹ », son intention est nécessairement sociale. En cela il est bien Hermès le fripon des anciens, il transgresse l'ordre transcendant de l'Esprit, en le rabattant sur l'immanence, et faisant de deux mondes, un seul donne accès aux humains à ce domaine exclusif. Un monde complexe, à l'image du présent que Ramos-Perea dépeint dans son manifeste, en tension entre le politique et le spirituel, ce qui est moral et ce qui est fourbe, un monde en ruine, à refonder, mais noué d'amour. La pierre philosophale dont Gaspard est détenteur du secret est l'outil allégorique pour cette éthique personnelle de la lutte, la vérité qui deviendra œuvre militante — de vérité — par le biais du journaliste vertueux après être devenue art — sacré — chez le poète démocrate. La morale de transformation du sujet politique que défend Ramos-Perea quand il parle de libération rêvée, de lutte, du *nous* portoricain, est maintenant intégrale : elle vise la transmutation de l'état de conscience pour découvrir la puissance qui loge en l'individu de se transborder dans

⁶⁹ « *Por ahora eres sólo un mal sueño, una imagen que él no entiende pero que en el fondo sabe que es muy suya.* » (Roberto Ramos-Perea, *Vida, op. cit.*, p. 203.)

⁷⁰ « *Después te escogerá.* » (*Ibid.*, p. 203.)

⁷¹ « [...] *cambios en el mundo* [...] » (*Ibid.*, p. 207.)

un autre ordre d'expériences, un ordre dont les paramètres sont en contradiction avec les frontières de la réalité et de la logique de l'histoire qui broie les peuples.

6.3 CHANGER L'ÉTAT DES CHOSES, SORTIR DU POUVOIR

En se rappelant que le monde spirituel auquel réfère Ramos-Perea recèle une vérité simple et libératrice — l'amour, le soin d'autrui —, dans la poursuite de ce que nous avons vu précédemment, on peut y aller de cette lecture synthétique de la performativité qu'il convoque. Par le fait qu'il emboîte la métaphysique dans sa doctrine de subversion politique, on peut en déduire qu'il inculque sa doctrine comme un appel d'air spirituel pour le corps social étouffé sous l'oppression. Il y aménage un endroit à l'abri des violences dont est constituée l'immanence. Ainsi les formes que Gaspard fait advenir contribuent à faire rejaillir au cœur de la matérialité le monde spirituel libérateur — porteur de paix⁷². De cette manière, la connaissance qu'il apporte vient agir sur le langage, sur ses formes, sur des positivités des plus acquises, dont l'irréversibilité du temps, l'épistémologie des causalités ou l'irréductibilité de l'individu. Les vérités les plus immuables alors, en lesquelles le pouvoir trouve son siège le plus durable sont remises en jeu et leur autorité déposée.

Gaspard procède de telle sorte en unificateur des temps et des sujets sur le dénominateur de la correspondance de toutes choses avec le tout, mais aussi, et c'est en cela que l'imaginaire métaphysique de Ramos-Perea engage sa subversion, en hérétique, car sa mystique de l'éveil réunit les valeurs strictement opposées de la métaphysique. Dualisme aliénant pour l'humain : les sujets sociaux se retrouvent enfermés dans leur substance matérielle, dans leur existence inférieure séparée de Dieu ou de la Raison, tandis que la grâce de la réunion ne se produira qu'au moment fatidique où l'âme se départit du corps. Or l'élévation mystique capable de changer le

⁷² « [...] la paix! La paix... voilà l'unique forme de justice. » (« [...] la paz! La paz... que es la única forma de justicia. ») (*Ibid.*, p. 207.)

monde mène justement à saisir l'âme d'une part en tant qu'elle est et sera toujours incorporée et d'autre part en tant que sa dynamique de transmigration constitue le noyau de l'identité spirituelle de l'humanité. Ayant à tâche de constituer en cette identité le principe de l'action, la figure de Gaspard sert de levier perlocutoire qui consacre une nouvelle subjectivité collective sur la base de l'âme. Parce qu'il permet de circuler d'un plan à l'autre de la structure transcendantale, il permet de penser la force d'élévation spirituelle dans la perspective de l'émancipation (sociale) du sujet collectif. L'intuition effective qu'il offre à Bertrand, mais surtout à Casanova par l'œuvre de vérité journalistique qu'il lui permet de commettre est un gage d'effectivité de provenance extérieure au domaine matériel. Ainsi, on voit qu'elle dégage la morale de l'action du matérialisme qui cloisonne l'agir dans l'incessante logique de la dominance. S'édifie alors en Casanova, l'exemple d'une nouvelle subjectivité politique égalitaire, embrassée par l'unité supérieure de l'âme, libérée de la situation stratégique complexe qui fait du pouvoir et de la violence la double condition de l'acte subversif.

Le geste esthétique de Gaspard se pense sur le registre illocutoire parce qu'il entrave les règles de la séparation des plans de réalité au cœur de la métaphysique et joint la connaissance supérieure à la pratique inférieure. Le feu secret qu'il offre à Casanova, ce qu'il désigne comme la pierre philosophale, relève de la puissance que se réserve normalement le divin : il lui transmet d'une part cette capacité de transmuier le réel comme un gage d'autodétermination, cela à la face du pouvoir qui le transcende (les intérêts particuliers qui régulent le discours et la loi) et par le pouvoir même qui les transcende (les dispositifs médiatiques qui deviennent pour le meilleur journaliste « des moyens de percée »). D'autre part, le mysticisme hermétique de Gaspard offre au militant ce qu'on pourrait appeler les moyens de la mobilisation spirituelle et morale. Normalement régulée et professée par ceux dont la juridiction

concerne les ministères religieux et les discours sacrés, cette révélation de l'unité de toute chose est transmise au sujet collectif à travers Casanova qui vient annoncer à la plus efficace mobilisation, celle de la solidarité devant l'éternel.

Cet hermétisme curieusement révolutionnaire de Gaspard prend parti pour l'intérêt général des vivants et en cela il est diabolique (traître sublime) et éthique. Il participe de la même lutte qui se joue dans *Después de la muerte* contre le pouvoir croisé du cartel des magnats du crime organisé, de l'État colonial et du clergé. Il déclenche une reprise par la base des moyens collectifs d'agir et de comprendre. Se dressant contre les hégémonies, ces moyens entre les mains de Mario Casanova vont se mettre au service d'une dénonciation des usages du gouvernement, des industries, des appareils médiatiques que monopolise le pouvoir impérial. De même seront redéfinis les usages du pouvoir social de solidarisation et de révélation du monde spirituel que monopolise l'autorité morale de l'Église — le pouvoir de Dieu dont l'évêque décadent fait l'usure à fort prix et dont Ramos-Perea est par ailleurs le pugnace critique⁷³. L'esclavage des peuples est ainsi posé comme identique qu'il soit d'ordre spirituel ou d'ordre séculier. Gaspard, donc, en faisant chuter l'éternité dans l'immanence interrompt le régime de forces qui fleurit de l'exploitation du plus grand nombre — manière de saisir la multitude sous l'aspect lisse de l'unité. Contre le joug de la sphère politique et contre le joug de la sphère spirituelle, le pacte initiatique entre Gaspard et Casanova ressaisit la puissance d'agir par soi-même pour le bien collectif. Ensemble, ils poursuivent cet objectif : rendre effectif le pouvoir subalterne — toujours se réalisant dans le sauvetage des puissances collectives d'autodétermination dont on a vu que Ramos-Perea les considère en ruine — de transformer la face du monde.

⁷³ Le manifeste *Todo contra dios* procède au démontage de l'emprise cléricale sur la politique et sur la culture portoricaine. Voir Roberto Ramos-Perea, 2005, *Todo contra Dios, Reflexiones sobre el Fundamentalismo Cristiano en Puerto Rico y su agresión al teatro, op. cit.*

6.3.1 UNE MÉTAPHYSIQUE DE L'ACTION

En rendant sensible la connaissance de l'unité éternelle de l'âme et les puissances qu'elle porte, la métaphysique de Ramos-Perea continue de fomenter le militantisme qui doit faire relever la nation de son état de ruine. Ouvrir l'accès à l'invisible, éclairer les humains dont la soumission est reconduite par l'ignorance du transcendant, cela permet de reconquérir l'identité d'essence avec le monde spirituel. La rupture de la linéarité historique consacre une telle reprise de sens, elle inaugure non plus une simple morale, mais une métaphysique de l'action.

Ce nouveau partage du sensible donne une image dynamique de la transcendance et de l'immanence. Ce qui suscite dans l'immanence du vécu, mouvement de transcendance, c'est une transformation produite par intuition, une gestualité énigmatique qui aiguise les facultés, et transporte au seuil d'un autre état de perception. Gaspard, en tant que catalyse de cette connaissance, fournit, comme on l'a vu, des objets symboliques aussi concrets et aussi contrôlés que l'élément clé de la preuve. En présence de Gaspard de la nuit, la matière est d'une autre consistance, et l'intervention d'un personnage phanstamagorique semble décisive dans le propos politique de Ramos-Perea. L'état de perception qui enveloppe les personnages en sa présence, en leur faisant expérimenter une autre facette d'eux-mêmes, transmue leurs sentiments, leur fait contourner la chaîne inéluctable des violences du monde matériel. Ouvrage spirituel, ouvrage d'édification initiatique qui s'active à son contact, l'agir s'ouvre par le haut et par le bas et le sujet se libère de l'oppression, non parce qu'il met à mal l'opresseur, mais parce qu'il se dégage de l'emprise des ordres de causes du pouvoir : « Contre le mensonge, je t'ai rendu la vérité⁷⁴[...] » Casanova est l'exemple de l'initié, il trouve le salut dans l'immanence de l'expérience sensible, mais se déprend des chaînes du ressentiment qui reconduit la violence.

⁷⁴ « *Te he devuelto mentira con verdad!* » (Roberto Ramos-Perea, 2010, *Vida, op. cit.*, p. 193.)

À travers lui Ramos-Perea élabore et enseigne une sotériologie sociopolitique. Le caractère surnaturel de son contact avec Gaspard effectue cette brèche dans l'ordre symbolique. Cette qualité de l'inconnu rendu sensible, au seuil de l'invisible, appelle la connaissance intuitive. Une connexion extraordinaire avec ce qu'il y a l'extérieur de l'ici-bas favorise la percée du contour des choses telles qu'elles forment une « image suffisamment réaliste du monde pour être tolérable ». Le travail exceptionnel d'enquête journalistique se rapporte en cela à la logique de l'initiation. La conscience qu'un lien existe entre les mouvements affectifs du sujet et le pouvoir appelle le protagoniste à poser un pont entre la quête de liberté spirituelle et les déterminations du régime matériel. Sont ainsi reliés l'âme et l'acte quand, à la fin du drame, une fois la corruption révélée, Casanova s'adresse au politicien qui vient chercher vengeance avec ses sbires :

Cette brute est sur le point de me tuer avec ses sales pattes de gorille et moi, je me sens libéré. Pas vous, Don Antonio? Vous ne pouvez pas vous libérer de moi? Il y a une vérité radieuse dans tout cela. L'amour et la haine se transmettent comme un héritage. C'est une loi. Il n'y a rien de plus à faire. Amour ou haine, il faut choisir [...] J'ai choisi l'amour. L'amour pour l'ennemi⁷⁵.

Le juste, sur un ton christique, entreprend de prêcher la connaissance des fonctions affectives qui gouverne le pouvoir. La plongée dans l'intime pose l'alternative simple et stricte de l'amour ou de la haine. La politique devient ainsi tributaire de l'intention profonde qui anime le sujet. Son expérience spirituelle acquerra alors des propriétés matérielles en lui conférant une force de connaissance de soi, des autres et des motivations d'agir.

⁷⁵ « *Este bruto está a punto de matarme con su manaza de gorila y yo me siento liberado. ¿Usted no, Don Antonio? ¿No puede liberarse usted de mí? Hay una verdad radiante en todo esto. El amor y el odio se heredan. Es una ley. No hay más que hacer. No hay rebeldía que valga. Amor u odio hay que escoger. [...] Yo escogí el amor. El amor al enemigo.* » *Ibid.*, p. 193.

6.3.2 LIEN SOCIAL : L'ÂME

Il y a deux trames parallèles dans le théâtre de Casanova, inscrites sur deux espaces-temps disjoints et spéculaires. Elles vont s'entrecroisant en contrepoint, et viendront traverser le miroir qui les sépare pour coexister momentanément à la toute fin, au moment de la révélation mystique à laquelle le drame conduit les deux protagonistes. L'histoire du XIX^e siècle et l'histoire du XX^e siècle viendront se replier l'une sur l'autre. On peut dire qu'il s'agit d'une modalité dramatique qui pose la concomitance des temps. Mais ce rapprochement ne se fait pas automatiquement. C'est grâce à l'introduction d'instances intermédiaires que les deux univers parviennent à coïncider. On a déjà employé le terme catalyse pour désigner Gaspard, mais son effet de transmutation ne saurait s'exécuter sans les décrypteurs de son langage. L'imaginaire de Ramos-Perea est truffé de ces figures-interprètes. Figures-guides qui permettent au protagoniste de traduire en sagesse et en stratégie les énigmes du monde spirituel. Il y a le père de Casanova et la clairvoyante qui contribuent au déchiffrement de l'expérience fantasmagorique, de même que le Guide dans *Después de la muerte* et la poétesse de *Inferno*. Tandis que les fantômes énigmatiques font leur théâtre de révélation, la production de la connaissance dépend des guides qui savent entendre les signes de l'étrange. Entre les époques, entre les plans, il y a guide, il y a initiation. Et par l'initiation qui concerne l'éveil d'un seul, il y a exemplarité à suivre. Ainsi donc, pour être efficace, le changement de forme politique sera ontologique et individuel : il doit procéder d'une métamorphose de l'être agissant, consacrée par le fruit du labeur remarquable du sujet remarquable. La collectivité des âmes ne se donne pas en soi : elle est la conquête sur soi, du tout qui s'y réfléchit. Ce point d'exigence philosophique est déterminant pour la question stratégique qui supporte le programme politique de Ramos-Perea.

L'anthropologie sur laquelle tout ce qui précède s'établit semble bien diviser le corps de la multitude entre les éveillés (dantiens) et les autres, empêtrés dans leur matérialité (sadienne), plan des causalités linéaires de l'histoire, du ressentiment et de la violence. Cette transformation personnelle/spirituelle préalable à toute transformation sociale se fait sur la base d'une prouesse : sa métaphysique de l'action repose sur la conquête exceptionnelle de la connaissance. En ce sens, l'égalité radicale et immanente des humains doit être refondue en force cohésive. Toutefois, ce n'est pas en l'état immédiat qu'un tel but peut être atteint, mais au terme d'un processus d'amélioration de leurs qualités personnelles. Il y a un imaginaire téléologique à l'œuvre ici, un objectif existentiel d'accomplissement sans quoi l'état de ruine persévère. Il projette d'outrepasser les conditions existentielles du présent pour que la liberté advienne enfin. Par conséquent, l'effectivité politique qui est cette fin sur le plan de l'immanence est tributaire de la transformation *en substance* du monde social, à commencer par ses composantes subjectives minimales. L'unité subjective de la série Casanova étant celle du récit d'initiation, elle est fortement protagonisée; douée d'exceptionnalité et vouée au dépassement de soi, elle n'est pas la collectivité, elle est l'individualité. On peut concevoir par là le principe perlocutoire par lequel la substance du monde social est repensée. Le sujet singulier maintenant coulé dans l'unité de l'âme, ce n'est qu'en se reconnaissant enfin en cette unité que son être collectif inaliénable s'éclaire intimement : le tout révélé par l'unité. Simultanément à cet accomplissement final et premier — indispensable et définitif — l'œuvre de libération sociopolitique se met en branle. Cette recette alchimique devient la formule esthétique de Ramos-Perea, de son nationalisme moral, et de sa sotériologie politique...

6.3.3 EN FIN DE COMPTE : UN PONT ENTRE LES PLANS

Nous résumerons à ceci donc ce qui diffère dans les rapports initiatiques de *Después de la muerte* à *Vida de un poeta romántico* et *Inferno* : la teneur des opérations de contact entre les plans physique et métaphysique. Si le surnaturel apparaît dans les deux cas comme la trace d'un mystère toujours brossé à grandes clés didactiques, il se fonde, dans le deuxième, à l'organicité du développement dramatique. Par conséquent, si le motif central de l'action qu'est la prise de contact avec l'univers des visions, des esprits et des revenants n'est point soutenu par un motif externe de signification qu'est la compétence du médium, il ne s'agit plus de la mise en drame d'une expérience d'occultisme... On y relève plutôt un travail spéculatif, par le théâtre, sur les frontières du visible et les manières dont il est possible pour le sujet, une fois doué de la conscience morale de son âme — qui est l'âme de tous les sujets — de se déprendre de ses ornières.

L'effectivité de l'esthétique politique de Ramos-Perea répond à ce geste mystique : réunir dans l'agir l'esprit et le corps. La résolution du drame social relève d'un accomplissement éthique qui abolit la séparation entre le monde spirituel et le monde matériel, et établit un régime de soins. Un accomplissement qui déchire le cercle vicieux de dégradation des liens sociaux par la violence, la dominance et le ressentiment, fruits de l'égoïsme et de l'orgueil. Ce n'est donc pas une lutte contre *l'antagoniste* proprement dit que mènent les protagonistes, mais une lutte contre *l'antagonisme* résultant de leur propre comportementalité affective qui trouve chez les adversaires sociopolitiques des miroirs de violence et de cruauté. Il s'agit en somme de recouvrer la mutualité spécifique de l'humain dans l'expérience initiatique.

On a vu qu'il est caractéristique chez Ramos-Perea de cultiver et d'articuler un projet de libération à la fois initiatique et sociopolitique; un projet de cette teneur ne poursuit pas l'ambition de vaincre un adversaire, mais de refondre les liens sociaux

sur de nouvelles communautés affectives, certes, mais aussi électives. On se rappelle cette puissance perlocutoire de pluralisation restreinte du sujet que nous avons étudié au premier chapitre autour de son usage du « nous » national portoricain⁷⁶. Elle se reporte maintenant sur la représentation de l'expérience humaine que son programme dramatique d'élévation spirituelle travaille à départager de l'individualisme de tout aloi. Le nouveau sujet d'exception, spiritualiste-nationaliste s'élabore contre le morcellement idéologiquement déterminé et promulgué par les instruments de communication de masse, contre l'ouvrage intensif et continu du quatrième pouvoir à maintenir le sujet en son état de séparation. Il devra pour se défaire complètement de sa condition de misère, comme on l'a vu : trancher entre la nation et le gringo, devenir nation, on pourrait le dire ainsi avec emphase, mais sans exagérer, devant l'Éternel. Immuable, son âme porte à s'agglutiner en unité collective, subjectivité définie par l'ensemble national des âmes qui adopte une nouvelle prise sur le registre social. Opérer une révolution sur soi-même d'abord, adopter un système de règles, se saisir comme sujet collectif en ce système et opérer ensuite la doctrine spirituelle sur le terrain matériel, cela ressemble à la proposition performative qui se dégage des œuvres de Ramos-Perea. Mystique, le sujet est montré comme éternellement digne; en se défaisant de son appareil d'identification à soi-même en tant qu'individu séparé, il peut s'émanciper d'un programme perlocutoire corrupteur posant à clé le syndrome individualiste. En instaurant en soi-même une gestualité altruiste, il peut contrer le programme libéral extensivement diffusé par les dispositifs industriels du quatrième pouvoir.

C'est qu'au sujet, Ramos-Perea attribue une essence en soi. Sa substance ontologique, il la découvrira en suivant le trajet de l'âme pèlerine dont il est dépositaire. Il est ainsi du trajet migratoire des âmes qui se meuvent dans la continuité

⁷⁶ Voir la section 1.4.2.3 du premier chapitre.

de l'axe vertical de leur éternité, il en est ainsi dit-il de leur substance unique infiniment partagée. Dans l'identité qu'elles partagent les unes avec les autres, elles sont une et multiples à la fois, double attribut qui permet la singularité, mais qui la subordonne à une ressemblance plus intégrale dans l'être commun. C'est ce trajet de l'âme que doit choisir d'emprunter le sujet de Ramos-Perea, et c'est ce sujet éveillé, qui s'extrait par ses propres facultés des gestualités partagées, qui, prosélyte, choisit de lutter dans et pour l'être commun, qui cherche à le mobiliser et qui montre la voie de sa constitution finale. La lutte est l'exclusivité d'acte de qui prend cette voie, de qui choisit la lutte pour la « liberté rêvée ». Et on peut croire, au bout de cette réflexion, que c'est seulement sur cette voie d'édification de soi en fonction du salut et de la multiplication perlocutoire de son influence qu'il sera en mesure d'agir de sur un plan illocutoire, de transformer en fin de compte l'ordre politique.

6.3.4 STYLE TRAGIQUE

Que les termes de l'édification de l'âme de Casanova soient liés à un travail laissé en plan par la mort survenue comme on le constate dans *Después de la muerte*, ou à des dettes de souffrance accumulées envers autrui et envers soi-même comme dans *Vida de un poeta romántico* et dans *Inferno* — qu'ils soient en somme en accord ou en enfreinte avec le principe de l'altruisme que réclame Ramos-Perea — le passage par ce règlement vise à délivrer l'âme de l'attachement aux formes de son incarnation. Elle vise, si on veut, à dégager ce qui est éternel et absolu de la subjectivité spécifique liée à l'expérience de la chair. Le corps, l'âme incorporée, ne devrait alors travailler qu'à recouvrer cette liberté par la gestualité vertueuse dictée par les normes régissant le plan spirituel. Cela dit, la nature de la liberté demeure le problème philosophique de ce théâtre dualiste, problème dont on voit qu'il se résout en favorisant des deux termes de la métaphysique, l'esprit comme véritable mesure de l'acte.

On peut maintenant examiner avec plus de profondeur, à la lecture de ce théâtre, la nature du combat pour la liberté rêvée que revendique l'auteur de *Cinelibre*. On entend en écho l'exhortation que nous analysions déjà d'une opération de sauvetage fanatique du cinéma portoricain. Il semble y aller de même avec la vie sociale d'une humanité en état de ruine. Dans ce cas présent où l'agir politique de Mario porte ses fruits à la fin du drame, nous assistons bien à l'effet de ruissellement d'une œuvre morale d'une plus grande portée. Le plan de sauvetage est d'une portée transcendante qui élève la justice aux hauteurs d'un universel, et la liberté comme site immuable de l'œuvre métaphysique. Rapaillage tragique des défauts de l'histoire ou moyen mineur d'une résistance tenace : l'espoir immatériel prête une solution au désespoir physique.

Cette séparation des deux théâtres qu'opère *Después de la muerte* jette donc un nouvel éclairage sur l'affirmation politique de Ramos-Perea d'un « être national impérissable ». Sous ce paradigme — transcendantal — la nation se conçoit de manière homogène et irréductible propre à faire apparaître dans le domaine de la lutte (désespérée) une forme unitaire, sans partie ni failles, issue d'un grand principe découvert dans l'esprit de liberté pleine qu'est celle, inaltérable, de l'âme. Cette âme devient par là la place forte de toute résistance, le noyau de vertu intouchable devant toute contingence et toute aliénation du corps social, et qui le demeure une fois conforme à la norme spirituelle. Elle résiste à l'organisation impériale du pouvoir qui instaure la séparation des personnes par distribution de privilèges et par massification des moyens médiatiques promouvant la comportementalité libérale de l'isolationnisme individuel. Maintenant on peut voir dans ce bloc indivisible qu'est la nation reprise dans l'être, transcendant par l'effet d'une doctrine altruiste liée à un régime de soin d'autrui comme de soi-même, le portrait renversé du programme hégémonique de fracturation sociale.

La décadence du monde physique de *Después de la muerte*, à commencer par celle de l'évêque qui, étant inclus dans ce domino de hiérarchies coloniales, fait du pouvoir la mesure de toute chose; dès lors, la libération politique passe par la rupture avec ce contexte de corruption du sens et de ses moyens de production. Mais comme une telle rupture menace la survie même des corps nécessairement en péril, « comme noyés en haute-mer » pour reprendre l'expression de Ramos-Perea, elle emportera Teresa en retour de sa révolte. Teresa sera tuée en contrecarrant l'ignominie du prêtre, et basculera, comme Mario, dans le plan spectral, se révélant en tant qu'âme libre, en tant qu'impérissable agent de la dignité hybride — sociospirituelle — qu'élabore Ramos-Perea.

Cette issue décline une fois de plus le style tragique qu'on a vu s'activer dans le discours critique de Ramos-Perea. La liberté de l'âme devient la mesure négative d'une dépossession physique consacrée. Depuis l'acte de sacrifice de soi — au nom de cette liberté —, elle se pose comme norme selon l'éthique propre au monde spirituel que met en scène Ramos-Perea. Mesure négative d'un monde matériel complètement dominé qui pose la transcendance plus haute que les conditions politiques implacables, donc : c'est devant son pouvoir total que les sujets porteurs de changements sociaux sont appelés (tout en étant acculés) à repousser leurs velléités dans un horizon en débordement de la réalité matérielle de l'oppression verrouillée. Et contre elle, dans une espèce de replis de dernière instance, les drames politico-sotériologique que nous étudions reportent la lutte pour la liberté, de même que la définition de la nation « impérissable » qui s'y rapporte, dans cette zone franche, incorruptible et mystique de l'éternité de l'âme. Zone d'exception, en regard à la réalité admise, zone difficile d'atteinte, on saisit là en peu de traits le parti pris pour le petit nombre des initiés que nous aurons à poser plus loin en contraste avec l'esthétique du plus grand nombre de Falardeau. La zone d'exception est mineure à ce

titre : exclusive, sans étendue, en repli, tout est politique dans ce monde spirituel qui résiste éternellement au saccage des conditions de vie. Sa portée visible est contrainte par l'étendue du pouvoir, sa lutte est dès lors souterraine, mais sans limites, elle se terre dans l'invisible.

6.3.5 STYLE DU SUBALTERNE

On conçoit bien jusqu'à présent comment le socle politique de la décadence et de la corruption instille la résistance par destitution de la réalité matérielle; le peuple étant de fait jeté hors de l'orbite de la politique intégralement viciée, il est appelé par Ramos-Perea à confirmer cet état de choses en se reflétant ailleurs plus loin, mais aussi plus intimement. La liberté de cet être national impérissable dont il prend la défense, ne se présente pas, dans le cadre d'une lutte sociale à caractère transcendant, à l'horizon d'une mobilisation de ce peuple ou d'une stricte mise en visibilité de sa souffrance voire d'une critique soutenue des rapports de force qui le nient. Plutôt, en prenant pour accomplie la corruption de la réalité matérielle et sociale dominée par la raison impériale, c'est appréhendant l'intériorité spirituelle des opprimés et en enchâssant le sentiment d'appartenance collective dans cette unité d'être que la liberté peut advenir comme une toute-puissance. Un cadre transcendantal de libération permet par conséquent de consacrer l'esprit en tant qu'instance inaliénable de pouvoir sur soi qui s'extrait et se rend souverain par rapport aux jeux de l'histoire politique. Ce que l'on avait commencé à entrevoir dans la critique plus formelle de la culture à savoir que l'art est la nourriture de l'âme, se conçoit mieux à présent : l'esthétique mineure de Ramos-Perea ne se conçoit pas comme stratégie du théâtre sauvage des multitudes, des forces, des corps et des chocs, elle lui oppose celui, serein, de la vie éternelle et de l'esprit élevé. Elle peut s'y replier indéfiniment, non pas seulement, d'un point de vue idéal, dans le puits sans fond de la vie spirituelle, mais aussi, d'un point de vue pratique, dans d'infinis sites interstitiels qui séparent les institutions.

Nous passons donc d'une esthétique de l'élévation supérieure à une performance de l'interstice infime. C'est qu'il y a une activité continue entre les deux, de débordement de l'être de ses limites normatives. La parole de Ramos-Perea est haute, le style foisonnant d'images et d'analogies, d'intertextualité, d'allégories, de genres, de registres de langage, la production prolifique, le but est grand, mais les gestes s'infiltrant et se faufilent.

En considérant dès lors que la condition de l'émancipation nationale relève pour lui d'un projet d'édification spirituelle des sujets, une telle stratégie esthétique participe à une mobilisation sélective des adhérents à une nouvelle normativité, celle-ci prévalant, comme on l'a vu, sur toute liberté pratique — dont nous continuons de suivre les définitions que nous avons déjà établies, par conséquent, sur toute indépendance aux ordres de cause que cette liberté affirme. Ainsi faut-il considérer que si simple et intelligible que si bienveillante soit-elle, une doctrine n'en demeure pas moins l'expression d'un ordre de causes et définit sa raison en affirmant la supériorité (morale ici) de ses axiomes sur d'autres. Tout ce propos laisse croire que ce nœud de la politique de Ramos-Perea se scelle au truchement du plan spirituel qu'il scénographie dans la série de Casanova. Il semble y avoir là, dans ce repli ou cet exil vers une transcendance de l'intime, si ce n'est pas exactement un désaveu, un louvoiement ésotérique de la puissance d'agir. On reconnaîtra cependant que ce repli fonctionne justement comme une récupération subalterne des interstices que laissent dans l'ombre les splendeurs ostentatoires du style publicitaire. Des lieux apparemment inoffensifs sont occupés au profit d'un art « libre y guerrillero⁷⁷ » : le théâtre domestique, les archives du patrimoine artistique, les institutions à caractère national rendues poussiéreuse par l'emprise de la mondialisation, les salles

⁷⁷ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 65.

municipales, l'édition sans but lucratif, ces espaces mineurs au creuset desquels peut germer patiemment un nouveau pacte social forgé à la connaissance de l'âme.

CHAPITRE VII

DES BOUFFONS À GRATTON : SUBJECTIVITÉS CRITIQUES DE FALARDEAU

Il y a de bonnes chances pour que l'explosion du corps d'Elvis Gratton rempli d'excréments à la fin de *La vengeance d'Elvis Wong* provoque l'hilarité. On peut entendre là simultanément l'expression cathartique du soulagement devant l'ignominie enfin punie et l'effet d'un contentement essentiellement esthétique dû à la loufoquerie de la scène. Cette performance instaure un lien de connivence entre le destinataire et le pitre de telle sorte que la dimension critique de Gratton trouve son chemin dans une expérience hybride. S'y engage une réceptivité communicatrice, une adhésion des spectateurs à la situation de plaisant déridage, cela au prix d'un effet d'attachement à une figure qui a tout de même pour fondement satirique de provoquer en eux un dégoût — le miroir obscène de leur condition. Gratton ne joue pas, pour ainsi dire, le rôle de repoussoir objectif qui obligerait le public québécois à trancher entre lui et l'autre, comme les interlocuteurs de Ramos-Perea sont sommés de le faire. L'identification à Gratton consacre plutôt ce personnage comme une figure culte, ambiguë — une figure dont le capital de sympathie se verra converti en valeur publicitaire¹. Nous aborderons à présent cette question des sympathies/antipathies qui dialoguent depuis les voix sociales avec l'œuvre de Falardeau, jusqu'à s'y refléter et en constituer un véritable matériau esthétique.

¹ Le texte « Elvis Gratton n'est pas à vendre » (*Yogourt, op. cit.*, p. 45-47) consiste en un réquisitoire contre l'instrumentalisation publicitaire de la figure de Gratton.

De la sympathie à l'identification, il n'y a qu'un pas. Pensons à quelques idées sur le compte du processus d'identification dans les arts, et aux pratiques qu'elles suscitent. Ce processus d'aliénation rappelle ce que Brecht avait associé à un régime représentatif des arts² — auquel il répondait par sa théorie de la distanciation³. Beauvois l'extrapole notamment à sa manière en traitant de la notion de « modelage » dans les communications sociales où :

Il s'agit de montrer des héros très sympathiques qui, toujours sans se lancer dans la moindre argumentation, croient bien évidemment en X [X étant ce pour quoi le discours lutte] et auxquels il n'arrive que des événements enthousiasmants dans la vie. Il s'agit réciproquement de montrer des personnages puants, hideux et malpropres, qui refusent X ou qui s'en moquent carrément et auxquels il n'arrive, *in fine*, que des tuiles⁴.

Faisant voir notamment que les secteurs spécialisés de la mercatique l'ont fortement investi aux fins de cultiver l'internalisation de leur discours dans le vaste public, il fait voir du même coup que l'enrôlement — et l'aliénation — passe par un court-circuitage des processus réflexifs du sujet rationnel par la représentation d'un sujet « positivement renforcée » :

Ces personnages sont des modèles (et des contre-modèles) et ils seront d'autant plus efficaces du point de vue du propagandiste que le récit montrera qu'ils sont, comme disent les psychologues, positivement renforcés dans la vie lorsqu'ils vont dans le bon sens et négativement lorsqu'ils abondent dans le mauvais⁵.

² Et qui se définit pour Rancière comme réalisant les fonctions imitatives du symbolique. Voir Jacques Rancière, *Partage*, *op. cit.*, p. 28 et ss.

³ « La distanciation s'oppose directement à l'illusion, et à l'émotion du spectateur; son but est pédagogique : au lieu de se proposer *d'envoûter* le public, en le rendant passif et propre à accepter n'importe quoi (ce qui serait justement l'aliéner), le brechtien ne consentira à l'émouvoir que temporairement, pour l'arracher à cette émotion, jugée dangeureuse [...] Les spectateurs, dès lors, deviendront bien *étrangers* au spectacle, non en ce sens que celui-ci n'aurait rien à leur dire, mais en tant qu'ils sauront le regarder à *distance*. » (Jacques Truchet, « Retour sur Brecht et sur la 'distanciation' », *Commentaire*, 1979/2, no 6, p. 308.)

⁴ Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 206.

⁵ *Ibid.*, p. 206.

On sait de la distanciation qu'elle vise à provoquer chez le spectateur la déprise des tentations du mimétisme. Mais Falardeau, qui n'est pas sans connaître ces forces d'influence normatives des récits, va miser sur une autre stratégie avec l'esthétique d'*Elvis Gratton*. Il va élaborer une sorte d'identification renversée. Bien entendu, l'opération de distanciation « qui doit rendre [le personnage] encore plus insolite que n'importe quel inconnu⁶ » se rapporte dans une certaine mesure au cas de Gratton. Mais en plus d'être insolite, il semble que Bob Gratton parvienne à « envoûter » le public, à s'en faire aimer. Curieux hameçonnage composé d'identification et de distanciation qui appelle à l'examen... Nous verrons qu'il s'agit d'un hybride paradoxal, d'un anti-modèle sympathique, d'une contrefaçon du pouvoir majeur d'influence s'effectuant par la récupération du processus même du conditionnement évaluatif. C'est-à-dire que fondamentalement à contrepied de l'esthétique d'édification de ce qu'il nomme le « cinéma politique de Walt Disney » où tous les James Bond (dans des termes s'apparentant à ceux de Beauvois⁷) deviennent la figure positive⁸, la stratégie falardienne va chercher à infiltrer les pouvoirs qu'elle engage pour les opérer à contre-emploi. Forces d'influence qui ne sont pas moins prégnantes que problématiques : elle tente d'en prendre avantage en participant au champ du quatrième pouvoir qu'il s'affaire du même geste à démonter.

Cette stratégie de resignification fait face à un dilemme éthique à savoir s'il faut renforcer ou renverser les processus d'identification. Comment, tactiquement, ce magnétisme des formes esthétiques peut-il être mis à profit dans une visée de résistance aux dominations symboliques? D'abord, le peut-il? S'il semble bien qu'on revienne à l'impasse métaphysique des apparences, l'adoption d'un autre point de vue

⁶ Bertold Brecht, 1967, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche, p. 352.

⁷ « Les propagandistes ne manqueront pas de référer ainsi à quelque James Bond pour faire le profil des héros des scénarii qu'il faudra financer. » (Jean-Léon Beauvois, *ibid.*, p. 206.)

⁸ Pierre Falardeau, « Cinéma politique de Walt Disney », *op. cit.*, p. 83-88.

peut résorber cette impression. On transposera le problème dans nos termes pragmatiques : en considérant que si l'acte de langage qui s'inscrit dans l'œuvre même veut activer une force sur le sujet dans l'ordre perlocutoire, cette force peut-elle faire autrement, en s'adonnant aux mêmes gestualités que le pouvoir, que de trouver un effet congruent avec les choses et les normes, l'ordre illocutoire, qu'elles reconduisent? Et si elle peut opérer une contre-influence sur les mentalités, comment cela s'articule-t-il en pratique? On devra s'appuyer, pour interroger ces rapports, sur les mêmes dispositifs perlocutoires mineurs que nous avons analysés au cours du chapitre précédent et qui mobilisent les agentivités — autant les publics que les producteurs de tout acabit — autour des usages et des intentions qui en fondent le mouvement et la dissémination, mais pour rejoindre ici un mode de représentation mineur qui aspire toujours à déborder de sa position, à engager une identité effective de la résistance.

7.1 L'IDENTIFICATION AU SUJET PROBLÉMATIQUE

Si on revient au plus près de la performativité de la série de Falardeau, l'identification à Elvis Gratton reconduit alors une tendance culturelle caractéristique de la situation coloniale telle que dépeinte par Albert Memmi, l'effort du sujet à se livrer à sa propre assimilation : « L'ambition première du colonisé sera d'égaliser ce modèle prestigieux, de lui ressembler jusqu'à disparaître en lui⁹. » Ce trait est peut-être le plus paradigmatique de l'état d'esprit colonisé selon la théorie de la décolonisation. Or la rupture nette avec cette ambition que l'auteur de *Cinelibre* parvient à formaliser dans son manifeste et dans son projet dramatique veut activer, comme on l'a vu, les conditions décolonisatrices du devenir « nous », en pressant ses congénères de cesser d'imiter les pratiques d'Hollywood¹⁰ pour poser « la sublime

⁹ Albert Memmi, *Portrait du colonisé*, op. cit., p. 137.

¹⁰ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, op. cit., p. 1.

nudité du regard, le regard sur nous-mêmes¹¹ ». En ce qui concerne l'imaginaire politique de *Gratton*, en revanche, la nudité limpide n'y est pas attachée : en cette subjectivité qui est mise en scène, une part de cet autre invasif perdure et est reconduite. Cette tension interne du sujet se lie comme nous le verrons à la structure performative des comédies de Falardeau et Poulin, notamment à la force d'attraction — et d'identification — du personnage sur les publics. On peut induire à cet effet que la portée d'une résistance populaire puisse s'amplifier par la résonance sympathique d'une identification. Que la tactique d'attirer l'attention du plus grand nombre sur l'autodérision fait du discours d'abord caricatural de celui qui se dit « Québécois d'expression canadienne-française française » ou « Canadien américain francophone d'Amérique du Nord¹² » un moyen symbolique de résistance.

Cela pourrait donner lieu à la mise au monde d'un clown Canadien français acculturé, la figure de l'« Américain » sur lequel le prochain chapitre se concentrera. Bob Gratton deviendrait à ce titre — et dans les mots de Citton —, un véhicule de sens ancré dans les « conditions pratiques d'existence » du Québec capable d'épouser « les lignes de pertinence tracées par nos pratiques sociales¹³ ». Et ainsi disséminer dans les formes massifiées de la culture, par l'entremise du pitre qui, par l'attention et l'estime du public, « *gagne en force* au fur et à mesure que les *images se multiplient* autour de nous comme en nous¹⁴ ». Une agentivité populaire — non plus impériale — se mettrait au jour et assied un domaine d'objet qui lui correspond. D'office, elle ne serait plus le fruit d'un moyen impérial de culture parce qu'elle ne serait plus issue d'un processus hétéronome de production. Autonome, le discours mineur disséminé dans les dispositifs comiques et critiques contenus dans ce que

¹¹ « [...] la sublime desnudez de la mirada, la mirada sobre nosotros mismos [...] » (*Ibid.*, p. 69.)

¹² Pierre Falardeau, 1985, *Elvis Gratton, le King des kings*, Montréal, ACPAV.

¹³ Yves Citton, *Gestes, op. cit.*, p. 238.

¹⁴ *Ibid.*, p. 195.

nous désignerons comme « grattonade », serait capable de rompre avec le contexte majeur (de culture de masse) de sa propre énonciation. Mais d'ici là, d'ici à la possible destitution de l'ordre esthétique qui le caractérise, ce sujet ambivalent que dépeint Gratton est toujours effectif, donc toujours embourbé, à la différence de Ramos-Perea qui tranche entre le « nous » et le *gringo*, dans la fange d'un débat identitaire sans issue.

Cette persistance en l'état d'aliénation se reconduit toutefois selon des modalités réflexives. En rapprochant le public et Gratton sur la base du reniement de soi, la perlocution que déploie la série comique de Falardeau disloque par le fait de leur identification paradoxale leur réciprocité. Il fait d'une représentation caricaturale un geste d'autoréférentialité en complicité avec l'interlocuteur — et par le fait même en rupture avec le contexte d'identification. L'autoréférentialité du discours manifestaire dès lors ne porte non plus à se révéler dans la fuite en avant du pitre, mais dans le problème que son comportement dévoile. En se découvrant un Bob Gratton intérieur, en s'offrant le luxe d'habiter ses gestualités tout en les raillant, le public est confronté à l'hétéronomie à la base de sa propre condition. Elle se rend sensible du fait de l'attention qu'il offre au miroir amplifiant — drôle. Ce sujet collectif subalterne acquis à Gratton pratique ainsi ce que nous désignons avec Citton ce « sentiment d'exister » cette présence, si exagérée soit-elle, à soi qui « passe par la médiation de ces millions d'attentions invisibles dont dépend notre survie matérielle¹⁵. » Le langage des *Elvis Gratton* entraîne un programme perlocutoire de cette espèce capable de mobiliser les affects de la multitude. Autour de ce déplacement satirique sur l'objet se consolide la performativité comique de Falardeau.

On voudra attribuer aux formes-forces bouffonnesques l'une des deux puissances d'agir d'*Elvis Gratton*. Nous les étudierons dans un premier temps en passant par le

¹⁵ *Ibid.*, p. 192.

pamphlet politique *Le temps des bouffons* qui en illustre crument le fonctionnement. Par la suite, nous leur adjoindrons les analyses de la performativité clownesque de Bob Gratton pour rendre claire l'efficace de l'esthétique de combat de Falardeau, et rendre compte à quel point la lutte du quatrième pouvoir, passe par une politique de l'attention.

7.2 DISSENSUALITÉS MÉDIATIQUES

Presque uniformément réprobatrice, la réception des deux derniers *Elvis Gratton*¹⁶ de la part des médias à but lucratif donne à réfléchir, et surtout place le jeu dans lequel toute la production de Falardeau circule et se fait connaître.

C'est peut-être le consensus autour de tels objets qui rend intrigante la réception médiatique. Soit, ils sont provocateurs, nul n'en doute, mais la densité critique de ces films ne semble rien devoir envier aux ultraviolences tarantiniennes, ou aux superlatifs mystiques de Pasolini qui, que l'on sache, ne sont pas rejetés en bloc par la cinéphilie officielle d'ici. La provocation chez Falardeau, *est* une esthétique. Elle doit l'être si on veut véritablement étudier cette œuvre et ce discours, en cherchant à rendre compte de ses rapports internes. Le regard qui cherche le sillon du sens devrait s'ajuster à cette substance. Aborder une esthétique, n'est-ce pas s'en rapprocher, jusqu'à l'intime, pour entendre ses règles de composition propres? Et en parler, n'est-ce pas faire état de ce rapprochement? N'est-ce pas après cet examen seulement qu'on peut laisser filtrer une opinion, quelques préjugés, quelques humeurs? Ainsi vaut-il mieux se laisser prendre part au style, au rythme, être traversé par ses nécessités engageantes, les contempler, leur donner voix. Sans quoi la voix qui s'engagera à dire risque bien de se faire chantre des réflexes culturels, des coutumes,

¹⁶ Nous référerons, de manière à alléger le cours du texte, à *Elvis Gratton, le King des kings*, (Montréal, ACPAV, 1985) par « *Le King des kings* »; à *Elvis Gratton II : Miracle à Memphis* (Montréal, Films Lion Gate, 1999) par « *Miracle à Memphis* »; et à *Elvis Gratton XXX : La vengeance d'Elvis Wong* (*op. cit.*), par « *Elvis Wong* ».

des programmes les plus communs et les plus uniformisants, d'imiter le ton, l'image et la forme des discours filtés.

Mais il y a bien eu Georges Privet pour prendre un pas de côté et s'intéresser aux qualités « sous-réalistes » de l'approche humoristique de Falardeau¹⁷. Outre cette lecture, ce qui se dit de généreux sur Gratton est le plus souvent de l'ordre du contentement affectif : Gratton est impayable de bêtise, les gens le trouvent drôle. Mais, en tant que produit *artistique* médiatisé, *Elvis Gratton* ne passe pas. La critique de *Miracle à Memphis* qui paraît au journal *La Presse* se montre implacable et exemplaire dans l'application des mécanismes de raréfaction du discours. Il est interdit au film de prendre part au domaine d'objet — le cinéma comique — dont cette critique se fait l'instance tutélaire : « le Falardeau comique non seulement n'impressionne guère, mais il s'enfonce dans une médiocrité dans laquelle on refuse de le suivre¹⁸ ». Comprenons d'un même élan que le discours dissensuel que Falardeau déploie est, sous les récriminations d'impertinence d'un commentateur d'art caustique, proprement étouffé sous la qualité d'un défoulement d'humeur qui amenuise sa légitimité critique :

Il fallait s'y attendre, Falardeau cherche par tous les moyens et à tous les niveaux à être *politically incorrect*. Ses charges à fond de train contre Chrétien, si elles ont le mérite de soulager le contribuable, ne s'élèvent pas très haut dans l'échelle de la réflexion. On comprend que le cinéaste, éjecté de Téléfilm, retourne la monnaie de sa pièce à un gouvernement qu'il exècre. Défoulement oblige¹⁹.

Soulagement momentané d'une tare indécrottable, exaspérante à force d'être attendue et sans originalité, le propos politique du film que relève le journaliste ne

¹⁷ Georges Privet, « Les *Gratton 1, 2, 3* : Documentaires « sous-réalistes » du Québec post-référendaire », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, no 1, automne 2010, « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », p. 45-54.

¹⁸ Luc Perreault, 1999, « Gratton II, débile et médiocre », *La Presse*, 3 juillet 1999, p. D21.

¹⁹ *Ibid.*, p. D21.

concerne que les motivations privées d'un homme nourri de ressentiment. En substance, cette portée politique ne semble plus s'expliquer que par esprit de vendetta personnelle (contre le gouvernement et ses agences). Évidée de toute référentialité idéologique, la critique s'attachera alors à détailler des formes n'ayant plus d'objet. Les règles de présentation liées au genre comique se substitueront aux actes de langage posé par l'œuvre. Et ces règles aiguilleront la lecture aux antipodes de la fonction sociale de ce cinéma dont le thème fondateur demeure sans ambages la réalité politico-économique de la culture québécoise. Le thème est finalement réduit à un commentaire purement formaliste : en tant que discours, il ne signifie plus rien, mais continue de créer les effets conséquents de son style : médiocrité, vulgarité, bassesse.

C'est tout ce qu'on peut en dire, certes, car c'est avéré : « Le cinéaste n'hésite pas à descendre très bas dans la vulgarité pour susciter le rire²⁰. » Et la plume réprobatrice ne considérera ainsi, qu'en un sens littéral et axiologique ce que le film met en place au niveau parodique et politique. L'offense pour elle-même répète ce que l'on voit en négligeant d'interpréter ce qui est le plus évident : la caricature, sa fonction sociale et son déploiement sous cet aspect. Ainsi donc, le critique d'art du journal ne témoigne plus que de l'art du grossissement pour le scandale du grossissement, et manque à indiquer l'esprit derrière le geste, l'intention qui permet de saisir une performativité de ce film « politiquement incorrect » : qui passe par l'avilissement « du haut » et du respectable par les images « du bas », l'irrévérence à l'égard des pouvoirs et l'exacerbation du caractère colonisé. Le ton dès lors n'est pas à la description, mais à la direction de conscience qui s'articule d'un parallélisme avec l'exemplaire Chaplin, et fait valoir qu'au moins, avec Charlot « ça reste en haut de la ceinture. »

²⁰ *Ibid.*, p. D21.

La nuisance joviale du comique Falardien, du reste, ne semble pas échapper à l'intérêt du plus vaste public dont la réponse favorable est attribuée implicitement par le journaliste à son idiotie entendue :

Ceci dit, compte tenu des goûts bien particuliers du public québécois en matière d'humour, on peut s'attendre à ce que ce film à côté duquel *Les Boys* ressemble à un grand cru fera sauter les plombs du box-office national. La bêtise, on le sait, est la chose au monde la mieux partagée²¹.

Si la réponse du public est favorable à ce navet, ce doit être la confirmation de sa bêtise. Et là, à la suite de Falardeau, de Gratton et du discours dit nuisible, le plus grand nombre des Québécois est placé sous les feux d'un mépris médiatique.

Là s'articule une conception passablement partagée autour du projet humoristique de Falardeau. Dans *Le soleil*, on parlera d'un « sommet inégalé dans l'art de filmer pour ne rien dire et ne rien montrer²² », au *Droit* d'« un humour de bol de toilettes », et l'éditorialiste de *La presse* posera en ironiste qu'« il est à souhaiter que *toutes les caves* estimeront à sa juste valeur cette interprétation fécale du monde²³ ». Il y a bien Odile Tremblay qui identifie une problématique plus sérieuse : « L'amour que le public porte à Elvis Gratton nuit au message anticonvergence et pronationaliste²⁴. » Elle relève là quelque chose qui appartient à des vices de composition. L'efficacité du procédé de Falardeau est remise en cause, non pas à l'aune d'un jugement de valeur, mais d'une analyse du langage. Le message est, d'après Tremblay, entravé par la forme. Il y a bien contact avec l'œuvre cinématographique.

Examinons un instant ce rapport forme/fond que l'auteure fait valoir comme inefficace. Selon elle, donc, le message de Falardeau est l'enjeu du film. Une telle

²¹ *Ibid.*, p. D21.

²² Normand Provencher, 2000, « Bâille bâille 99 », *Le Soleil*, 9 janvier 2000, p. G4.

²³ Mario Roy, 2004, « La pensée falardienne », *La Presse*, 28 juin 2004, p. A18.

²⁴ Odile Tremblay, 2004, « Elvis Gratton, le personnage créé par Pierre Falardeau, reprend du service plus épais que jamais... hélas! », *Le Devoir*, 25 juin 2004, p. A1.

perspective sous-entend que les formes artistiques servent de canal à divulguer des énoncés, qu'elles participent au phénomène plus général de la communication. De manière plus ou moins limpide, de manière plus ou moins efficace ces moyens entretiennent un rapport au « message »; et ce message va venir façonner l'opinion s'il parvient à être suffisamment bien tourné, clair, puissamment porté par l'œuvre. Somme toute, le sensible est le produit de messages plus ou moins bien reçus par un public — raisonnable en dernière instance — sous l'aspect de la cohérence.

Ce commentaire semble s'en remettre à une idée du discours qui considère le logos comme tissé de significations limpides dont l'efficacité passe par cette qualité pédagogique de la clarté. L'approche développée au cours de cette thèse posant les choses autrement, nous voyons dans cette remarque de Tremblay l'indice d'une effectivité différente de celle de la stricte locution. La perlocution est au cœur de l'impasse entre le personnage auquel on s'identifie et la satire qui veut démonter les mécanismes que le même personnage porte aux nues. Toujours selon l'économie de l'attention, il se peut que le langage des *Elvis Gratton* soit non point le résultat d'une transparence didactique attendue dans les formes d'art militant, mais produit de gestes affectifs à portée perlocutoire, qui vise à attiser cet « amour du public ». Il ne s'agit donc pas de persister à voir qu'*Elvis Gratton* attise à cet effet plus de confusion, selon une théorie de la signification dont découle l'analyse du message qui a cours dans les médias. Mais selon une théorie de l'action et des déterminations dont découle le parti pris de la propagande, il s'agit de prendre en compte l'effet d'entraînement des formes sensibles sur les subjectivités et les conventions. Donc, et en cela, la remarque de Tremblay vise juste, Bob Gratton serait bon à rallier le public.

Cela dit, une question demeure : comment est-ce que la grande majorité du commentaire professionnel de la culture a pu *ne pas* trouver explicite, ou, pour l'énoncer plus près d'un mandat qui pourrait être celui de la critique sérieuse,

pourquoi n'a-t-elle pas livré à l'entendement du public la teneur séditeuse que *Miracle à Memphis* et *Elvis Wong* avaient de formellement indéniable? Cette question, si ingénue soit-elle, est bien délicate, car on pourrait y répondre par une réductrice sentence : parce que, justement, ces films subvertissent l'ordre symbolique, et que ce partage du sensible est accompagné non seulement des formes, des compétences pour les interpréter, mais aussi d'une certaine conception du goût cinéphilique valorisé par les médias. Ce goût cinéphilique parvient à repousser l'affront stylistique d'une œuvre critique dans l'indigeste (art de bol de toilette, interprétation fécale du monde) où sont ravalés les navets²⁵.

Mais voyons-y de plus près. Une forme artistique produite par un cinéaste qui s'en réclame affirmativement, et dont les interlocuteurs médiatiques ont constamment cherché à provoquer le désaveu, et dont la ligne idéologique est d'autant plus controversée qu'elle rafle les palmarès de guichetiers, cette forme ne devrait-elle pas être traitée qu'avec la minutie que requiert l'examen des relations de sens qui tissent une œuvre? Une réception médiatique des productions cinématographiques, et plus largement de la culture, semble manquer de cette déférence pour l'objet qui précisément échappe à ses compétences d'analyse. Et à défaut de moyens critiques se positionne selon une perspective instituée d'appréciation personnelle et d'opinions

²⁵ Sur le navet (ou le nanar) et son pouvoir de repoussement, on peut penser que la posture cinéphilique commune de nos médias, à la différence de la posture nanarophilique déviante, tend à la sélection sur le critère du beau et du sublime, critères propres à faire ombrage à l'œuvre pour elle-même, et à étouffer son effet esthétique singulier. Pour le nanarophile, au contraire, si « le film ne réussit pas à convaincre, le spectateur va néanmoins tirer un véritable plaisir de son visionnement en interprétant tout élément déficient de la production comme élément de distanciation comique [...] » (Antonio Dominguez Leiva et Simon Laperrière, 2015, *Éloge de la nanarophilie*, Dijon, Le murmure, coll. « Borderline », p. 11.) C'est dire que le discrédit par la nanarisation de l'objet (dont *Gratton* est affecté) appartient à un ordre de discours qui tend à distribuer de la légitimité selon un code de distinction binaire : ça passe ou ça ne passe pas. Cela concorde avec l'idée que le navet « est une œuvre définie plus que par sa production, par sa réception » (*Ibid.*, p. 20.), mais renvoie le problème de cette réception aversive du côté de l'idéologie. On peut dès lors concevoir que la comédie de Falardeau, certes, est déviante, mais non dans la marche de l'Humanité vers le sublime, plutôt en tant que style, en tant que en rupture avec l'ordre (du sublime et de ses processus de raréfaction du symbolique).

bien tournées. *Elvis Gratton* étant de ces objets dont le sens dépend autant du contexte de production que du produit aboutit, nous comptons moins ici identifier les traits de cette logique d'appréciation médiatique des œuvres cinématographiques, que de mettre en lumière en quoi ce cinéma échappe à la rationalité critique du secteur de production massive de discours que sont les médias et leurs dispositifs de critique culturelle. On aura bien su déduire, à ce titre, des propositions foucaaldiennes de *l'Ordre du discours* que la parole médiatique répond aux normes et aux exigences stylistiques de son mandat régulateur. L'esthétique ne peut être, depuis ce lieu de parole, d'une nature différente de la communication, et doit par conséquent viser la transparence du message dans un espace public transparent. Cette réciprocité communication-langage ne peut déroger sans quoi le discours médiatique sur les formes médiatiques que sont les œuvres cinématographiques serait amené par lui-même à rendre compte des bénéfices d'influence inconsciente que comporte l'usage massif du symbolique dans le quatrième pouvoir. Dans son ordre du discours, il est naturel qu'un tel appareil de production qu'est le journalisme de masse n'effectue pas un geste descriptif à l'endroit d'une forme qui se pose à rebours de son pouvoir, mais un geste évaluatif dont le principe de sélection se trouve incorporé dans le sujet qui y prend voix, et qui ressemble bien davantage qu'à une idéologie politique, à une théorie — instituée — du langage.

7.2.1 PASSER OU NE PAS PASSER

Il n'est sûrement pas fruit du hasard que le même George Privet qui énonce la thèse sur le style sous-réaliste du cinéma de cirque falardien propose une critique des pratiques d'autocensure en cours dans le champ cinématographique. Critique de cinéma évoluant toujours en marge de ce que les institutions produisent de plus massif (reconnu néanmoins et estimé parmi ses pairs), on pourrait dire, journaliste indépendant, il expose, à propos du cinéma québécois dans ses rapports de production

les plus actuels l'idée de l'autorégulation de la marchandise culturelle. Il emploie des mots qui s'apparentent à ceux de la critique de la propagande qui, chez Beauvois, « s'autoalimente et s'autoreproduit » par censure et autocensure²⁶ :

Mais il y a aussi (bien que personne n'en parle officiellement) ce qu'on appelait jadis la censure — une censure qui s'est déplacée des institutions aux producteurs, de l'idéologie au commerce, favorisant les projets qui risquent de « passer » à ceux qui risquent de ne pas « passer »²⁷.

Cette intériorisation par les praticiens mêmes de l'alternative disciplinaire « passer-ne pas passer », contribue à illustrer par le degré de prégnance le plus accompli l'efficace industrielle. À une gestualité de régulation de leur propre discours se livrent de bon gré les agents du modèle de production. À remarquer que Privet pose un déplacement des forces de massification de l'idéologie au commerce. Pour parler de la réalité actuelle des doctrines, « commerce » est substitué à « idéologie ». Il semble entendu de cette manière que le commerce n'est pas de nature idéologique. Passons tout de même sur le piège justement idéologique que pose cette substitution de langage... pour relever cette considération au demeurant pénétrante. Le commerce des formes esthétiques ne peut s'exclure des rouages de l'hégémonie politique.

Privet conçoit bien que l'ordre symbolique lié au pouvoir en place parvient à influencer les pratiques — de libre création — et les critères qui permettent de les définir. En invoquant la tendance chez les créateurs subventionnés à la cooptation des pratiques de sélection institutionnelle qui, d'une conséquence d'un système de tri en devient un facteur de reconduction, il offre une piste de compréhension des rapports économiques à l'intérieur de la culture. Sa remarque sur les pratiques québécoises reformule la question qui est pour nous centrale de la rationalisation qui explique

²⁶ Voir la note 35 du quatrième chapitre.

²⁷ Georges Privet, « Sur la grève étudiante, 'Monsieur Lazhar', ce que notre cinéma montre et ne donne plus à voir », *La Jetée*, 21 mars 2012, [en ligne], repéré à < http://web.archive.org/web/20160322060739/http://www.la-jetee.com/2012_03_01_archive.html >, consulté le 12 juillet 2017.

l'adhésion qu'on croirait à première vue « volontaire » des agents sociaux aux pressions d'obéissance établies par le pouvoir — mais dont on a établi avec Lordon que, n'ayant peu à voir avec le libre arbitre, elle sont passionnelles²⁸.

Remarquons que la position de Privet reprend les considérations autour de l'autocensure dont on a fait état²⁹. On remarquera également que le modèle de disciplinarisation du discours qu'il déplore est souple et encourage à parler de ce qui ne passe pas³⁰ « de manière [sic] si subtiles et obliques que beaucoup de gens ne semblent pas les avoir saisies. » Pour raréfiant qu'il soit, le caractère combinatoire ne cesse d'offrir d'infinies possibilités de composables, cela selon une logique proprement syntaxique de la langue et du discours : à partir d'éléments en quantité limitée, par leur agencement, on peut formuler à l'infini de nouveaux énoncés. Dans ce bain poétique, l'individu peut varier à satiété les déclinaisons de sa personnalité et de ses désirs conformément à un imaginaire de ce « qui risque de passer ». Parler de ce qu'il veut, mais sélectionner ce qui devra être plus largement entendu, vu, exposé. Dès lors la pratique de la dissimulation et le retrait dans le sentimentalisme ne briment en rien la jouissance du geste signifiant pour lui-même et l'étalage de tous les enjeux psychologiques liés aux profondeurs de la personnalité se confondent avec la liberté d'expression. Ce à quoi Falardeau oppose sa volonté de créateur et le modèle qu'il défend :

Le psychologisme individuel et bourgeois j'me torche avec. Tsé dans la vie y a pas juste Freud et le complexe d'Œdipe. Fanon, vous connaissez? Jung, ça vous dit quelque chose? Moi c'qui m'intéresse

²⁸ Voir la section 1.1 du chapitre I.

²⁹ Voir la section 4.2.1 du chapitre IV.

³⁰ Parce qu'il sont engagés en résistance avec ses critères, ces cinéastes qui ne passent pas éprouvent bien l'inflexibilité d'un cadre de discrimination. Il importe par conséquent d'examiner la production symbolique depuis la critériologie des refus. L'autocensure n'est peut-être en fin de compte que l'internalisation de normes tout-à-fait effectives, observables et déterminantes pour la subsistance des artisans — que ces artisans, eux, livrés à eux-même, n'ont d'autres possibilités que de coopérer.

c'est l'comportement des colonisés, les structures mentales des exploités, le cheminement de ceux qui r'fusent que ça continue³¹.

La critique se rapporte ici aux formations symboliques d'une psychologie personnaliste. Esthétique à laquelle il oppose la véhémence de sa politique. De par la substitution de l'Œdipe avec Fanon, de Freud avec Jung, le point de vue du collectif prend le pas sur le désir personnel. En prenant le parti des comportements et des structures mentales des opprimés pour aborder la production de la subjectivité, il questionne le mode de subjectivité individualiste et ses facteurs de reconduction. À ce titre, il rapporte les normes de la souveraineté individuelle à une manière épistémologique, à une formule d'interprétation du sensible. En préférant à Freud Jung ou Fanon, c'est à un monde de déterminations sociales, économiques, politiques invisibles qu'il renvoie.

7.2.2 JEU DE POSITIONS

La critique des formes de la domination fait voir qu'il n'y a de sujet singulier seulement en vertu de la position qu'il occupe dans l'espace des rapports sociaux, du jeu qu'il y déploie — l'« *illusio*³² » de Bourdieu — dans le champ de production — pour y frapper ses « marques distinctives³³ ». Et ce champ peut contenir le large système du pouvoir politique où domine l'élite économique en liesse du Beaver club que dénonce Falardeau par exemple, ou bien se confiner au champ de production culturel restreint du *cinelibre* promu par Ramos-Perea dont les conséquences sur l'ordre social sont beaucoup plus ténues. C'est la structure de la joute qui importe dans le contexte très actuel de l'autonomie de l'art ou de l'art pour l'art : il y a des règles, il y a des participants, les participants cherchent

³¹ Pierre Falardeau, « Le cauchemard », *op. cit.*, p. 48.

³² Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symbolique » dans *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen », p. 245.

³³ *Ibid.*, p. 223.

l'exceptionnalité, sont en concurrence pour ce trophée sur un marché des biens symboliques. Le succès de leur entreprise relève de leur capacité à décoder les règles, qui s'entendent comme les normes du goût et de la qualité, et à en accomplir les réquisits.

Lorsque l'illocutoire du quatrième pouvoir réussit sa propagande, c'est qu'il parvient à induire chez les agents sociaux l'adhésion à ses règles de reconnaissance. Revenons au Beaver club, car il est pour Falardeau l'image même de ce à quoi — ou ce dans quoi nous — aspire l'individualisme. Roger Landry est maître de cérémonie de la réception du 250^e anniversaire de ce qui reste du cartel des pelleteries de la North West Company. Son discours qui ponctue *Le temps des bouffons* consacre une série de valeurs qui se rapportent à une telle quête d'exceptionnalité. En portant la qualité individuelle des membres de l'excellente assemblée, Landry se désigne lui-même comme étalon d'accomplissement : « *You are magnificent people and I raise my hat to all of us. Bravo. You are as beautiful as I think I am*³⁴. » Landry joue à établir des identité entre le « vous (êtes magnifiques) », le « je (honore votre magnificence en levant mon chapeau) », et le « nous (sommes *all of us* inclus dans mes éloges) ». Cet énoncé effectue une torsion sur l'objet : le juge, l'autorité symbolique qui valorise ses convives pour leur extraordinaire exceptionnalité, qui les autorise même à « redevenir humains³⁵ » le temps d'une célébration (d'eux-mêmes) est aussi l'objet de ses propres éloges. Être magnifique autant que le porte-parole est la marque de la valeur symbolique acquise de chacun d'entre eux. Selon les normes du succès individuel, ils sont « chacun d'entre eux » aussi admirables les uns que les

³⁴ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 76. (C'est moi qui souligne.)

³⁵ *Ibid.*, p. 74. En référant à la foule à laquelle il s'adresse à la troisième personne du pluriel, l'ironie soutient un niveau de complaisance délicat amené à s'infatuer jusqu'à l'énoncé final qui célèbre haut et clair une supériorité de classe liée à ce qu'on pourrait dire le succès personnel, ou la notabilité du sujet individué. « Mais rassurez-vous, ce soir, exceptionnellement, ils redeviennent tous humains. »

autres en tant qu'ils sont autant « de personnalités » distinctes et singulières « dont le nom évoque assurément la grandeur et l'honorabilité³⁶ ».

Or, cette quête personnelle du capital symbolique, les idées esthétiques que Citton dégage de l'anthropologie la rapportent à la profonde sagesse immanente des « êtres essentiellement sociaux » que sont les humains. En « dépendant de plus en plus intégralement des relations qu'ils entretiennent avec autrui », ils ont « de tout temps été légitimement préoccupés par le souci de répandre une image favorable de leur "personne"³⁷. » C'est dire qu'en concevant l'intrication entre l'image de soi et les sociabilités qui l'entretiennent, on peut continuer de penser avec lui que, pour les sujets, leur personne est « la représentation de leurs relations à autrui ». À la suite de cela, on voit que l'économie de l'attention dont nous faisons état plus haut se rapporte à une économie culturelle. Cette « sagesse immanente » qui se pratique d'emblée par les êtres d'images que sont les êtres sociaux, consiste donc à prendre acte « que des images passent par la perception des autres et accroît leur taux de circulation et donc leur *valeur*³⁸. »

Ce facteur de constitution du sujet social se renverse en capital symbolique lorsqu'il est saisi par un projet d'accumulation personnel (de l'attention sur soi³⁹). Cette quête individualiste est précaire pour qui s'y engage, car elle pose l'ordre d'une concurrence dans un système de rareté. C'est-à-dire que la structure du pouvoir qui donne lieu aux événements qui permettent d'accéder à la réalisation de la grandeur personnelle, l'ordre des choses où la joute prend part, constitue un champ de forces — mieux dire, de concentration des forces. L'appétence pour l'objet instable

³⁶ *Ibid.*, p. 74.

³⁷ Yves Citton, *Gestes, op. cit.*, p. 193.

³⁸ *Ibid.*, p. 193.

³⁹ On le critique depuis Bourdieu qui découvre dans le motif de la « distinction » un aspect actuel du pouvoir à l'œuvre. Voir Pierre Bourdieu, 1979, « Conclusion. Classes et classements » dans *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun » p. 543-585.

(une position dans le champ) est la même pour tous les concurrents, et dès lors le désir du sujet individuel, répondant à la sagesse immanente qui veut déployer autour de lui un régime d'attention, correspondant à un plus haut degré d'exceptionnalité. Ce statut est celui pour lequel il est glorieux de vaincre, et qui détient les moyens d'une telle conquête élabore et reconduit les normes d'adhésion à un contexte d'interaction qui assied leur pouvoir. Ainsi la production, les modes de connivences et de violences — symboliques, psychiques et matérielles — sont réglés et le champ de conflictualités individuelles est sans fin pour l'individu qui s'y engage.

La performance sociale se réduit dans cet ordre à se rapprocher au plus près de l'intégration d'un champ d'attraction donné — en se positionnant par rapport aux lois et aux règles qui y ont vigueur —, afin de promettre au sujet une jouissance bien concrète, comme au Beaver Club, de son caractère distinct, de son unicité distinctive. Si tant est qu'il y parvienne... Parce que cette distinctivité échappe constamment, le modèle du champ culturel devient exaspérant tout en provoquant l'enivrement chez le joueur. Meilleure recette de mobilisation sur la base de la servitude passionnelle, l'espoir de gagner à la loterie de l'excellence maintient la subjectivité libérale dans un complexe de jeu compulsif. Tout ce cynisme s'affichant dans le théâtre des bouffons, le portrait que fait Falardeau d'un programme de désenchantement en guise d'ordre social met en lumière un cul-de-sac existentiel.

7.3 *TEMPS DES BOUFFONS* : MANIFESTAIRES DU POUVOIR

Convaincu de sa distinction intrinsèque, le sujet qui contemple la désillusion qu'une telle loterie comporte voit surgir en lui un refus résolu — converti en espoir par l'introduction d'un concept libéral envoûtant : la mobilité sociale. Même si le syndrome individualiste est truqué par une mécanique invisible de report infini du succès, l'agent individuel, pour exister, doit continuer de croire en l'objet fuyant de sa quête. Dès lors, qui se dédie cet espoir n'en déroge pas et l'affirme haut et clair « We

are magnificent, people! » Cette autoeulogie emblématique du *Temps des bouffons* crève d'une étrange — si outrecuidante soit-elle — bonne volonté. L'art de Falardeau dans ce film s'élabore autour de cette identité collective des personnages, la conviction candide d'être substantiellement grands, qu'il met en scène. Ce sentiment et ce discours partagés d'« excellence », il le pose à la clé d'un régime sociopolitique dont ces *bouffons* représentent les plus hauts échelons de l'accomplissement.

Nonobstant son déguisement de patriarche britannique du XIXe siècle et celui des hôtes en mocassins et ceintures fléchées qui interprètent les serviteurs coloniaux, les formules complaisantes de Roger Landry pourraient scandaliser les moins sensibles aux oppressions. Mais son accoutrement achève de divulguer l'in vraisemblance de sa fatuité. Plus vrai que nature, il fascine, tandis que le magnétisme de ce ridicule ostentatoire fait s'effriter l'habileté de ce pouvoir à se dissimuler derrière le contrôle de son image. Le risible qu'il manifeste du haut de la table d'honneur pour rallier ses semblables, fait déborder la bêtise et le conformisme des normes qu'ils constituent. Le scandale de l'exploitation que le Beaver club célèbre se voit alors corrélé aux valeurs de l'autoconsécration individuelle. Et le plus raffiné du discours individualiste apparaît sous les traits d'un personnage de cirque qui s'autocongratule avec toute la franchise du monde.

Nous voyons là se manifester un style Falardien, une esthétique de la satire qui lui est éminemment caractéristique. C'est peut-être l'effet le plus probant et le plus récurrent de ce qui se peut concevoir comme sa performativité illocutoire. On peut concevoir à ce titre son approche esthétique comme une technique — que Privet désigne comme le genre « sous-réaliste » — d'inquisition des normativités. Prenons-en pour formule intelligible l'exergue tiré de *La ligne du risque* de Pierre Vadeboncoeur en ouverture du film : « Renverser les monuments pour voir les vers

qui grouillent⁴⁰. » Sa volonté tactique qui tend à filmer la décadence des notables révèle la friabilité de la grandeur dont ils s'enorgueillissent : « Sont réunis ici ce soir, dit Roger Landry, dans cette illustre enceinte, des personnalités dont le seul nom évoque assurément la grandeur et l'honorabilité puisque, en fait, à cette table ils sont tous honorables⁴¹. » Cet énoncé laisse soupçonner que la force et la préséance de cette classe se fondent sur un acte de langage, celui de s'autodéfinir. La qualité de grandeur et d'honorabilité repose sur une perlocution circulaire qui permet que les sujets ainsi désignés se désignent eux-mêmes. L'assertion : « à cette table ils sont tous honorables » est appuyé par deux éléments de sens qui s'appuient chacun sur la chose qu'ils sont supposés informer. D'une part, on l'a vu, le statut de juge et partie de Landry semble suffire à attester de la qualité des membres du Beaver Club — lui-même s'y incluant. D'autre part, l'énoncé qui précède pose que leur « nom évoque grandeur et honorabilité » et supporte ce qui devrait l'expliquer : le fait qu'en ce lieu il sont tous honorables. La réputation d'honorabilité se doit ainsi à l'honorabilité, mais cette honorabilité n'est attestée que par l'entremise de la réputation qui précède, ou par le jugement de celui qui se trouve lui-même honorable.

En renversant la grandeur de ceux qui se tiennent à bout de bras au sommet, le geste esthétique de Falardeau laisse voir l'aberration formelle sur laquelle elle repose. Elle se rapporte, sans surprise, au fait que le pouvoir se coopte sans arrêt lui-même. Mais là où Falardeau met les vers qui grouillent sous sa loupe, c'est dans l'effet de ridicule qu'il parvient à aiguiller en submergeant l'image de l'honorable *lord* dans l'aberration qu'il professe; aberration qui devrait au demeurant le définir comme individu accompli. Le grossissement parodique se produit en saisissant le sujet exultant dans l'impudeur de son discours circulaire. L'excellence s'effondre en

⁴⁰ Pierre Falardeau et Julien Poulin, 2004 (1993), « Le temps des bouffons » dans *Falardeau, Poulin, à force de courage, anthologie 1971-1995*, Montréal, Vidéographe, volume 2, dvd 2.

⁴¹ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 74.

stupidité tandis que les actions de cette collectivité que vient filmer Falardeau imputent qu'ils sont les jouets de leurs propres machinations, eux-mêmes sujets et objets de la fourberie qui établit leur pouvoir.

En tant que révélateur de catégories du pouvoir (honorabilité, grandeur surhumaine, excellence) dans leur plus simple expression — c'est-à-dire que leurs assises ne peuvent plus se trouver ailleurs que dans la force et les hiérarchies qui les imposent —, la satire de Falardeau montre que les formations symboliques qui président à l'ordre social reposent sur des séries de mots d'ordre sans autre fondement que les privilèges qu'ils distribuent. Autrement dit, il montre l'insensé, à savoir que la morale du pouvoir n'est que le pouvoir. Et que l'exploitation n'est due à rien d'autre qu'à la succession des gestes tirant leur efficacité de cette force acquise et héritée, et qui contribuent à maintenir les conventions et les subjectivités en leur état « à sa place⁴² ».

7.3.1 LA SUBJECTIVITÉ DE L'ORDRE EN PLACE

Il s'agit ici, de même que pour le « nous » national restreint de Ramos-Perea, d'une subjectivité historique qui manifeste une intention de se consolider et de se reconnaître. Siégeant toutefois à l'autre bout du spectre de la domination, le « we » de Roger Landry embrasse le sujet collectif de l'ensemble des agents qui se drapent de cette exceptionnalité pour gouverner les autres, ceux qui, à l'appel des valeurs qui s'enracinent dans le système de privilèges (organisé à la fin du XVIIIe siècle par les bonzes de la traite de fourrure) de la haute société coloniale, se félicitent d'en perpétuer le régime. Et à travers la lentille manifestaire de Falardeau, ce sujet collectif se discrédite en affichant toutes ses prétentions à dominer. Dès lors, c'est par la satire que l'acte perlocutoire déchire l'envoûtement par lequel le dominant embrasse le

⁴² *Ibid.*, p. 74.

dominé : le premier, en explicitant son programme suprématiste, perd de sa puissance à mobiliser le second. Ce dernier, même exclus par le premier, se peut dès lors concevoir comme doté d'une existence subjective propre. Le film de Falardeau construit un sujet collectif résistant — le destinataire de son film — à partir de ce sentiment d'exclusion.

La « personnalité » de tous ces gens est en réalité ce qui se célèbre — se ridiculise — ici. Mais les réjouissances portent aussi sur la notion commune, l'idée de personnalité, en ce qu'elle porte de plus pragmatique et d'universalisable. Elle permet par application extensive d'instaurer un collectif numéraire de personnes exceptionnelles composé d'une quantité limitée d'individus contre un collectif beaucoup vaste de personnes normales (ou simplement humaines). L'oligarchie s'attribue ainsi une nature différente que le sujet populaire pour lequel militent Ramos-Perea et Falardeau. Et cette perlocution du sujet exceptionnalisable limite sa prolifération à quelques élus méritoires. La collectivité des personnalités honorables comptabilise des unités séparées, partageant le même pouvoir de s'extraire de l'ordinaire, par leur unicité — se rapportant au discours obscène d'autoréférencialité à propos de la magnificence — de la multitude. À ce corps transcendant, les individus, chacun pour soi, peuvent, s'ils le *valent* — à leur portefeuille, à leurs sociabilités, à leur loyauté aux mots d'ordre — adhérer.

En bon anthropologue, Falardeau intègre le code culturel en présence pour élaborer son film. Il montre comment le symbolique compose les référents partagés de cette communauté. *Le temps des bouffons* va à la fois rendre compte des pratiques de ce corps social élitaire, et se saisir de l'autocomplaisance qui s'y exhibe de manière à faire déborder d'une étiquette que les membres se distribuent sans ménagement, un programme politique.

7.3.1.1 REPRÉSENTATIONS INDIGESTES DE SOI

Le groupe rassemblé au Beaver club ne se doute pas à l'époque que la lunette de ce Pierre Falardeau encore méconnu est une loupe inquisitrice de leurs mœurs. Le style comique du cinéaste d'Elvis Gratton se révèle déjà : le grossissement du déjà gros. Grossier même, le degré zéro de ce style admet ce jugement moral, parce qu'il distille l'obscénité de ces images de fête à la fois par le montage qui sélectionne les coiffures les plus extravagantes, les sourires les plus grimaçants, les danseurs les plus maladroits, à la fois par le commentaire de Falardeau qui plaque sur ces images une histoire critique et injurieuse, à la fois par la musique de carnaval qui accompagne énergiquement l'agitation des convives. Conformément à ces procédés, les lieux finissent par prendre les airs décadents d'un jardin des délices, et les personnages, d'une faune de petits démons stupides et lubriques. Mais ce caractère esthétique — qu'on préfère le désigner moralement par « grossier », par « vulgaire », ou formellement par « caricatural » — n'est pas le fait d'un caprice de réalisation, c'est le propos même du cinéma de Falardeau : montrer l'infatuation dans sa splendeur insoutenable, celle qui se drape d'une bienséance par ailleurs, dont il est laborieux et dissensuel — peu opportun pour qui cherche à prendre position dans le champ du pouvoir — de lever le voile. Derrière la respectabilité qui se fait entendre par les discours, se cache une outrecuidance que les visages embarbichés des convives, les mots d'accueils de Landry et le commentaire de Falardeau portent à l'attention. Respectabilité et outrecuidance cohabitent dans le *Temps des bouffons*, se sont les deux faces de la même idéologie exceptionnaliste.

Les valeurs partagées par cette communauté que ce film donne à expérimenter — et incite à détester — appartiennent au registre de l'exacerbation de la personnalité. Ce n'est pas tant à ce sujet l'assentiment du plus grand nombre au culte des personnalités comme le vedettariat l'engage. C'est plutôt la structure mentale qui

répond à la personnalité en tant que principe d'agentivité et en tant que norme de sociabilités : le culte de *la* personne et le mythe de ses qualités méritoires comme sujet *naturel* de l'histoire. Cette organisation du corps social en atomes individués fait que les oligarques se conçoivent réciproquement procéder de la même supériorité dont il veulent pour preuve le fait de leur cohabitation, simple état de fait qui se traduit dans le langage du dominant dans les mots de l'excellence, de l'exceptionnalité et de l'autocongratulation. Dès lors, en accordant de la valeur à ces atomes, intrinsèquement, le rituel du Beaver Club reconduit les conventions en vigueur de l'élite canadienne, celles auxquelles il faut porter foi pour y prendre part et recevoir le statut d'honorabilité — qui marque du même coup l'approbation du groupe par ses membres. Les individualités qui y sont reçues reçoivent ainsi les bénéfices du mérite collectif dont elles deviennent les expressions probantes, et en retour incarnent l'idée d'exception comme mot d'ordre, et comme gardienne du droit et des aspirations réservés au petit nombre; ce sont celles qui, en cohérence avec les critères de la valeur individuelle, sont capables de se l'assimiler en tant que qualité morale et d'en agir les réquisits. Ce sont celles qui sont conviées à célébrer l'ordre qui perpétue le pouvoir et sur qui Falardeau fait tomber la continuité historique depuis le « gang de la fourrure » qui fait « main basse sur tout ce qui s'achète et se vend : respectabilité, honneurs, prestige, médailles, pouvoir politique⁴³. »

L'invention esthétique de Falardeau, à partir du *Temps des bouffons*, est peut-être d'avoir donné à ce système de production de l'élite la métaphore du cirque, d'avoir fait correspondre l'être et le paraître en plaquant sur la substance de la domination l'apparence d'un grand banquet de *bouffons*. Ce que de l'intérieur, le plus intime de ce secteur d'initiés Landry rappelle à ses ouailles, et ce qui fait scandale de l'extérieur, ce qui est grotesque une fois rendu visible pour le public, se résume ainsi :

⁴³ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 1 », *op. cit.*, p. 70.

ces gens au-dessus de toute impunité à qui les règles bénéficient sont ceux qui les créent. L'anthropologie politique de Falardeau cherche à déboulonner les formes-forces manifestées par le porte-parole de cette oligarchie qui se reproduisent en cercle vicieux.

7.3.1.2 L'IMITATION DE L'IDENTIQUE

Ce film montre un ordre social déterminé par des normes dont les architectes contents d'eux-mêmes exploitent les puissances tout en s'y remettant en scène de manière à les reconduire toujours plus assurément. « Les maîtres jouent les maîtres, les esclaves restent les esclaves⁴⁴. » Par le biais d'un témoignage de réflexivité exceptionnaliste dont fait preuve Landry, Falardeau monte sa caricature. Ce qui est singulier de cette tournure filmique, c'est que la caricature est le sujet lui-même s'animant naturellement. Le sujet Landry, se réfléchissant depuis la table d'honneur, devient la représentation de son ridicule. Faisant jaillir tant dans l'arrogance de son propos que dans son accoutrement de patriarce colonialiste l'obscénité de sa posture, il assène un « nous » exclusif qui achève de faire du parterre de ses semblables subalternes les interprètes de cette autoréférentialité grotesque.

Il est bon de rappeler qu'ici une telle truculence procède d'une esthétique documentaire. C'est-à-dire que c'est bien l'image, le choix d'une image, l'infiltration d'une situation vécue, qui vient faire aboutir une prise de position d'auteur, une image néanmoins issue d'une factualité, filmée dans un contexte non contrôlé. Ce qui est travaillé par le cinéaste, toutefois c'est le jeu des signes entre eux. Et c'est en fonction de la production de cet effet probant que *Le temps des bouffons* se place à la clé de la stratégie cinématographique faldardienne, qu'il est quelque sorte le film emblématique de sa méthode du grossissement. Comme l'entomologiste qui étudie

⁴⁴ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 74.

des scènes de vie le plus souvent difficiles à capter, il accède au plus près de ce qui d'ordinaire, grouille aux yeux de tous, mais échappe à la vue. Il le dit lui-même, c'est un cinéma « à la loupe⁴⁵ » qu'il veut signer. Son regard amplifiant se pose sur les détails repliés du paysage social. Sa caméra est une lentille macrophotographique qui capte jusqu'au plus inquiétant mendibule du vermisseau. Et elle la regarde, et elle nous la montre, la commente, en rajoute, le commentaire est un pléonasme pour en surligner les traits, il nous harcèle de manière à ce que la raison se saisisse de ce qui dégoûte. Cette violence du style qui se développe comme naturellement par la suite avec la série *Elvis Gratton* appartient en premier lieu au *Temps des bouffons*. Elle fixe une poétique satirique en comprenant autant les règles de composition des œuvres que leur performativité perlocutoire et illocutoire.

7.3.1.3 FAIRE LE BOUFFON

Nous souhaitons par là approcher une pratique du visible qui rend les images et les discours de Falardeau fulgurants. À son principe s'agence une série d'actes : de sélection, de façonnement par le montage, d'audace et de ruse par le fait de s'immiscer dans un tel événement, de savoir-faire technique par le fait de capter ces visages, ces scènes pénibles et d'en rendre les images compromettantes. On ne peut pas faire naître une image d'une telle teneur à l'écran sans maîtriser ces opérations, les maîtriser à soi, en tant que — ce qui adviendra dans la continuité, la répétition, le paufinement — style. On peut ainsi comprendre le Roger Landry comme un personnage de Roger Landry, dont le caractère saillant relance le ridicule et la complaisance du plus arrogant système de domination. Ce *bouffon* que le travail de Falardeau construit à partir de l'agent social Roger Landry qui est aussi l'éditeur du quotidien *La Presse*, est peut-être la pierre de touche de toute l'esthétique de

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

renversement des personnes drapées de respectabilité qu'il élabore autant dans les textes qu'il publie que dans les films satiriques qu'il signe.

Le temps des bouffons est filmé en 1985, au Beaver Club de Montréal, haut lieu de reconnaissance et de sociabilités des hautes sphères de pouvoir du Canada colonial et impérial, Falardeau à cette époque n'est pas connu, *Octobre* (1994) ne l'a pas encore révélé comme l'adversaire objectif de l'élite canadienne. Un banquet, une fête se donne, il s'agit du deux-centième anniversaire de la fondation du club par les respectables commerçants de la North West Company, celle qui se partagerait avec l'Hudson Bay Company, l'exploitation de la pelleterie. Les membres actuels et tout aussi respectables sont là et ils vont s'adonner à un rituel de mémoire et de joie. Falardeau, lui, se fait admettre au banquet de cette faune en qualité de reporter inoffensif, et là, il prend les images qui confirmeront plus tard que tôt son biais pamphlétaire. Ce n'est que près de dix ans après le tournage, en 1993, que le film, enfin prêt, commence à circuler sous le manteau. L'année 1985 marque aussi la sortie de ce que nous connaissons comme le premier *Elvis Gratton* qui en vérité constitue une collection de trois courts-métrages réalisés avec son acolyte de longue date Julien Poulin. *Le party* est le premier long-métrage de fiction qu'il signe, il prendra l'affiche en 1989. À cette époque donc, le cinéaste s'adonne essentiellement au documentaire depuis plusieurs années, il est anthropologue de formation, il veut observer et rendre compte du rite par lequel scelle le pacte de classe, un rite de reconfirmation des normes sociale depuis l'autorité d'en haut. L'intuition qu'il y a dans tout rituel quelque chose de politique, d'occulte et de puissant, de puissamment significatif

également ne le trompe pas⁴⁶. Non moins que celle de l'artiste subalterne qui soupçonne les notables d'avoir quelque chose à cacher.

« Une vraie bouffonnerie » conclut le commentaire du *Temps des bouffons*. Mais ce ne doit pas être tant une conclusion qu'un commencement : car une fois que l'ethnologue donne rapport de ce qu'il a observé, ce n'est plus d'un savoir extérieur à lui dont il témoigne... Là encore le cinéaste rencontre l'ethnologie de terrain. Cette disponibilité à l'objet transforme le regard du chercheur non seulement sur les choses, mais sur lui-même⁴⁷. La bouffonnerie est ainsi révélée dans son scandale séculaire? Comment pourrait-il désormais revenir à la posture d'avant, comment ne pourrait-il plus voir cette grossièreté criarde de la domination, comment ne pourrait-il pas la reconnaître de toutes parts, comment pourrait-il ne pas s'y sentir lui aussi enfermé? Comment, enfin, pourrait-il ne pas vouloir s'en libérer et dire que la liberté est la marque de commerce de rien. C'est à ce titre que Falardeau continue de « taper sur le clou⁴⁸ » à coup de satire et de caricatures, de manière à démonter les « mécanismes » et à dévoiler les « cartes » et les « trucs⁴⁹ » du pouvoir.

⁴⁶ Falardeau souligne d'entrée de jeu son parti pris pour une lecture anthropologique de la politique. En commentant dans *Le temps des bouffons* les images du film ethnographique *Les maîtres fous* de Jean Rouch, c'est la résistance symbolique qu'une collectivité ghanéenne déploie dans ses formes rituelles qu'il échantillonne pour son propre cinéma. On développera sur cet intermédialité dans la section 7.3.2 du présent chapitre. Il faut se garder toutefois d'assimiler la pensée ethnologique d'un Rouch qui s'établit sur des cadres plus strictement scientifiques et qui vise à élaborer un regard, si direct soit-il sur les phénomènes sociaux, remplissant une fonction épistémologique disciplinaire à celle d'un Falardeau militant qui construit une esthétique politique depuis les images, les discours et les objets de cette discipline. Cette thèse n'est pas le lieu d'examiner les contrastes qui existent entre ces cinéastes, mais pour qui s'intéresse à un approfondissement des questions de la pratique du cinéma chez Jean Rouch voir Jean Paul Colleyn, 2009, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions Cahier du cinéma, coll. « Essais ». Voir aussi Jean Rouch, 1955, *Les maîtres fous*, Paris, Les films de la pléiade.

⁴⁷ Sur les rapports entre méthode et intersubjectivité en ethnologie se reporter à Michel Panoff et Françoise Panoff, 1968, *L'ethnologue et son ombre*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme ».

⁴⁸ Pierre Falardeau, « Lettre de Guernika » dans *Yogourt*, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁹ Pierre Falardeau, « Ya bon, missié boss! » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 35.

7.3.1.4 CES CARICATURES QUI VIENNENT D'AILLEURS

Ainsi, Falardeau se pose rigoureusement, à partir de l'efficace d'un titre, dans l'art du bouffon. Roger Landry devient bien une caricature de lui-même, vil, superbement pervers. Bob Gratton, quant à lui, va porter l'infamie à son comble dans le deuxième et dans le troisième opus. Pour évocateur qu'il soit, le lexique de la dérision circassienne (« bouffonnerie », « grotesque », « parodie », « caricature », « pitre », « bêtise », etc.) ne peut pas nous satisfaire à l'enseigne essentiellement péjorative où nous pourrions l'y laisser. Clarifions cette terminologie qui définit, bien davantage qu'un mépris, une configuration ancestrale du représentable et un parti pris d'action.

Le titre *Temps des bouffons* vise juste. La figure du bouffon offre au cinéma de Falardeau un ressort esthétique appuyé. Roger Landry n'est qu'un parmi tous les autres, quand un véritable bestiaire à petits monstres constitue cette production de mots et d'images. Déjà dans *Pea soup* (1979), on avait vu Paul, l'enfant au ventre nu glabre et débordant, véritable cynique son baril de poulet frit entre les jambes qui expurge à bras-raccourcis les scandales de la vie populaire. La difformité est principalement ce qui caractérise le bouffon, il vient d'un autre monde, d'un espace isolé : de l'exclusion sociale⁵⁰. Bossus, lépreux, paralytiques, détraqués, les fous, les invisibilités sont ceux que les mécanismes d'uniformisation conspirent à faire disparaître. C'est depuis cette extériorité radicale qu'ils vont emprunter la gestuelle ordinaire des mœurs, des conventions sociales, des valeurs. Depuis ce bannissement

⁵⁰ Philippe Gaulier insiste sur cette marque du bannissement dans l'imaginaire du bouffon : « Ceux qui étaient physiquement horribles (un Français dirait des 'rescapés de bidets') étaient donnés au diable. Parce que Dieu, étant un artiste magnifique, ne pouvait pas créer des horreurs comme un bossu, un cul-de-jatte ou un syphilitique; donc, les infirmes et les bossus ne pouvaient être que des créations du diable. On les chassait. » Paul Lefebvre, 1986, « Du bouffon : Entretien avec Philippe Gaulier », *Jeu*, Numéro 41, p. 42. Une marque qu'il relie au topos des origines : « Le bouffon remonte peut-être à la nuit des temps, à la création du monde, quand Dieu a chassé les hommes du paradis [...] » *Ibid.*, p. 43. Jacques Lecoq abonde pour sa part pour une analyse plus métaphysique que social de ce théâtre tout en maintenant l'idée d'extériorité. Se reporter à Jacques Lecoq, 1987, *Le théâtre du geste : Mimes et acteurs*, Paris, Bordas; et à Jacques Lecoq, 1995, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers », Chapitre II — Les Grands territoires dramatiques, p. 115-160.

irréversible, ils parodient les normes et les comportementalistes d'un monde qui leur est interdit; leur performance en cela qu'elle saisit la structure des conventions est illocutoire.

Ils font un cirque de moquerie, mais la moquerie ne veut pas affliger l'audience. « *La parodie n'est pas directement offensive à l'égard du public*; il n'y a pas volonté délibérée de se moquer de lui, le rapport est d'un autre ordre⁵¹. » Ils imitent naïvement ce qu'ils perçoivent comme étant d'une fraîcheur nouvelle. Ce qui importe pour comprendre le propre du bouffon c'est qu'il vient d'un autre plan, d'une « verticalité » qui selon Jacques Lecoq relève du tragique. Tragique, car leur condition d'étranger est fatale : « Les bouffons viennent d'ailleurs » dit-il, « ils sont liés à la verticalité du mystère, ils font partie de la relation du ciel et de la terre dont ils renversent les valeurs. » Ils proviennent d'un autre plan, ils sont d'une autre nature, leur identité est essentiellement cosmique et ce qu'ils imitent ici ne leur appartiendra jamais. Le langage du bouffon, par conséquent, son infinie parodie demeure dépourvue d'humeur, dégagee d'affection à l'endroit de ce dont il parle et de ceux et celles à qui il s'adresse.

Exclu d'avance de l'ordre social (c'est le drame du fou et de l'infirme), il n'a pas à rendre de compte ici-bas. Son art consiste à incorporer des gestes qu'il découvre en découvrant l'ordre des choses :

Les gestes sont transposés et trouvent leur organisation à partir du costume qui oblige à ne faire que certains mouvements jusqu'à une acrobatie catastrophique qu'il serait impossible d'effectuer avec un corps normal. Ainsi les bouffons apparaissent en couleur, avec d'énormes ventres, de grosses poitrines compensées par de grosses fesses; des boules leur poussent aux articulations, sur des corps filiformes. Les jambes grandissent à deux mètres ou disparaissent sous

⁵¹ Jacques Lecoq, *Geste*, op. cit., p. 119.

le corps, en boule, à ras de terre. Il y a aussi les bouffons de la beauté du diable, élégants, et les innocents qu'on protège⁵².

Ils sont des gestes qui prennent forme et s'animent. Il en est de même pour les bouffons de Jacques Lecoq et pour les membres du Beaver Club : si disgracieux soient leur comportement et leur apparence, eux-même ne sont jamais *a priori* vulgaires. Leur vulgarité est celle qu'ils héritent des ordres de cause par lesquels ils sont mus. La vulgarité qu'on pourrait leur imputer est l'expression morale de la répugnance qu'ils peuvent inspirer doublement : si ce n'est pas la stricte vue de leur corps, c'est leur performance sans scrupule qui révèle les trames de fond obscènes sur lesquelles évoluent les pratiques qu'ils imitent. Un trait alors qui importe, c'est l'impunité de cette gestualité, un comportement nécessaire qui tient de la nature même de ces personnages. « Les bouffons appartiennent à la folie, à cette folie nécessaire pour mieux sauver la vérité. On accepte du fou ce que l'on n'accepte pas d'une personne dite normale. On peut l'excuser lorsqu'il dit des paroles dérangeantes, mais on l'entend, comme le roi entend son fou⁵³. » Par nature, ils ne peuvent que dévoiler les aspects les plus manifestes de ce dont ils se saisissent. La reformulation des formes normatives par insistance fonctionne comme une mnémotechnique. Comme si le bouffon voulait s'assurer de s'imprégner de ce qui se montre à lui. Par lui se constitue un dévoilement de ce qui, par habitude, ceux qu'il visite ne voient plus, un dévoilement qui apparaît au passage de l'imitation à la caricature. Et c'est comme ça qu'ils se moquent, par effet de révélation, sans intention malveillante de se moquer : dépourvus de passion, il ne sont pas humains.

⁵² *Ibid.*, p. 119.

⁵³ *Ibid.*, p. 119.

7.3.1.5. QUELQUES FIGURES

On peut interpréter le petit Paul mis en scène par Falardeau et Poulin comme une figure bouffonnesque des classes populaires. Il connaît le baseball qu'il trouve scandalisant de platitude « on est loin, on voit rien! », il connaît les policiers qu'il appelle naturellement les « chiens », il connaît le Forum de Montréal pour les spectacles de lutte qu'on y présente (non pour le hockey comme le cliché le laisse attendre, mais auquel le petit Paul n'entend rien), s'il gagnait à la loterie, il s'affairerait avec minutie et âpreté à dépenser « son million », s'il était l'homme invisible, il « sacrerait des claques à ses amis ». Le monde qu'il commente est une interprétation loufoque, décalée et exagérée de celui où il séjourne. Devant cette image on se souviendra que les bouffons « vont représenter devant nous d'une manière hétéroclite, proche des parades, nos propres folies⁵⁴. »

Le hurleur du *Magra* est d'une autre espèce de bouffon. Dans le documentaire de 1975 que Falardeau et Poulin tournent à l'institut de police de Nicolet, le pouvoir est montré à travers son processus de reproduction qu'est la formation du corps policier et de l'individualité obéissante. Le personnage qui incarne à lui tout seul le thème de l'oppression faite système est l'instructeur de positions et de mouvements groupés. C'est à proprement parler son jappement qui ordonne les déplacements et la bonne marche de l'exercice. Encore plus étranger aux passions que le petit Paul que le match de baseball réussit encore à scandaliser, la monstruosité de ce personnage assomme. Dépourvue de profondeur, pure surface d'inscription elle demeure parfaitement étrangère aux scènes de vie quotidienne des élèves, relève d'une nature hétérogène par rapport aux autres intervenants (élèves et professeurs) de l'école de police qui, encore que conformistes, possèdent toujours le grain d'une voix. L'autre éructe, il ne *s'affiche* qu'en tant qu'il incarne une gestualité absurde, mais

⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

parfaitement en accord avec les conventions qui ont cours dans le contexte. Ses hurlements concentrent les principes du diktat hiérarchique sous une espèce d'illocution allégorique où il parvient « en disant » à faire obéir tout une division d'aspirant policier. Son rôle est parfaitement circonscrit à sa fonction et il l'exécute sans maladresse. Par ses performatifs réussis, il montre la force de mobilisation de la culture de hiérarchie. Un personnage sans personnalité, une fonction branchée sur la machine qu'il rythme, fiable comme un stimulateur cardiaque. Étranger à ce « corps policier », il en est tout de même le battement, le centre gravitaire.

Tout en interprétant son morceau avec virtuosité, il repousse l'allégorie à la frontière de la monstruosité. Sa voix comme un jappement et son corps crispé ponctuent le film, circulent comme à la surface, soulignant le propos tout en le surmenant de sa bizarrerie imprenable. Il hurle des commandes qu'on ne parvient pas à déchiffrer, du code, rude, inquiétant auquel *répondent* par des mouvements uniformes le corps des novices, il vocifère de l'autorité, il organise une parade ésotérique dont le code est inintelligible par le spectateur, mais on comprend vite dans nos os que ce langage est celui de l'ordre social dont le visage est une grimace et la voix, un crachat chtonien.

On conçoit maintenant que le bouffon est répugnant pour ses gestes, non pas pour son être. Quand il parle, le hurleur du *Magra* redevient normal. C'est quand il joue l'autorité qu'il inquiète. Le râle qui lui tord la bouche contagie les estomacs d'angoisse. Mais cela, l'effet repoussoir qu'il obtient sur le public, n'est pas sa fin : lui, le bouffon, il effectue son rôle avec minutie, comme ses semblables qui se prennent à imiter ce qu'ils voient et qui les fascine, « à reproduire, à leur manière, la vie des hommes à travers des jeux et des "folies"⁵⁵. » Prenant possession de ce qui est

⁵⁵ *Ibid.*, p. 119.

souverain, de cette vérité effective — dont le public doit subir le scandale : le bouffon du *Magra* joue et parodie la convention largement partagée du commandement.

Le fou-commandeur fait entendre sa clameur qui condense en sa menace les violences de cet univers-ci, celles qui façonnent les valeurs professionnelles des policiers dont le pouvoir façonne à son tour les univers sociaux. Ce monstre est voué à la reproduction rigoureuse de ce cri, même son discours dépourvu de toute réflexion sur ce qu'il fait, poursuit cette obsession. Il est là pour appliquer la praxis du hurleur. Il en fait même la démonstration technique à la caméra; sa seule entrevue⁵⁶. Ce personnage occupe un rôle parodique dans la trame du film qui veut montrer l'imperturbable régularité de la réalité disciplinaire dans laquelle s'engagent les policiers. Du commandement et de l'obéissance, il concentre en son image, en sa voix rauque et dure, une caricature *propre* plutôt que *vile*, pourrait-on dire, *nette, crue et limpide* et dépourvue de pitié et de ressentiment. Le parcours esthétique de Falardeau se conduit comme si ce style grotesque implacable — presque sadique — allait laisser place dès le *Temps des bouffons* à la satire autrement plus sarcastique et affectée de jugements et de parti pris explicites.

7.3.2 MAÎTRES FOUS

Ces subtilités historiques et techniques d'un art qui, selon ses praticiens les plus illustres, serait empreint de noblesse se butent par exemple (sans surprise) à l'effet contondant de dépréciation du titre *Temps des bouffons*. Mais l'effet péremptoire continue de s'appuyer sur la puissance de révélation de la figure du fou. C'est que les usages du bouffon chez Falardeau varient dans le temps. Le film de 1985 construit un intertexte avec le documentaire ethnographique *Les maîtres fous* de Jean Rouch. L'anthropologue y présente une cérémonie carnavalesque ghanéenne durant laquelle

⁵⁶ Pierre Falardeau et Julien Poulin, 2004 (1975), « Le magra » dans *Falardeau, Poulin. À force de courage, anthologie 1971-1995*, Montréal, Vidéographe, volume 1, dvd 1.

les participants entrent en transe, possédée par des figures du pouvoir colonial. *Le temps des bouffons* s'ouvre sur quelques minutes de ces scènes de rituel avec, en commentaire, la voix de Falardeau qui en interprète les jeux de renversement :

La religion des Haoukas reproduit le système colonial en plus petit, mais à l'envers. Les colonisés se déguisent en colonisateurs, les exploités jouent le rôle des exploités, les esclaves deviennent les maîtres. Une fois par année, les pauvres mangent du chien. Une fois par année, les fous sont maîtres. Le reste du temps, les maîtres sont fous⁵⁷.

La structure ici est bouffonnesque au sens strict, car les fous imitent ce qui les exclut. Les opprimés reprennent à leur compte le régime de pouvoir et en répliquent les gestes exclusifs qui définissent à leurs yeux le statut des dominants. Mais les personnages du Beaver Club sont d'une autre espèce, on l'a vu, ils sont leur propre parodie. « Comme au Ghana, on célèbre le vieux système d'exploitation britannique. Mais ici, c'est à l'envers. Les maîtres jouent le rôle des maîtres, les esclaves restent des esclaves. Chacun sa place⁵⁸! » Si, comme l'entend le commentaire du film, le rituel du Beaver Club effectue le renversement d'un renversement, les bouffons sont les interprètes d'eux-mêmes. Les gestes qu'ils font, ce qu'ils parodient, ce n'est pas ce qu'ils observent à l'extérieur de leur plan de réalité, c'est plutôt leur réalité, à l'intérieur d'eux-mêmes qu'ils parodient. On pourrait aller jusqu'à dire que leur condition de maître est amplifiée par leur nature bouffonnesque. Le commentaire de Falardeau joue sur ce paradoxe « Ils puent le parfum cher. Sont riches pis sont beaux; affreusement beaux avec leurs dents affreusement blanches pis leur peau affreusement rose⁵⁹. » Les bouffons de Falardeau s'interprètent eux-mêmes, tout ce qu'ils disent c'est eux-mêmes, tout ce qu'il font c'est eux-mêmes, tout ce qu'il

⁵⁷ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 73.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 74.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 75.

consomment c'est eux-mêmes. Leur autocaricature permet de pousser la limite de l'infatuation plus loin encore dans l'infamie. Falardeau produit une image de ceux qui s'imitent eux-mêmes, s'admirent eux-mêmes, se régissent eux-mêmes, se reproduisent eux-mêmes jusqu'à la tare.

Les bouffons du Beaver club sous l'œil de Falardeau n'ont d'autres fins que de faire ce qu'ils font; retournés sur eux-mêmes ils n'ont d'autres fins que de se retourner toujours mieux, toujours plus loin sur eux-mêmes. Déjà, le portrait des notables du Beaver club n'est pas reluisant, mais la figure du bouffon renversé que développe Falardeau ajoute morbidité à l'obscène en faisant de cette folie la matrice du social : le pouvoir ici, n'a pas d'extériorité, il est autophage et licencieux. La bouffonnerie est totale, elle se confond avec ce qu'elle imite, elle déborde à tel point qu'il n'y a plus de public, elle est à la fois son spectacle et son public. Rappelant le spectacle infini de soi de Debord, le cirque de Falardeau est extensif et conditionne la substance des rapports sociaux; de même, sa critique trouve sa raison dans les inégalités de classes. Pour Falardeau comme pour les situationnistes la lutte se poursuit malgré (mais aussi grâce à) l'état d'oppression dans laquelle se trouvent les forces de libération.

Ce parti pris de l'état de défaite semble un procédé structurant ici. Le pessimisme investi de résistance en regard à ce que nous avons dit aux chapitres précédents⁶⁰ est peut-être ce qui rapproche de plus Falardeau et Ramos-Perea. Leur acte esthétique prend son élan à un même constat voulant que les conditions de la révolution soient effectivement, en déroute. Ils tiennent pour acquis que les pratiques esthétiques-critiques engagées dans une affirmation d'une révolution devraient se dérouler en résistance avec la destitution même de leurs propres conditions de possibilité...

⁶⁰ Voir la section 4 du premier chapitre.

Même si le cirque correspond au mode de vie sociale venu d'en haut, programmé d'en haut, il n'est pas abstrait ou réservé à certaines couches de la société, il déborde, il s'engage dans un ordre concret de relations à tous les niveaux, imitables et désirable par tout le monde, que les gens cherchent à imiter. Il est l'objet du désir général, il est par conséquent imité partout. La vérité insupportable des maîtres fous (ou de la panbouffonnerie falardienne) c'est que rien ne transcende ce pouvoir qu'ils orchestrent, pas même eux; les curés pouvaient avoir quelques réserves à l'effet que le miracle de la transsubstantiation se réactualisât à chaque eucharistie, ils n'en soufflaient guère mot à la populace sur laquelle ils s'assuraient un joug perdurable, mais en cela ils transcendaient le pouvoir qu'ils régimentaient, et leur organisation, l'Église, à travers des paliers hiérarchiques dégagés de l'emprise symbolique, pouvait et l'a pu à plusieurs reprises, revoir ses dogmes, notamment à partir de leur utilité sociale (en considérant que l'utilité sociale du point de vue du dominant consiste à adapter sa pratique afin de perpétuer son système de privilèges). Mais ce que montre ce *Temps des bouffons* est un tissu de relations, une sorte de sous-produit biopolitique d'autocongratulation, narcissisme élitaires rampant qui ne préserve même plus les promoteurs de cet envoûtement, eux-mêmes bouffons d'eux-mêmes ayant cessés de le jouer pour en devenir les produits.

C'est ainsi que cherchant à persévérer dans sa performance, une performance se réverbérant en infinité d'elle(s) — même(s), et qui ne vise que sa seule perpétuation, l'autocongratulation de Roger Landry obnubile et prend effet en tant que folie maîtresse — des maîtres. L'ordre social procède de l'irrésistible dogme du culte de soi-même, ce qui emboîte même toute résistance, ce devant quoi l'échine courbe comme par envoûtement. Le point de vue est pessimiste, la réalité sociale est exposée dans une uniformité délétère.

Mais la clôture dogmatique est encore mal scellée dans *Le temps des bouffons*. Le postulat rationaliste a toujours cours entre les lignes : c'est que le cercle fou ne résonne que partiellement dans la citation de La Boétie en fermeture du film « Ils ne sont grands que parce que nous sommes à genoux ». Le mot sous-entend encore un encouragement, un appel à une conscience activable, à un sujet collectif encore animé par l'espoir de sa libération. C'est dans *Miracle à Memphis* que le cercueil de la subjectivité historique se referme. « Vive nos chaînes! » exultent en conclusion Falardeau et Poulin. Ce point marque l'interruption de la conscience qui constitue le sujet de la disjonction entre sa condition (être à genoux) et son idéal de sens (ne plus l'être). Célébration plutôt de l'esclavitude en tant qu'elle absorbe même le désir, un tel cynisme reporte la critique boétienne sur un autre degré de servitude. Elle ne sera non plus volontaire, issue d'une intention et encore potentiellement libre de par la possibilité qui persiste en cette posture d'un choix de s'y associer ou non. La servitude qu'acclame le sarcasme final de *Miracle à Memphis* est passionnelle, elle se saisit de la corroboration affective que le sujet manifeste à l'endroit de sa condition ainsi affirmée comme désirable.

Revenons pour illustrer ce passage à ce que nous avançons dans le chapitre précédent à propos des subjectivités manifestaires de Ramos-Perea. Le « nous » boétien désigne une multitude enchaînée, dans un état de ruine, celle qui pourrait se rapprocher du sujet national fracturé qu'apostrophe Ramos-Perea, et qui peut tracer la ligne de partage entre « nous d'un côté et les *gringos* de l'autre ». Mais contrairement à ce schisme encore possible dans la formule de la Boétie, « vive nos chaînes ! » qui semble nier la possibilité que le sujet puisse se désirer hors de ce joug. Ni même bonne à être malmenée, incapable de concevoir son avilissement sous l'emprise de ces chaînes, la voix qui se réjouit de sa condition actuelle célèbre sa propre ruine. Comment pourrait-elle, ce faisant, se libérer de ce qui l'enferme si elle ne se pose

plus en rupture de ce qui l'asservit, si la subjugation à laquelle elle mange lui devient désirable? « Nous » n'opère plus aucune distinction, le maître bouffon n'étant plus maître, mais machine de pouvoir dont la régularité est monstrueuse — sa propre parodie — et de ce fait il n'y a plus de maîtres parce que « nous », pris par cette « bouffonnerie » ne se différencie plus des valeurs qui l'écrasent et des pratiques qu'il reconduit compulsivement. « Nous » c'est, exactement, « eux ». Nous c'est tout le monde. C'est « nous-toulmonde » qui hurle « vive nos chaînes ». Et « eux » qui s'opposent grammaticalement tant chez Ramos-Perea et que dans l'appel de la Boétie à se relever de l'agenouillement volontaire, « eux » qui « nous » dominant comme catégorie de subjectivité restreinte, et rejetée par « nous » en une autre catégorie de subjectivité agissante, s'écrasent chez Falardeau sur une unique dimension de réalité. Se rabattant sur l'ensemble, disons-le autrement puisqu'il n'y a plus de ce genre de catégorie (« nous », « eux », « vous ») du différenciable : ça écrase, et nous-toulmonde s'en réjouit. Il ne reste que l'inventaire découpé des « je » qui cherchent respectabilité et honneur à leur mesure, expression réduite de la magnificence et de la répétition narcissique du notabliat.

Falardeau caricature ainsi l'ère du réjouissement panidentitaire qui cache la tare d'un pouvoir global qui opère au couvert de ces conventions. Car, si « nous » ne se différencie plus d'« eux », de nouveaux modes de subjectivités ne semblent plus pouvoir surgir, et les gestualités viennent à se fondre dans ce magma de bouffonades. C'est une dystopique uniformité du consentement que ce monde de bouffon fait imaginer; là s'est interrompue la production de subjectivité par différenciation. Plutôt, il s'est fait l'usine de complaisance autoréalisatrice des maîtres fous. Dès *Miracle à Memphis* l'identité en série est en quelque sorte consommée indistinctement et partout. Falardeau destitue ainsi le sujet révolutionnaire de sa souveraineté, il abat l'ontologie qui le rend possible. La subjectivité même, et cet humain ridicule,

dépourvu de conscience, pantin sublime, de sujet, passe à devenir jouet de ce qu'on pourra appeler strictement, l'appétit. Le bouffon ne s'expérimente pas en tant que sujet parce que dans sa parodie du monde, c'est constamment lui-même parodiant qu'il reproduit. En d'autres mots, la rupture nécessaire entre l'objet et le sujet que postule le rationalisme ne peut pas s'exercer dans cette roue infinie de l'imitation. La société du tout-bouffon consacre et se complait à consacrer l'ordre sans fin de son autoinfatuation, degré avancé de mimétisme qui ne se représente plus que lui-même. Le cirque que va dépeindre Falardeau célèbre ce dogme fou qui consacre le pouvoir établi dont l'assimilation dans l'ordre social est accomplie. Son attraction est vertigineuse parce que sans interruption, pour Falardeau l'hégémonie néocoloniale et impériale y trouve son effectivité. Et la réponse organique et orgiaque du cinéaste de combat vise à l'exposition systématique de ce vertige dans ses films et dans ses mots, ce que *Le temps des bouffons* inaugure : son style critique grotesque, celui qui trouve en la série des *Elvis Gratton* son objet le plus accompli. Dans le cirque du pouvoir de Falardeau si les maîtres sont des bouffons, leurs meilleurs émules seront des clowns.

7.4 GRATTON, LE TEMPS DU PITRE

Philippe Gaulier relève deux éléments de contraste courants entre le clown et le bouffon :

Un clown ne critique pas. Il voit quelqu'un de snob et il trouve cela superbe le snobisme. Il ne sait pas très bien de quoi il s'agit, mais il adore le ton que prennent ces gens pour dire : « Bonjour, ça va? »; il va essayer de faire comme eux, mais il va bafouiller, s'empêtrer dans les mots. On rit parce qu'il n'arrive pas à bien le faire⁶¹.

Contrairement au bouffon, le clown rate son coup et il n'a aucune distance par rapport au plan des interactions. Son empressement, son volontariat, le font débouler dans le monde, car il « exige un exploit, souvent à l'envers de la logique; il met dans

⁶¹ Paul Lefebvre, *ibid.*, p. 48.

le désordre un certain ordre ». Il ne parodie pas comme l'autre, il dévie ce qu'il veut reproduire, et cette conduite est selon Lecoq « ce que qui permet de dénoncer l'ordre reconnu [...]»⁶² ». Il n'a pas l'intention d'imiter ce qu'il visite, mais d'intégrer en protagoniste les gestes qu'il capte, puis sa maladresse exécute des performatifs à l'encontre de l'organisation des choses. Contre son gré, mais de par sa nature intrinsèque, il agit sur le monde. Si le bouffon est le sublime parodieur, le clown est l'ingénu inventif. À ce titre, Gratton tient plus du clown que du bouffon.

Il faut faire la différence entre l'univers de pouvoir dans lequel évoluent Gratton et le personnage. Cet univers, nous l'avons vu, est celui de la panbouffonnerie que dépeint le *Temps des bouffons*. Gratton quant à lui est un sujet qui y prend part. Un sujet exacerbé par ailleurs comme nous le verrons, qui s'y empêtre, et s'y empêtrant — par la fait qu'il s'y empêtre : contre son gré autrement dit, mais de par nature —, il le dénonce. Notons que l'intentionnalité de dénoncer ce qu'il voit et qu'il adore n'appartient pas au clown lui-même qui n'a d'autre intention que de se conformer et performer les normes dans *toute* leur orthodoxie. Elle appartient à sa structure comportementale, et par extension, à qui l'emploie. La gestualité d'Elvis Gratton, en ce qu'elle déploie un sens critique n'est pas du fait de Gratton lui-même qui est le benêt, mais de l'agent qui le met en scène en fonction de son pouvoir subversif intrinsèque : le film, l'intentionnalité derrière le film. Gratton est instrumentalisé par l'esthétique qui le développe, qui, elle, se dédiant à faire du monde une satire est bouffonnesque.

Il est assurément le clown québécois le plus intempestif, et cette agressivité qui le caractérise le fait porteur d'une valeur agonistique peu consensuelle. En fait, Gratton est muni d'une volonté de puissance individuelle irrésistible, dont il investit ce plan-ci, une volonté de puissance parfaitement authentique et amplifiée. Il ne relève pas

⁶² Jacques Lecoq, *Geste*, *op. cit.*, p. 117.

d'une extériorité bouffonesque, il n'est pas l'exclu. Il est, au contraire, pur agent intégré à un champ de pouvoir. Dans *Le King des kings*, premier de la série, c'est en participant passionnellement, en tant qu'adepte invétéré, à un concours de personnification d'Elvis Presley qu'il participe à l'ordre symbolique. À la suite de quoi, ce qu'il fait, il le devient : vedette de rock dans *Miracle à Memphis*, magnat de la presse dans *Elvis Wong*.

Gratton est toujours placé au premier plan de la cause qu'il embrasse (trait parfaitement étranger au bouffon qui demeure l'imitateur strictement allogène : Gratton sert une cause quand l'autre en est exclu) et qui l'embrasse. Le clown est le conformiste qui « a besoin d'en être. » Il « n'a pas d'attitude critique⁶³ » parce qu'il cherche, pour employer la terminologie de Privet, à « passer » socialement. Son rapport au social est sympathique, « il aime les gens et les gens l'aiment bien⁶⁴ ». Même esprit d'enrôlement pour les valeurs qu'il adopte : il coopte les normes. Jusque dans sa constitution de lui-même, il s'aligne : il veut devenir une figure exceptionnelle, accéder au succès et au pouvoir promis par le vedettariat dans *Miracle à Memphis* et par l'industrie médiatique dans *La vengeance d'Elvis Wong*.

Sujet plein de lui-même, insubordonnable, curieux, sujet doué d'intention créatrice, le Clown à la différence du bouffon est souverain. On n'aura qu'à penser à la scène de *Jour de fête* où Monsieur Hulot à vélo⁶⁵ croise un peloton de coursiers, devance le peloton par accident et se prend au jeu de la compétition (de laquelle il finit par se disqualifier tout seul). D'ailleurs, de Tati à Chaplin, Falardeau ne cesse de

⁶³ Paul Lefebvre, *ibid.*, p. 48.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁶⁵ Jacques Tati, 2004 (1949), *Jour de fête*, Victoria, Collingwood, coll. « Director's suite ».

citer les clowns bien connus du cinéma⁶⁶ et s'en réclame⁶⁷, de même que de « la tradition populaire québécoise. [Gratton] c'est du Ti-Zoune intellectuel, du Ti-Gus politique, du Paul Berval philosophique, etc⁶⁸. » Et à la défense du projet de Gratton contre un discrédit critique il fait valoir sa participation à une tradition comique qui « dans le cinéma québécois est inexistante⁶⁹. » C'est donc en tant que figure *clownesque* que Gratton est pensé par Falardeau, mû, comme on l'a vu plus haut, par une volonté propre, de façonner le monde, de le mouler à son image — ce à quoi il parvient sans jamais s'épargner les ravages et les contrecoups de ses gaffes.

Il a donc tout du sujet individualiste dont il devient, par sa nature fantasque, comme par accident, la caricature. Et c'est là justement que l'efficacité comique joue en sa faveur, son absence de distance critique par rapport à la norme qu'il incorpore fait de lui l'opérateur le plus impondérable des forces qu'on lui confie. Avec lui, une seule certitude, l'équilibre des choses va se dérégler. Son talent : conduire les logiques dont il se saisit jusqu'à leur seuil d'éclatement : il injurie son automobile jusqu'à ce qu'elle lui renvoie les mêmes imprécations, il fait de l'information-spectacle un jeu de variétés télévisuel, il se met en scène déguisé en chérubin dans un film expérimental de danse contemporaine, et au comble de la vilénie, son pouvoir médiatique est tellement total qu'il inonde le monde d'excrément.

7.4.1 EXACERBER LE SUJET

De ces logiques régulatrices de la vie sociale, l'exaltation de la personnalité ne fait pas exception. Si par définition le clown est une personnalité exagérée, chez Gratton,

⁶⁶ Pierre Falardeau, « Le boxeur et le boulanger » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 34.

⁶⁷ Julien Poulin raconte à ce propos que la préparation des numéros de bravoure d'Elvis Gratton comportait l'examen minutieux des gestes de Charlie Chaplin. Voir Éric Lambert, 31 octobre 2013, (2004) « Elvis Gratton, derrière le rire » [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=raa-0Z2J0o4> >, consulté le 30 août 2017.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 39.

l'individualisme, déjà l'apanage du clown, va emprunter une courbe d'exagération jusqu'à l'insoutenable. Dans le sillage de Jacques Lecoq, de nombreuses techniques de jeu de clown insistent sur ce travail de recherche de soi-même. Chaque clown surgit d'une exacerbation de la personnalité de l'interprète :

Il s'agit de la découverte de son propre corps. Il n'y pas de corps neutre : notre corps c'est notre vie. Et il a inscrit tous nos conflits, plus ou moins conscients et plus ou moins résolus. Ces conflits sont la structure du corps de notre clown. Avec l'aide de l'imitateur et du pédagogue, le comédien identifie les éléments typiques de sa démarche, et, ensuite il peut les amplifier, pour révéler la démarche de son clown⁷⁰.

Ce serait dire que le clown se construit comme une projection du sujet-acteur sur son propre corps qui en deviendrait en quelque sorte le support tout désigné, formé d'avance à sa gestualité. Que le clown devienne l'interface sur laquelle s'inscrivent « tous nos conflits » donne bien une juste impression de son rapport intime avec le sujet individué.

L'absence de position critique est la base du joyeux enthousiasme qui sustente l'individualisme du clown. Elle peut être ou non activité au registre politique. C'est par elle que sa gestualité est le lieu d'une mise en pratique sans frein des schémas d'action que les cultures instituent. C'est sur ce point que Gratton devient le catalyseur approprié d'une esthétique des failles de la condition individualiste. Puisque le clown tend constamment vers le débordement des dispositifs qu'il investit, il devient par ce fait un producteur de formes-limites qui érodent les maillons faibles du modèle. On pourra donc avancer qu'à l'égard de l'ordre individualiste, le traitement du clown de Falardeau et Poulin tend vers l'expression de la force-limite de son équilibre. Bob Gratton en fait éclater les normes régulatrices par excès de zèle.

⁷⁰ Giovanni Fusetti, 1999, « Au commencement était le Clown. Le voyage du Clown, entre Art, Théâtre et Thérapie. » Mémoire de fin formation à l'Ecole Parisienne de Gestalt, Paris, p. 22.

Ce travail de sape intervient par le biais d'objets avec lesquels se tissent la comédie de situation. Que ce soit l'idéologie libérale (ce dont la série fait son objet dans un sens large) ou la possibilité d'entrer dans une cabine téléphonique muni de béquilles (l'objet d'un des nombreux numéros de bravoure de Julien Poulin⁷¹), ce qui émane du monde devient le site de son acte de rupture avec les évidences sensibles qui l'entourent (Gratton lévite, Gratton ressuscite, Gratton devient un sex-symbole⁷²). Il semble donc permis de conjecturer que le personnage de Falardeau incarne cette limite-critique d'une idéologie individualiste. À la fin d'Elvis Wong, comme on a dit, n'explose-t-il pas, débordant de sa substance propre — littéralement : plein de merde?

7.4.2 PENSER ELVIS GRATTON

Les suites de ce qui vient de s'élaborer portent à ceci : le clown participe à un processus d'exceptionnalisation non pas fantasmatique lié au désir et à son énonciation comme c'est le cas pour les bouffons du Beaver Club qui n'ont qu'à se déclarer magnifiques pour le devenir. Son effet d'exception devant les règles de la vie sociale est pragmatique, lié aux mises en action de son activité effrénée de production. Autrement dit, il pousse le réel à bout de ressources. Cette logique constitue probablement le nœud de sa performativité. L'individualité clownesque réalise la part pratique d'une confrontation des significations admises avec l'ordre des choses. Comme les maîtres, il se déclare magnifique, mais s'il imite leur outrecuidance, c'est qu'il veut faire comme eux, il les trouve sensationnels, il s'approprie leurs gestes, leurs humeurs, leur éthique. Sa caricature est accidentelle. Et Bob Gratton, en tant que clown, déborde, justement par cette esbroufe souveraine qui l'entraîne, la limite de l'admissible. Il révèle ainsi, sans intention critique, par les gestes qu'il pose au nom de sa conformité aux normes et aux pratiques en vigueur,

⁷¹ Voir Pierre Falardeau, *Elvis Wong*, *op. cit.*

⁷² Voir Pierre Falardeau, *Miracle à Memphis*, *op. cit.*

une logique insoutenable d'autocomplaisance et de parasitage du monde social par l'ambition de succès personnel. Notamment quand la fièvre promotionnelle de son empire commercial se dérègle en autopromotion tous azimuts : *Miracle à Memphis* donnera jour à un grille-pain Gratton, à la moutarde Gratton, au parc d'attractions « Gratton Land », à une chaîne de restauration rapide « King des King » et à « Gratton international corporation ». Ses ambitions se réalisant en conformité avec sa compréhension forte du quatrième pouvoir dont il devient maître dans *Elvis Wong*, même la doctrine qu'il établit (« La convergence c'est comme une pompe à marde, tu pars la pompe pis après ça, ça marche tout seul⁷³. ») s'enraye par épuisement : la pompe n'en peut plus de tout emmagasiner, déborde et explose à la fin.

En investissant l'irréductible unité d'être qu'est la puissance du sujet exacerbé, l'art du clown de Falardeau et Poulin va, par épuisement, nouer dans l'échec le rapport entre les normes sociales et les gestes qu'il prescrit. Par l'acte de maladresse, un travail négatif sur les formes s'opère. On peut le dire autrement : c'est toujours ce qui est à l'extérieur de Gratton qui triomphe, l'accident qui survient a raison de l'intention. Indépendamment de sa volonté, comme à rebours de celle-ci, ses triomphes suivent toujours le dessein le plus innocent du ridicule. C'est un lieu commun : la candeur du clown. On ne trouve pas, à cet égard, être plus cohérent que lui. Une cohérence ciselée, emportée, vite dévastatrice si bien que sa performance ne garde personne à l'abri. À cela la seule réponse pourrait être celle de l'exaspération : « Pas encore Elvis Gratton⁷⁴! »

⁷³ Pierre Falardeau, *Elvis Wong*, *op. cit.*, 1h15min.

⁷⁴ Il s'agit du titre du troisième et dernier court métrage dont le *King des kings* présente la compilation.

7.4.2.1 RIRE

Se sont dégagées dans ce qui précède trois fonctions performatives de l'économie du clown : investissement participatif conforme aux schèmes conventionnés, recherche de gratification individuelle, maladresse conduisant à l'échec sur le mode plaisant de la farce, et plus spécifiquement de la résolution inattendue. Bien sûr cette économie a pour but de déclencher une réaction affective chez un public : principalement de le faire rire⁷⁵.

L'ouverture de *Miracle à Memphis* rend clairs ces éléments structuraux. Sur noir, un rugissement rauque en voix off, puis apparaît Gratton coiffé d'une crinière blonde de vedette de glam-rock des années 1980, occupant le centre de l'iconique emblème de la société de production Metro-Goldwyn-Mayer. Le ruban qui encadre d'ordinaire le lion rugissant, une pellicule photo décorée à la boucle par le masque tragique, est devenu un foulard d'appart fuchsia sur lequel s'allonge, au lieu de la devise latine « ars gratia artis » (« l'art est la récompense de l'art »), une série de symboles de dollar (\$) flanqué à la base, cette fois-ci, de deux guitares électriques croisées au manche. L'image est clinquante, sans finesse, d'une palette de couleurs dissonante et kitsch (fuchsia, violet désaturé dégradé vers le gris, or et jaune brunâtre), dépourvue du luxe que connote le logo doré de la société hollywoodienne. Le tableau est parodique. À première vue c'est à un jeu d'imitation que va se livrer la scène d'ouverture. L'horizon d'attente est posé. Le film s'installe comme une bravade parodique sur le thème du *showbizniss*, sur ton de déridante et cinglante mise en critique de la production industrielle du divertissement copieusement lucratif. Tout indique le lieu d'une bouffonnerie bien prometteuse en rupture avec les normes de la « major ».

⁷⁵ On ne doute pas qu'une certaine virtuosité du clown peut toucher autrement que par le comique, on pourra penser par exemple aux moments lyriques de Marc Favreau. L'hommage que Sol rend à Félix Leclerc est probant à cet égard. Voir Fyo Pix, 22 février 2014 [en ligne], « MARC FAVREAU - Le Géant (FÉLIX LECLERC selon SOL) », repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=Y4LA6BvGmFM> >, consulté le 20 juillet 2017. Ce travail de délicatesse ne concerne à peu près pas Gratton qui persiste à chahuter grossièrement.

Puis Gratton qui rugit va en rajouter, il va faire sortir le lion de ses gonds, le bouffon va casser le mythe hollywoodien, nous jeter son ingnomnie au visage. Il rugit, mais soudainement il s'arrête, surpris, un chat dans la gorge... il s'étouffe. Une quinte de toux exagérée l'ébranle jusqu'au plus grotesque raclement de gorge. Il ne rugit plus, il s'étrangle dans son propre souffle, maladroit jusque dans sa propre grossièreté. Celui qui devait prendre la place du bouffon, échoue, devient clown. Et en cela il est entier, il ne représente plus ce qu'il venait imiter, il se présente, individualité mue par sa propre constitution, maître de la non-maîtrise de soi. Non-maître de soi, car il est par nature — clownesque — incapable de maîtrise de quoi que ce soit, exception faite de ce magnifique don du désordre.

Car ce qu'il fait avec brio c'est s'approprier entièrement le décor qu'on lui fournit. Il s'investit tout entier du lieu d'origine de son acte (aura de luxe de respectabilité de l'emblème de l'industrie culturelle matinée de dorures) pour ensuite rompre avec les schèmes d'action qu'il serait naturel et conforme d'adopter selon l'ordre social et les règles de comportementalistes partagées. En profanant par maladresse le digne rugissement du roi des animaux que la bouffonade devait venir parodier, la grattonade prolonge le ridicule qui tombait sur l'objet par la caricature (la dignité affichée de la major), sur l'attitude subjective qui consiste à coopter aveuglément cette illusion. Sa volonté de se conformer au cliché même du lion de la MGM inc., sa stratégie commerciale d'autopromotion, l'adoption d'un cadre qu'il convient de suivre pour « passer » dans le champ cinématographique, exigences qu'il trouve au demeurant fascinantes — dépourvu d'esprit critique qu'il est —, s'effondrent dans cette scène d'ouverture pour laisser place à une complète réalisation de soi en tant que pitre qui s'étouffe. L'effet parodique de premier plan lié à la caricature du bouffon se déplace à un second plan d'effet lié à la maladresse — si grotesque, si embarrassante soit-elle, naïve néanmoins — du clown. De la banderole décorée de signe de \$ révélant les

intentions fondamentales des majors du cinéma hollywoodien (« les vers qui grouillent sous les monuments ») qui aurait participé de la gestualité bouffonienne, l'acte du pitre vient connecter aux affects de joie des spectateurs par l'instauration d'une connivence sensible : le ridicule qui émane non plus du système de pouvoir dénoncé, mais de la personnalité de Gratton lui-même.

Gratton est si fortement caractérisé, doté d'individualité et démuné de distance devant le monde que tout ce qu'il fait, tout ce qu'il touche, tout ce qu'il imite, il s'y rabat, il se l'approprie; il investit tout, il devient un lion, le lion disparaît pour devenir Gratton, c'est le lion qui se grattonise, il ne peut pas imiter, il n'est jamais représentant de quelque chose, c'est Gratton, c'est toujours Gratton, il déborde constamment de lui-même et on rit de ça, de Gratton, et Gratton en est bien content, parce que Gratton, en tant qu'exagération de sujet, existe toujours plus fortement de cette exhibition de soi, de l'effet qu'il produit, du rire du public, voire de tout autre effet dont ce public peut témoigner et qui lui réfléchit une image de ce qu'il est et de ce qu'il contagie. Gratton est souverainement agissant, c'est un clown, mais un clown terrible, sans limite ni pitié, parce qu'il évolue dans des décors placés pour lui par des bouffons...

7.4.2.2 ATTRACTION PERLOCUTOIRE DE GRATTON

C'est qu'au lieu de rugir, Gratton tousse, une autre forme de rugissement, moins noble, capable de rabaisser la superbe du roi des animaux qui sert d'ambassadeur à l'orgueilleuse machine capitaliste mise sous la loupe de la critique. Mais cette mise en scène parodique, la jouissance cathartique qu'on pourra éprouver en voyant cette image haute rabaisée, n'inclut pas le facteur de candide jovialité comique de Gratton qui transgressif toujours, mais non plus seulement de manière soulageante — de voir ainsi parodiée la figure du pouvoir —, mais joyeuse — de voir le pitre s'étouffer sans retenue dans son propre souffle. Si l'audience est appelée d'entrée de jeu par cette

ouverture de *Miracle à Memphis à lire* ce qui se prépare comme une parodie critique des systèmes de production culturelle, il n'en reste pas moins que l'action dramatique du clown adjoindra une singerie dont l'événement déborde de l'effort illocutoire de dénoncer les appareils idéologiques. Il se fait simultanément attracteur subjectif par la comédie.

L'attention vient se porter sur le numéro de bravoure du personnage comique, soudainement ridicule en lui-même avec sa perruque. On ne voit plus que lui, Gratton ridicule. L'interprétation se complique à ce moment parce que la trame de la performance se complique. Disons-le ainsi : sur le même geste se superposent plusieurs niveaux d'acte qui relèvent de plusieurs intentionnalités interreliées, mais inassimilables les unes aux autres. Cette parodie que Gratton, incapable d'interpréter le lion, fait avorter, s'entend comme la performance qui relèverait plutôt du bouffon (premier niveau d'acte) or, en surplus de l'échec qui fait jaillir le registre de la comédie de situation (deuxième niveau d'acte), il y bien quelque chose qui s'accomplit, que Gratton accomplit en tant que phénomène, par performance clownesque dans l'angle mort de sa volonté.

Le troisième niveau d'acte relève de cette gestualité signifiante qui se produit de film en film, selon la cohérence générale d'œuvre, à l'insu du personnage en situation. Si le geste reste le même, Gratton s'étouffe, le plan de performativité diffère. La performance que le clown accomplit en parallèle avec le déroulement du récit, et qui renvoie à l'acteur même en train d'agir, se rapporte à l'agentivité discursive de l'œuvre, qui se distingue du strict propos sulfureux sur le pouvoir qu'une posture bouffonnière pourrait consacrer. Elle relève d'une stratégie perlocutoire d'intersubjectivité qui attire l'attention du spectateur sur cet éternel mal dégrossi. Ce corps de Julien Poulin en train d'être drôle effectue le schéma de répétition caractéristique d'un être de fiction reconnaissable par un public, Gratton. Et

cette performance fait voir cette subjectivité singulière qui, fidèle à sa réputation, se met souverainement dans le pétrin. Dès lors, Gratton, avant d'être le protagoniste clownesque du film bouffonesque *Miracle à Memphis* est une gestualité transversale qui s'intègre à un discours de résistance. Construisant de cette manière son effet de réverbération dans le champ culturel, ce discours est ce par et pour quoi Falardeau (et Poulin) lutte (nt).

7.4.2.3 AGENT CLOWNESQUE

Le jeu de Gratton/Poulin comme le schéma d'une performativité transversale, en porte-à-faux du scénario, relève, dans cet ordre d'idées, d'une continuité de la subjectivité clownesque propice à construire un public favorable à une discursivité. Chez Tati, cette continuité d'acte s'appelle Hulot, chez Chaplin, Charlot, chez Favreau, Sol, chez Falardeau (et Poulin⁷⁶), Gratton. Ce niveau de performance appartient à un espace-temps qui n'est pas diégétique, un site en deçà de la représentation, qui serait l'espace-temps de l'acte, ou, si l'on veut retourner à la tradition du cirque, le moment du clown de piste, le clown jongleur, l'acrobate qui épate par ses prouesses. À travers cette marque traditionnelle du savoir-faire spectaculaire qui traverse entre les plans diégétiques d'un film à l'autre, le spectateur a accès à l'exécution de la forme. L'acteur est visible, en train de donner corps à un acte, non pas à un personnage-automate en train de persévérer au long d'un scénario. Lecoq convoque cette réflexivité intrinsèque aux gestualités clownesques quand il rappelle qu'« Il ne suffit pas, pour un clown de théâtre, de se montrer au public en ratant ce que l'on tâche de réussir et de porter un costume typique et un nez rouge. Le clown professionnel doit savoir faire ce qu'il rate avec talent et travail. Les clowns de théâtre, eux, se fondent davantage sur le talent du comédien que sur celui de

⁷⁶ À la différence de la plupart des cas dont l'acteur correspond complètement au créateur, le Gratton de Falardeau ne peut pas exister sans Poulin qui en exprime l'aspect. Il s'agit d'une subjectivité clownesque double.

l'acrobate⁷⁷. » Si chez le clown-comédien, la prouesse strictement performative se donne encore, elle repose sur une autre qualité : celle de savoir rater. Et ce n'est pas le clown qui prend distance vis-à-vis la machine de scénario, c'est plutôt l'« agent clownesque » ou l'interprète, celui dont les talentueux ratages *réussissent* à affecter positivement, en suscitant l'hilarité du public. Deux exemples vont servir d'illustration à cet effet d'inclusion affective.

Prenons d'abord celle, épigonale, d'un cinéma comique dont n'a eu cesse de se réclamer Falardeau. On se souviendra de la première séquence des *Temps modernes* de Chaplin quand Charlot, ouvrier de chaîne de montage, muni de ses deux clés à boulons, effectue à répétition l'unique geste pour lequel il est employé. Rapidement, le personnage, au comble de l'absurde, disjoncte. Comme possédé par ce mouvement, il commence à visser tout ce qui peut ressembler à des boulons : les boutons sur les habits, le nez des collègues. Pendant près de quinze minutes, les prouesses du clown s'accroissent en rebondissements, il se lance dans les rouages de la chaîne de fabrication, il dérègle le travail des ouvriers, il fait exploser les panneaux de contrôle de l'usine, le motif du vissage de boulons se porte sur à peu près tout ce qui est saisissable; l'exploit n'est plus de montrer l'aliénation du taylorisme des années vingt, mais de jouer l'emportement du personnage à investir ce décor. Ce personnage apparaissant à travers les gestes de l'acteur Charlie Chaplin est le même qui va dans d'autres scénarii connaître les tranchées, s'embarquer pour le Klondike ou se faire usurier; ce n'est pas un ouvrier joué par Charlie Chaplin. C'est charlot dans la peau d'un ouvrier : ce clown est une donnée immédiate de l'action, il ne peut pas être autre chose que lui-même si bon à rater son coup. Son cirque déborde du cadre diégétique, c'est ce qui fait rire et s'attire l'approbation du public. Cet investissement positif n'est

⁷⁷ Jacques Lecoq, *Geste*, op. cit., p. 117.

pas au demeurant idéologique, il est passionnel, passe par le plaisir. Le clown, sous cet aspect, est un catalyseur d'intersubjectivité inclusive.

Il s'agit là d'un exemple reconnu de forme clownesque au cinéma. Souvenons-nous par ailleurs que, dans le cas de son cinéma muet à tout le moins, Chaplin entame la production du film sans scénario. Plongé dans un contexte donné, propice à créer toutes sortes de situations, le clown s'active alors en lazzi, et ainsi le réalisateur-comédien peut-il laisser cours à cette gestualité qui l'habite et qui ressurgissant, fournit même les articulations de l'intrigue. Pour Gratton, si le processus de création scénaristique est différent, l'espace de déploiement de l'acteur est semblable. Il faut seulement penser à la dernière scène de *Miracle à Memphis* qui a tout d'un lazzi de commedia dell'arte, quand Gratton s'empêtre dans une échelle qu'il ne parvient jamais à poser tandis qu'il perd son pantalon. Le thème musical funk rock fait un crescendo à grand renfort de cuivres qui accentue le capharnaüm ambiant. Le film s'achève sur ce moment burlesque qui n'a rien d'autre à montrer que le corps maladroit, infiniment risible qui donne à apprécier ses derniers soubresauts de cabotinages. La caméra abandonne alors Gratton dans son éternel numéro de cirque et entame un mouvement d'ascension en suivant la ligne verticale de l'échelle pour capter la tour panoramique de l'Île St-Hélène rebaptisée « Gratton Land » sur laquelle est disposée en toutes lettres la marque institutionnelle du Canada (assortie de l'unifolié sur le « a » final). À la cacophonie déjà en cours vont se surimprimer les hurlements de Falardeau et Poulin venus clore le film avec leurs apologies bouffonesques de la soumission. « Vive nos chaînes! » est rugit distinctement tandis que le reste des imprécations vont se perdre entre les ponctuations énergiques des cuivres.

De tels accès de saturation visuelle et sonore sont fréquents. Il faut revoir les nombreuses scènes où, le temps d'un numéro de pitre, Gratton, gueulard, s'embourbe,

tangue, se met à hurler, à jurer, à perdre une fois de plus son pantalon⁷⁸, et à s'embourber toujours plus loin dans sa maladresse sur fond de tintamarre. Cette esthétique ramène une fois de plus son rôle diégétique — que ce soit de magnat médiatique, d'amant, de chanteur de pomme, de vedette de rock ou de lion emblématique — à sa performance d'agent clownesque.

7.4.2.4 RÉELLE PRÉSENCE

Retenons cette division terminologique avant d'aller plus loin : il s'agira, pour référer à ce que nous avons identifié comme la trame de gestualité en abyme du personnage, de parler de l'« agent clownesque », tout en continuant de référer à « clown » pour le personnage actualisé sur la trame du récit de fiction. Ainsi donc, selon cette logique, on dira que le numéro de clown est une maîtrise par un interprète de l'art clownesque de rater son coup. En contexte de comédie de fiction, on assiste à une rupture de scénario, mais d'un type peu commun, une rupture *fluide*, sans heurt, qui initie un rapport visant au strict plaisir entre le comédien et le spectateur. Le clown, si antipathique, morose, manipulateur, si truffé de malveillance soit-il, est posé par l'agent clownesque stratégiquement à l'intersection d'une complicité entre l'acteur et le public. Dans *Elvis Wong*, Gratton va entrer dans la cabine téléphonique, il est en béquilles. Comment s'y prendra-t-il, doit se demander le spectateur complice, pour rendre ce moment encore plus saugrenu que ce qu'il n'est déjà?

De ces illustrations on peut inférer une notion qui a trait à une puissance de performativité, à savoir que la gestualité clownesque, lorsqu'elle est prise par le médium cinématographique, transmet à ce même médium quelque chose comme une

⁷⁸ Motif important du comique de Gratton : le pantalon qui lui tombe aux chevilles et révèle (autre motif essentiel) un sous-vêtement lubrique et grotesque. Voir notamment la scène de *King des kings* où Gratton fait la cour à sa femme en hurlant comme un gorille, se précipitant derrière elle, les jambes entravées dans son pantalon; aussi celle d'*Elvis Wong* où il interprète en guise de spectacle d'adieu la chanson « Mets ta main dans mes shorts » qu'il achève à demi nu.

réelle présence des agents producteurs qui se révèle par le décalage entre le clown et son contexte, par laquelle se produit la performance de l'agent clownesque. Elle transperce ainsi le cadre scénaristique, tendant à créer de la connivence entre l'objet symbolique (qui prend la forme de l'acte de production) et le public (qui actualise sa relation avec lui). L'interaction entre les divers pôles de l'expérience esthétique tend vers une certaine condensation des subjectivités en présence conduisant à la résolution perlocutoire du clown, l'amplification de la subjectivité collective que son agentivité mobilise. Gratton fait apparaître alors la réelle présence de Falardeau (et Poulin) tandis que le public se trouve lié à l'instance complexe Falardeau (et Poulin) — Gratton qui circule dans le film, mais aussi qui le transcende pour exister à l'extérieur de lui comme une instance indépendante.

En cela l'agent clownesque se pose en abyme de tous les récits auxquels elle peut prendre part; c'est sa performativité en tant qu'elle est une mise en rapport entre des subjectivités qui rythme un mode de ritualité⁷⁹ donnant lieu à des productions de connivences, à un fondement esthétique des collectivités. Le public qui assiste à la prestation du clown se lie de sympathie aux mouvements mêmes du clown : comment va-t-il réussir à rater ce coup-ci, encore mieux, réussira-t-il à ne pas rater (ce qui est d'autant plus ravissant et surprenant). Ces gestes attachants de l'acteur qui lui parlent et qui l'amuse ménagent une situation d'attention, une abondance d'attention sur la forme Gratton, depuis laquelle il peut être affecté par les forces discursives activées de toute part dans cette esthétique politique. Cette tactique de mobilisation que Falardeau déploie dans sa comédie correspond à l'ambition stratégique de son projet

⁷⁹ Les questions de la performance et de la production du lien social sont abondamment abordées chez Richard Schechner, notamment dans la perspective de la constitution de l'artefact dans le lien entre les spectateurs et les interprètes. « [La performance] désigne la constellation de tous les événements qui se produisent parmi les interprètes et les spectateurs entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu (c'est-à-dire le théâtre du lieu) et celui où le dernier spectateur en sort. » (Richard Schechner, 2008, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre », p. 31.)

esthétique que nous avons vu au deuxième chapitre⁸⁰, et qui vise à rendre effective dans l'immanence une identité en résistance.

Ce cinéma, par les structures d'interaction qu'il met en place, présente un moyen populaire efficace de lutte culturelle par identification. Nous retiendrons deux indices qui nous mènent à postuler la dernière. D'une part que les éléments subversifs qui le rendent efficace semblent prendre forme dans le discours social de telle sorte qu'ils sont pris en charge par les procédures de régulation de l'ordre du discours. Le travail des agents médiatiques, comme nous l'avons vu, autour de Gratton et du projet comique de Falardeau ne laisse pas de doute. La machine de sens qu'il construit et qui dissémine un rapport critique aux pouvoirs qui émanent des principales institutions politiques, économiques et culturelles n'a pas bonne presse. Dans le monde culturel, un discours est si bien diffusé qu'il devient par ce fait un cadre incontournable pour énoncer sans le nommer le problème que pose Falardeau à l'ordre établi. C'est le discours de la personnalité schize de Falardeau. D'aucuns iront de l'euphémisme « contradictoire », si ce n'est un Marc Labrèche qui cherche en entrevue à convenir avec l'intéressé du fossé qui marque sa vie publique entre la personne et le personnage⁸¹, ou encore Nathalie Petrowski qui livre un hommage funèbre au cinéaste divisé entre le « pourfendeur au poing serré » qu'il est devenu et le « gars au sourire moqueur et engageant⁸² » qu'elle a connu et qu'elle ne veut pas oublier. Mais c'est à Marc-André Lussier que revient d'employer le terme « schizo », ne pouvant pas s'« expliquer autrement l'approche d'un cinéaste capable d'offrir à son peuple un grand film comme *15 février 1839* et de se vautrer en même temps

⁸⁰ Voir la section 2.3.2.2 du deuxième chapitre.

⁸¹ Philippe Alary, « Le grand blond — Falardeau », 9 décembre 2014 [en ligne], repris à < <https://www.youtube.com/watch?v=KOc22SqJul4&t=106s> >, consulté le 31 août 2017.

⁸² Nathalie Petrowski, « Pierre avant Falardeau », *La Presse*, 30 septembre 2009, p. ARTS SPECTACLES 5.

dans le populisme et la vulgarité des “séquelles” d’*Elvis Gratton* (2 et 3)⁸³. » Une logique dualiste reçue refuserait donc à l’artiste une seule et même intentionnalité. Le diviser permet de rejeter dans l’impertinence les morceaux de l’œuvre inassimilable par la théorie esthétique en vigueur dans le champ médiatique, tout en pardonnant à l’homme ses péchés et sa mauvaise foi. À cela Falardeau ne répond jamais qu’il est toujours le même, qu’il n’a pas de personnage et qu’il assume tout ce qu’il dit⁸⁴. C’est cette mécanique de procédures de régulations dès lors qui devient la substance des deux derniers *Elvis Gratton*, surtout du dernier dont le théâtre est le monde médiatique. Le directeur de l’information de Radio-Cadenas définit ainsi son mandat : « On est Radio-Cadenas pour faire de la formation, pas de l’information. D’où par exemple la météo d’un océan à l’autre : la température en elle-même a aucune importance, c’est le cadre où ça se passe qui en a. Parce que ce qui compte, c’est de vendre le Canada, sans que ça paraisse⁸⁵. »

D’autre part : dès lors que le corps clownesque accède à la sympathie du public, il devient un moyen symbolique d’interaction efficace. Lors de l’ouverture de *Miracle à Memphis*, Gratton-Poulin vingt ans après le premier film culte de 1985, se tord d’entrée de jeu les bronches dans ses habits ridicules. On ne voit plus que le fameux Gratton-Poulin y aller de ce premier numéro de bravoure. Le comique de cette scène est déclenché non pas exactement par la déroute du lion de la domination culturelle pour lequel la mise en scène fournit l’analogie cocasse (dont l’interprétation subséquente à l’effet humoristique favorisera cette jouissance interprétative), mais surtout par la déroute, bien immédiate et affective du corps clownesque en train de

⁸³ Marc-André Lussier, « Avec moi ou ben mange de la m... », *La Presse*, 26 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201207/17/01-4550545-avec-moi-ou-ben-mange-de-la-mhellip.php> >, consulté le 28 mars 2017.

⁸⁴ Marky Marc, « Pierre Falardeau à Paul Arcand 2004 », 28 septembre 2015 [en ligne], repéré à < https://www.youtube.com/watch?v=_mcRJ2WyNTs&t=122s >, consulté le 31 août 2017.

⁸⁵ Pierre Falardeau, *Elvis Wong*, *op. cit.*, 36min 45.

réussir à manquer sa prouesse de caricature. Stratégie de séduction et de ralliement du public de la part d'un cinéma de foire? Tel est notre propos : qu'un art stratégiquement lié aux intentions manifestaires de mobilisation intersubjective ait cours à travers l'objet unanimement refoulé aux marges de l'art (pour l'art) par la critique des médias de masse. Ce qui donne à croire que, justement, ce refoulement advienne comme réponse stratégique défensive d'un sujet collectif (un « domaine d'objet », si on se rapporte aux conceptions du pouvoir discursif dont nous avons fait état avec Foucault) constitué contre un sujet collectif se constituant et qui, ce faisant, menace de le déstructurer.

5. DEUX REGISTRES EN CONNIVENCE

On peut projeter les différences significatives entre le schéma clownesque et le schéma bouffonesque sur un plan épistémologique. Le bouffon prend le monde comme objet fini et par son spectacle, il le montre; le clown, en revanche, explore de l'intérieur un monde sans limites, porté par une intention productive. Quelles sont à ce titre les composantes bouffonesques de *Miracle à Memphis* et *Elvis Wong*? Tout ce qui se rapporte à la structure. Nous y allons d'une sélection de morceaux. Dans *Miracle à Memphis* on verra notamment un journaliste noir criard de stéréotypes vêtu d'un boubou, chevelure de rastafari, avec son accent « ti-nègre » tout droit pêché des plus spacieuses cases de *Tintin au Congo*, qui offre une réplique de choix à Gratton et un front d'insolence à la rectitude politique. La liste du bestiaire comporte nombre de bouffons de choix. Au faite de son succès, Gratton accueille une file d'adeptes au lancement de son livre. Le centre commercial où il s'y déroule est animé par toute une faune parodique de tous les stéréotypes. Viendront réclamer leur dédicace : groupie extatique, sqweegee contaminé par les jurons de Gratton, paralytique personnificateur d'Elvis, Sikh exalté, rabbin en joie, etc. une foule qui s'allonge et qui sort tout droit d'un grand bal des curiosités. On peut aussi penser à la limousine de

Gratton, parodie de la voiture automate d'une tradition assez ancrée aux États-Unis qui de K2000 à Optimus Primus est doué de parole de jugement propre. Lorsqu'elle converse avec Gratton elle adopte son langage injurieux, toujours encline à lui poser résistance sur son propre terrain d'excès, déclenchant chez lui les plus exubérantes prouesses de souveraine imbécilité. Du côté des décors, ils sont aussi bigarrés et de mauvais goût, débordant de clichés, matière caricaturale de toutes les grossièretés massivement produites : roulotte de chasse et de pêche décorée d'accessoires de jardin cliquant (roues de charrette, lanternes de plastique, plantes artificielles); appartements de Gratton ornés de colonnades de marbre rose, de statues de lions, de sphinx et de gargouilles patinées de dorures, de drapeaux des États-Unis et du Canada.

Mais le décor permettant de saisir d'un trait le nœud de l'esthétique critique de la série se rapporte à la scène de spectacle où Gratton évolue en tant que chanteur de rock. Elle donne lieu à une scénographie parodique du mode de fonctionnement des industries culturelles. La critique de la publicité à laquelle elle donne jour n'a rien à envier aux plus fortes lignes de l'école de Francfort et des Situationnistes. On peut y voir la marque du commanditaire (la marque « Molson dry ») affichée au premier plan. Lorsque son impresario explique à Gratton pourquoi la scène de son spectacle est flanquée d'objets éclectiques, il lui fait comprendre la notion publicitaire de « placement de produits » : « Ils nous payent pour montrer leurs produits ». La bouffonnerie de l'impresario fait que la parodie de la publicité est grossière : il y a des motos, des paquets de papier hygiéniques, des affiches de la marque « Molson dry » partout sur la scène. Puis le candide Gratton qui découvre une nouvelle occasion de bien correspondre aux valeurs de profitabilité qu'il trouve formidables, demande à ce qu'il en ait chez lui. Le raisonnement du clown renchérit par stupidité à l'effort du bouffon de montrer le risible des choses dans leur dure vérité : il en redemande et

provoque dans la pratique un supplément d'agir. C'est que sa volonté ne considère aucune contrainte à ce qui promet un enrichissement. Sa demande révèle alors une avidité conduisant à l'idiotie. Le pas que fait Gratton dans l'acte de faire advenir de placement de produit chez lui, de se faire advenir lui-même comme publicité, formule un portrait caricatural du parvenu. La caricature ne s'applique pas à un geste, mais à une comportementalité, aux valeurs qui conditionnent le geste. En exagérant la ligne de sens que le système parodié implique, le clown va rendre sensible une morale sous-jacente à l'industrie culturelle, et créer un effet comique à partir d'un ordre de discours qui est celui de l'esthétique publicitaire.

5.1 IMMANENCE DES FORMES CULTURELLES

Transperçant le plan de la représentation, l'objet « placé » sur le plan du récit se reporte du même coup sur le plan de l'œuvre. La publicité de bière « Molson dry » qui est affichée sur la scène où Gratton fait sa prestation superpose sur le même lieu la scène où le film fait sa prestation. Le film devient promoteur d'un événement qui commande en 1999 les artistes de rock, « Le beat Molson dry ». Un plan d'immanence est ainsi disposé, forçant l'étanchéité des formes artistiques, plongeant le cinéma dans l'effet économique qui relève du champ du pouvoir. Ce plan où se jouent simultanément tous les rapports fait du représenté l'objet disponible dans le monde. L'immédiateté de ce « placement de produit » produit un effet de mise à plat des rapports économiques et conduit la fiction à plonger ses effets dans les intérêts commerciaux qu'elle critique. Manière inédite de traduire en expérience esthétique les vues de l'école de Francfort : « le triomphe du capital investi [...] tel est le contenu de tous les films, quelque soit l'intrigue choisie par la direction de production⁸⁶. » Ressaisies par Gratton, ces éruptions du « capital investi » que la parodie met en scène correspondent à une esthétique-critique d'une bien rare densité,

⁸⁶ Max Horkheimer et Theodore W. Adorno, *ibid.*, p. 133.

une densité propre à l'organisation totalisante du capitalisme. Se perce l'étanchéité entre l'espace économique et l'espace culturel, la publicité englobe tout, comme dans l'image que donne la critique de la production industrielle des biens culturels. Aucune « magie du cinéma » ne les sépare plus, les merveilles de la publicité sont maintenant objet du film qui les consomme.

On ne doute pas que la production du film ait reçu un financement du commanditaire. Que cela soit avéré ou non, le cirque de la marchandise permet d'identifier la perversité des rapports capitalistes qui déterminent les formes culturelles. Ce placement de produit est exactement ce qu'il est, il fait exactement ce qu'il fait. La bouffonnerie ne s'en tient plus à une représentation parodique qui serait mise en scène par le film (comme pour la roulotte de pêche qui caricature une certaine configuration du paysage), elle performe une transaction économique fidèle à la réalité culturelle parfaitement assimilée au pouvoir économique. Dans ce décor la structure du quatrième pouvoir saute au yeux. La bouffonnerie qui en reprend tous les gestes devient maître d'œuvre des moyens de production. Elle soumet le film à la même machinisation capitaliste dont Gratton se fait le plus grossier promoteur. Réaction en chaîne de mise en ridicule : de l'œuvre elle-même comme agent de reproduction de la marchandisation, de la marchandisation elle-même qui ne souffre pas d'être conduite à l'obscénité si sa capacité à marchandiser s'en trouve augmentée, d'Elvis Gratton comme agent de pouvoir qui cherche à tirer parti de la machine d'aliénation où il se fond, de Falardeau qui se refuse tout surplomb critique sur ce qu'il dénonce partout ailleurs.

La bouffonnerie est la même qui s'inaugure dans *Temps des bouffons* : « Les maîtres jouent le rôle des maîtres, les esclaves restent des esclaves. Chacun sa place. » Elle montre et rend effectif l'achèvement d'un régime d'exploitation et d'étouffement organisé par la collusion des forces impériales de production (la bière

des Molson, l'une des grandes familles de l'histoire du Canada colonial) et du régime symbolique (son industrie publicitaire). Il n'y a plus d'issue à l'oppression, cette scène rabat toute distanciation sur son unique dimension, comme l'univers s'effondrant sur le trou noir du tout commerce. « La publicité devient l'art par excellence [...], l'art pour l'art, la publicité pour elle-même, pure représentation du pouvoir social⁸⁷ » ont écrit les auteurs de *Kulturindustrie*. C'est là que loge *Miracle à Memphis*, dans l'obscénité circulaire de l'aboutissement de l'art pour l'art, instrument de l'uniformisation du symbolique par le triomphe de l'idéologie. Quand le pouvoir social s'accouple avec la production et la consommation de marchandise, la publicité de bière devient propagande. À cette culture publicitaire que la satire de Falardeau fait se retourner dans ses paradoxes, Gratton, lui, s'offre tout entier.

5.2 FAÇONNEMENT DU BOUFFON

La bouffonnade qui intègre Gratton dans *Miracle à Memphis* entre en contact avec le registre des conventions. Elle déboule à l'extérieur de son cadre stylistique pour effectuer une rupture de sens. Dans la grattonnade, on ne sait plus s'il y a distance devant la complaisance des maître-fous ou participation en compagnie de Gratton le pitre. Le vertige surgit bien de l'intentionnalité d'un acte : la poétique du film construit cette circularité irrésistible, l'y propulse. C'est peut-être le projet performatif de *Miracle à Memphis* et d'*Elvis Wong* : exaspérer la logique du pouvoir pour rendre sensible ses mécanismes en les reproduisant jusqu'à le faire éclater (de sa propre merde). Non pas tellement en registre documentaire, tel qu'il *se voit* comme dans *Le temps des bouffons*, où le reportage maintient la critique à la surface de la description. Mais tel qu'il se pratique, tel que son programme se réalise, de sorte qu'il emporte tout, le public inclus, avec Gratton et Falardeau. Si le pamphlet de 1985 injurie les membres du Beaver club avec un fiel souverain, les quolibets tous plus

⁸⁷ Voir note 75 du chapitre III.

inventifs et virulents, bien que les rabaissant dans leur dignité, les maintient à distance de dégoût. Il nomme le symptôme et les structures du pouvoir, mais ne saisit pas l'envoûtement de la machine qui reconduit ces formes de domination. Il dit : voici les « bourgeois pleins de marde » qui « achètent tout : les terres, les honneurs, les médailles, le pouvoir, tout ce qui s'achète⁸⁸ ». Il assène ce commentaire sans faire œuvre d'une démonstration pratique de ce qui fait qu'il en est ainsi. L'esthétique du *Temps des bouffons*, pour véhémence qu'elle soit, demeure descriptive et morale. L'esthétique de *Gratton* pour sa part se fait normative et gestuelle. Elle s'adonne au bouffonnesque, le façonne et rompt ainsi la distance avec l'objet « bourgeois plein de marde » en faisant engloutir sa propre logique critique dans le pôle attractif des pratiques et de l'axiologie de l'élite capitaliste.

L'exemple de la parodie du placement de produit rend compte de cette distinction. La marque de commerce « Molson Dry » perce le quatrième mur, rien ne différencie cette parodie de ce qu'elle imite. Gratton, le clown qui par nature épuise les conventions du monde qui l'entoure, pris par la fièvre du profit, sabote la rationalité critique du film, va même jusqu'à s'associer à la corporation Molson que Falardeau lui-même pourfend sans répit, en prenant en otage la scénographie qui ne s'arrêtera plus de faire le jeu de la promotion du rejeton le plus intime aux québécois de l'Empire colonial britannique. Son zèle fait plonger le discours dans l'autocontradiction idéologique. La surenchère publicitaire donne ainsi corps aux conventions qu'elle scénographie, elle leur donne la force de déterminer même les pratiques qui prétendent leur résister.

Cet illocutoire de l'agent clownesque exagère donc jusqu'à l'ignominie cette parodie de la commandite « Molson Dry » en emballant tout le film de son pouvoir.

⁸⁸ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffons, Prise 2 », *op. cit.*, p. 74.

C'est contre cette entorse de principes que la fin de non-recevoir du chroniqueur Martin Bilodeau du *Devoir* se lève en prenant parole au nom de tous ces

autres qui, confrontés à ce produit mis sur le marché pour faire de la « grosse argent », vendu sur scénario à des commanditaires gourmands (dont la compagnie Molson, omniprésente à l'écran, que Pierre Falardeau ne manque pas de houspiller d'ordinaire à la première occasion), [saisissent bien] les contradictions d'un pamphlétaire au souffle court, prompt à s'indigner des méthodes commerciales qui assurent aujourd'hui le succès de son film⁸⁹.

Cette critique relève bien l'aporie fondatrice du film, en omettant toutefois peut-être d'analyser la performativité qui s'y articule. Parce qu'ici, la possibilité qu'une bonne conscience persévère dans la conviction de sa probité est abolie. Pierre Falardeau maintenant commandité par Molson va poser que l'action politique par le symbolique n'est pas l'affaire d'un exemple de vertu, comme une affaire de rupture avec l'esprit d'obéissance : une affaire de révolution. Mais cette position est irrecevable pour l'ordre médiatique qui voit dans l'art politique un facteur critique de réforme et de paupérisation des irrégularités du régime en place. En somme, Bilodeau est catastrophé par l'offense de principes que pose *Miracle à Memphis*, au nom d'une conviction esthétique, celle qui trouve la légitimité dans une contre-culture aussi noblement méconnue que ses principes sont nobles. Cet art dont il cite en icône l'œuvre de Robert Morin qui n'a en effet rien du côté tapageur de Falardeau (mais tout de l'artiste sans compromis) se reconnaît d'une part en matière de contenu par sa « lecture intelligente et nuancée de la déroute identitaire des Québécois et du culte abrutissant de la culture "franglaise". » Et d'autre part en termes institutionnels, par martyr élitare, conduisant à l'invisibilisation « quatre ans après son timide passage dans une salle d'art et d'essai. » Fruit d'une authentique démarche critique, la légitimité procède alors d'un manque à être vu dans les espaces de plus massive

⁸⁹ Martin Bilodeau, 1999, *Le Devoir*, « Un pamphlétaire au souffle court », 10 juillet 1999, A1.

diffusion : « Sans vedettes, sans distributeurs et sans culte de la personnalité tel est le sort que notre société réserve aux œuvres des vrais pamphlétaires. » Cette position est inconciliable avec la sédition grattonnienne qui s'attaque à un totalitarisme de la marchandise dépeint par la critique radicale de la société bureaucratique de consommation dirigée que Falardeau veut conduire. Dans la mise en scène d'un grand cirque du pouvoir refermé sur tout l'ordre culturel qui s'autodigère par ambition irréfragable, ce qui reste d'un art probe selon le critique de cinéma s'effondre à la suite du principe d'incorruptibilité du sujet critique qui doit demeurer sans tache, surplombant le monde qu'il dissèque. *Miracle à Memphis* assène comme un gourdin que la politique est étranglée dans un régime de production culturelle totalisant, dépassant les capacités individuelles de s'extraire efficacement du moulage en cours. Il n'y a dès lors plus de place pour l'individu souverain, réputé doué de libre arbitre. Et la résistance ne procède alors plus de la possibilité qu'il réside encore un être qui se hisse au-dessus de la masse. Falardeau met en marche dans ce film cynique le cercle vicieux de la culture de masse.

Le libre arbitre est en cela entraîné dans le puits des dominations socioéconomiques, et l'effcience du deuxième *Elvis Gratton*, pour le meilleur et pour le pire — pour le pire surtout —, passe de l'effet culte et des formules mémorables du *King des king* à une mise en scène perverse de l'ordre symbolique. Tout le monde ainsi est acquis aux pratiques de l'industrie culturelle, Falardeau en premier, de telle sorte que la finalité mobilisatrice de l'esthétique publicitaire et son pouvoir de corruption sont rendus sensibles par le paradoxe où même le discours critique est acculé.

5.3 EFFECTIVITÉ DE L'ESTHÉTIQUE DE LA CONTRADICTION

L'effort même de la présente analyse à énoncer ce qui, sur le plan discursif, se dégage du face-à-face direct avec la rhétorique bouffonne de Falardeau nous éclaire

sur la difficulté de faire concorder dans *Elvis Gratton* l'intelligible et le manifesté. Montrer Bob Gratton devenu vedette de rock, vêtu de la combinaison moulante du coureur automobile tapissé de publicités, grand officiant de ce carnaval de la marchandise duquel Falardeau se montre à son tour pris au piège, c'est le placer en cohérence avec lui-même et l'univers de pouvoir qu'il investit. Mais ces dispositions en accord avec le caractère du clown (Gratton) conduisent l'agent clownesque (Falardeau-Poulin) qui le met en scène en parfaite contradiction avec le modèle de production qu'il dénonce. Cela donne lieu à une performativité sur deux trames qui se défie du principe de non-contradiction pour faire expérimenter les violences du quatrième pouvoir.

L'esthétique passionnelle de *Gratton* fixe au regard du public un corps social en courtepoinTE, qui fait que les composantes contradictoires de la réalité sociale cohabitent, un espace de significations équivoques où l'ordre lisse se montre dans ses détails les plus abrasifs; où, certes, les normes sont encore à leur place et où tout le monde continue d'y participer, mais où elles se montrent, en substance, faillibles, partiales, cousues des fils blancs du pouvoir qui devient, comme on l'a vu au sujet des bouffons du Beaver club, la seule raison — exit l'éthique du libre arbitre, exit la rationalité d'un progrès social fruit de l'État de droits et libertés, exit la croissance économique sous les habits de l'enrichissement du plus grand nombre — de leur maintien. L'esthétique passionnelle de *Gratton* accomplit une critique de la vie quotidienne à partir du cas d'un pauvre individualiste conforme aux principes qu'il approuve à force d'y être exposé. Sa critique s'inscrit dans l'héritage marxiste de Lefebvre en ce qu'elle rabat l'expérience subjective sur les déterminations sociopolitiques orchestrées par la classe possédante du « gang de la fourrure qui forme lentement l'élite de la société⁹⁰ ».

⁹⁰ *Ibid.*, p. 74.

Le sujet mis en scène par le clown est lié à l'immanence de sa condition, il ne peut pas dans ce cas choisir un autre monde que celui-ci. Dans le cas de Gratton, il va en exacerber les mécanismes pour s'y fondre. Mais dans le cas du public, le sujet se trouve confronté au degré de violences qu'il y subit... ou qu'il fait subir. Celui qui se trouve engagé à défendre le maintien des déterminations de classe devient suspect de sorte que les gestes du journaliste notamment, du policier, du politicien, du cinéaste d'art, de la vedette, du médecin pour ne nommer que quelques-uns des agents élitaires que parodie ce cinéma se voient saisis par la logique du combat. Et l'effort d'affranchissement radical qui en tient lieu de pratique les désigne comme défenseurs d'un système de privilèges dont les personnes qui les posent bénéficient.

Il est entendu que cette esthétique ne porte pas les traits de l'édification sociale que Ramos-Perea déploie. Elle ne cherche pas à fournir au discours critique le pouvoir de scinder la multitude entre ceux qui transcendent leur condition et ceux qui la reconduisent. Elle agit en tant qu'elle est libre immédiatement des ordres de principes qui façonnent les idéologies — à commencer par celle de l'exceptionnalité. En levant l'écran des pratiques et des formes culturelles admises sur un monde bigarré et truffé d'inhabitables, elle permet d'investir un doute quant à la légitimité d'un ordre de causes rendues implicites par les mécanismes du conditionnement évaluatif opérés par le quatrième pouvoir en place. Et de ce doute rendu sensible, le désir d'insubordination aux valeurs qui se dissémine en sourd écho de révolte chez le public sympathique au gros Bob Gratton peut suivre son cours manifestaire au sein des peuples se reconnaissant. L'autodérision au cœur de la satire du colonisé de *Gratton* fait que l'identification produite par l'engagement comique de rire de soi dissout l'autocomplaisance aveuglante d'un individualisme clos sur sa propre cause. Une communauté d'affects, dégagée de ses illusions axiologiques, se peut alors tisser

au sein de l'inconfort de sa condition, parce qu'elle est capable de concevoir cette immanence inhabitable que, force lui est de le constater, elle habite.

Cet espace de saisie perlocutoire se rapporte au « point d'indifférence » manifestaire de Margel : « le point où les opposés coïncident et les actions contraires coexistent⁹¹ » en rupture avec les structures discursives établies. L'abolition momentanée des dualismes fournit le tremplin à l'activité subversive. L'illocutoire qui découle de ce partage d'un lieu de conscience de soi autour de Gratton, l'acte par lequel le langage se branche sur un registre conventionnel, parvient à faire apparaître un espace de quotidienneté déstructuré. Ce prisme diffracteur posé sur le connu crée des dispositions dans l'imaginaire identitaire propices à une opération de déconstruction/reconfiguration sur une matière symbolique immanente. Pour reprendre une manière plus pragmatique de l'exprimer, la performativité comique de Falardeau configure des gestualités qui unissent les subjectivités, celle de Gratton, de Falardeau, de Poulin et des spectateurs dans un sensible fracturé, mais partagé.

5.3.1 MESURE DE L'EFFICACITÉ

Qu'en est-il dès lors de l'efficacité de cette activité symbolique? Ainsi que cette thèse l'a posé d'entrée de jeu⁹², elle est difficile à percevoir dans le discours premier. Quelles conséquences entraîne-t-elle sur les sujets — spectateurs, interprètes, créateurs? Bien entendu, on ne pourra pas le savoir à défaut de faire l'analyse du discours secondaire de *Miracle à Memphis*. Mais il aura été possible pour nous de connaître certaines données physiques de l'objet premier : force, direction, forme. Ces données sont aptes à nous parler de son travail perlocutoire, dont l'efficacité dépend.

⁹¹ Serge Margel, *ibid.*, p. 53.

⁹² Voir la section 1.2.1.2 du premier chapitre.

Ainsi, le geste initial de Gratton dans *Miracle à Memphis* redéclenche le cirque là où il l'avait laissé à sa dernière apparition, quand, se livrant à son numéro d'Elvis dans *Le king des king*, il s'effondre comme un automate dérégulé sur scène, continue de gigoter et meurt, pour ressusciter à la toute dernière minute en pleines funérailles. Dès le début de *Miracle à Memphis*, tout ce qui fait de Gratton, Gratton le grossier, gaffeur, imbu de lui-même, celui qui défie le vraisemblable, le clown revient. Cette fois-ci le faste et le pouvoir lui seront offerts sur un plateau de perles qu'il s'affairera à fouler aux pieds gaffe après gaffe. Le public acquis à Gratton et une bonne partie des bailleurs de fonds du cinéma dramatique de Falardeau (*Octobre, 15 février*) voulant profiter de cette manne que serait le retour d'Elvis Gratton au grand-écran, réclament une suite. Deux décennies plus tard, il revient où il l'avait laissée : le même grotesque pitre affublé du costumier entier de l'équipe olympique canadienne et de la garde-robe des meilleurs personnificateurs d'Elvis Presley (paillettes, chemises westerns bariolées, échancrures plongeantes, perruques éclatantes) : il semble bien déterminé dans son intention de persévérer à tailler tout ce qui l'entoure à sa propre image — jusqu'à l'étouffement. La situation est si bien coiffée de clownerie que l'entrain spectaculaire de Gratton est aussitôt couronné d'échec. À ce titre, cela repose sur les épaules de l'acteur de manifester ce niveau de performance. Son jeu d'acteur introduit à chaque fois ce que le clown va devoir tenter, une mimique, un geste esquissé, on voit ce que le clown essaie de faire, mais qu'il s'apprête à rater. Qu'il rugisse, il finit par s'étouffer; qu'il tente de reprendre son souffle, il le perd aussitôt; qu'il cherche à retrouver un tant soit peu de quant-à-soi, il s'étale en grossiers reniflements et crachats. La manière dont la dimension bouffonesque-parodique de *Miracle à Memphis* et *Elvis Wong* passe à se fondre derrière le retour-événement de l'agent clownesque sur les écrans de diffusion massive fournit l'indice d'une connivence avec un public qui répond en faisant des deux films un succès commercial.

Il n'est répété que trop souvent que l'argent est le nerf de la guerre. Autrement dit, les moyens matériels auxquels la puissance économique donne accès sont un facteur d'efficacité majeur. On peut entendre à cela que la culture doit se subordonner aux normes économiques. C'est ce que semble faire *Miracle à Memphis* avec son programme publicitaire. Mais si un discours importun tel que celui de *Miracle à Memphis* et de la *Vengeance d'Elvis Wong* parvient à s'afficher au palmarès des meilleures recettes, n'y peut-on voir l'effet d'un renversement? La culture pourrait-elle opérer son propre système d'efficacité; en avons-nous là un cas d'exemple? Falardeau ne ferait-il pas apparaître la matière concrète d'un autre plan de rapports où la culture emploie à son propre escient les forces de l'ordre l'économique? Dans le *Temps des bouffons*, ce sont bien les facteurs économiques et politiques qui vont déterminer les formes du carnaval dont les membres du Beaver club sont les acteurs. Et si c'était là le renversement Grattonnesque : un discours mineur envahit les mécanismes de régulation de la culture mis en place par le régime de sélection sur la base des esthétiques de masse. Conquérant par les affects attribuables au divertissement un plus vaste auditoire, elle parvient à agir puissamment grâce aux leviers d'entraînement de l'économie publicitaire. Mais cet agir symbolique se pose explicitement contre ces ordres de cause.

Revenons à Margel quand il décrit l'objet manifestaire, ce pourquoi le manifeste lutte :

Devant ce lieu public à conquérir, ce lieu fantôme à inventer, à contrôler aussi et à manipuler, on ne peut plus séparer les moyens de production des objets eux-mêmes, des idées, des désirs, des modalités de communication, d'information, de diffusion, de présentation et d'exposition, tout ce qui annonce déjà une société du spectacle⁹³.

⁹³ Serge Margel, *ibid.*, p. 34.

L'œuvre de Falardeau est peut-être en mesure de s'installer au cœur de la culture de son époque de manière à opérer sur elle, sur sa chair même, en déchirant sur l'appareil même de sa diffusion l'appareil même de sa diffusion, des ruptures effectives. Si la morale qu'il attaque est celle qui maintient l'occupation du pouvoir culturel par le pouvoir économique soutenant l'esthétique publicitaire, son cirque grattonien inaugure l'espace d'un désordre social. Manipuler, contrôler, inventer des interfaces où se tissent sens et puissance d'agir, là se trouve tout l'effort de ce cinéma pratiquement subversif. Tous les facteurs interviennent sur cette scène encore indistincte, mais bien publique, populaire, la scène du plus grand nombre. Ce sont des films à grande audience, les guichets comptabilisent des recettes de plus de trois millions de dollars. Un vaste public assiste à cet ébranlement des normes. Tout est occupé ici dans cette culture inhabitable dont il est par définition exclu, mais qu'il parvient à infiltrer les appareils régulateurs du discours (dont les commentateurs et les subventionnaires du 7^e art) : moyens de production, moyens de résistance, modalités de communications, devant tout le monde, aux soins de tout le monde.

Ce point d'indifférence où coexistent des actions opposées, c'est le lieu, c'est l'espace et le temps, le nouveau contexte de production et l'émergence de l'action, *ou plus encore de l'œuvre d'art comme action. Ce point faillible permet l'action*, donne au langage, aux bruits, aux images, aux rythmes, le pouvoir d'occuper le lieu de l'action, d'opérer directement sur la vie aliénée, divisée, en inventant de nouveaux régimes de réalité, de nouveaux possibles, de nouveaux horizons de sens, de plus grandes quantités de vie aussi, créant ainsi un autre rapport à l'espace, au temps, comme à l'histoire⁹⁴. »

En se prenant comme cible de désaveu moral, Falardeau rejoint ce monde de lutte et de compromis auquel il s'adresse. Son cinéma devient un territoire d'interaction sociale honni par l'ordre symbolique. Et il performe la conquête de ces nouveaux espaces culturels non plus moraux ou métaphysiques, mais politiques. Il refuse toute

⁹⁴ *Ibid.* (C'est moi qui souligne.)

usurpation de la culture par l'économie et s'approprie les matériaux économiques qui lui sont usurpés en tant qu'agent de pouvoir social. Ainsi les conditions de production, celles du capitalisme culturel, dont il est l'un des plus irréductibles détracteurs vont être momentanément dévoyées à contre-emploi. Et, toujours en vue de la lutte, il profane les outils de la domination pour rendre visible une valeur incommensurable, un mouvement d'indépendance pratique, une liberté en plein travail. S'affranchissant de cette dualité délimitant le sensible, le cinéma n'est dès lors plus qu'un discours de dissension. Et parce qu'il est une pratique qui s'exécute, il fonde sa propre historicité, capable de révéler ses moyens et ses intentions à travers les mailles des filtres visant à en raréfier la production. Ainsi s'organise chez Falardeau la stratégie de la grande bouffonade.

CHAPITRE VIII

LE DISCOURS PAR LEQUEL ON LUTTE

Plusieurs aspects du discours manifestaire viennent d'être abordés du côté de l'art comique de Falardeau. On pourrait se demander maintenant comment la série de films *Elvis Gratton* active la dimension performative du ralliement. Plus techniquement, cela reviendra à aborder la question générale énoncée au début de cette thèse à propos de la praxis de Ramos-Perea et de Falardeau : comment se façonne et se contre-façonne de la subjectivité collective? Certes, par les forces d'attraction pronominales incluses dans la langue, comme nous l'avons vu. Mais cela en vérité ne formule qu'un début de réponse. Car, nous l'avons établi avec Margel au cours de la première partie de cette thèse, les moyens manifestaires de l'artiste résident dans la pratique des formes, dans la construction d'un appareil de sens par lequel la lutte — ses forces de résistance et de ralliement — se constitue. Non pas seulement dans le fait de dire « nous », mais de faire advenir « nous » en partage, ses connivences. Autrement dit, nous voudrions pour finir repérer les moyens que Falardeau et Ramos-Perea privilégient pour permettre aux discours *par* lesquels ils luttent de traverser l'écran des formes qui s'y façonnent et de se convertir en puissance d'agir collective.

De cette stratégie, nous pourrions, comme nous l'avons fait déjà pour aborder les divers aspects d'intentionnalité de leurs projets esthétique-politiques, identifier des zones d'efficience susceptibles de faire effet, des effectivités en puissance. Car ce

sont ces objets fuyants qu'au bout du compte nous avons à cœur de rendre sensibles dans le magma des débats qui entourent les deux œuvres. Il convient, pour achever cette section sur les moyens pratiques de Falardeau et Ramos-Perea, de les reporter au discours social dont ils se servent et par lesquels ils luttent.

8.1 GRINGO/AMERICAIN

L'usage que fait Ramos-Perea du mot « *gringo* » dans *Cinelibre* est expansif. On relève au-dessus de quatre-vingt-dix occurrences distribuées dans les quatre-vingt-dix-neuf pages qui composent le manifeste. Elles sont employées autant comme épithètes pour désigner ce qui provient des États-Unis que comme substantifs. En un cas, elle se décline en « *Gringolandia*¹ ». Jamais il n'est question d'« américain » (« *americano* »), à quelques reprises d'« étatsunien » (« *estadounidense* ») et de « yankee » (« *yanqui* »). Sans doute, ce « *gringo* » omniprésent devient un élément structurant de ce texte en tant qu'il le ponctue; il contribue à constituer un corps. Pour l'analyse, je différencierai ici le texte (le dispositif de signification) et le discours (l'agent de sens). C'est sur ce matériau, à partir de sa corporalité constellée de ce mot que se dessine une formation discursive, un propos — mais aussi une gestualité esthétique. Là où « *gringo* » est un matériau textuel qui insiste, « *gringo* » est un matériau discursif qui injurie.

Si le texte est ce tissu visible de mots et de phrases avec ses propriétés de composition et de rythme, le discours est l'interface qui s'y surimprime par laquelle circule le sens et se réalisent les effets. Arguons que le terme « *gringo* », dans *Cinelibre*, forme un discours qui tout en étant matérialisé par le texte, le déborde. Ainsi, ses quatre-vingt-dix occurrences réitèrent un élément de signification qui vient chaque fois contribuer à l'articulation de la trame interne puis solliciter un discours

¹ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 90.

extérieur au texte. La dimension péjorative communément admise de ce discours jaillit depuis le vaste ensemble composite latino-américain, comme si ce signe injurieux parvenait à faire converger la colère de tout un continent. Le manifeste de Ramos-Perea, se faisant actualisation de ces résistances, bénéficie de cet amplificateur de sens inouï qu'est le corps perlocutoire dont le *gringo* est le geste idiosyncrasique. Ce mot-force est un moyen collectif un recours symbolique disséminé à travers toutes les couches sociales, capable de fédérer les diversités indénombrables d'un continent sous un commun politique, une identité de masse capable de résister à l'emprise d'un pouvoir conçu comme étranger.

Mais qu'est-ce donc qui est proposé et affirmé en « Gringo »? Nous l'avons vu déjà au chapitre précédent, une identité négative où peut se reconnaître un sujet collectif fracturé d'avance par le projet individualiste impérial. « Tirer la ligne, dit Ramos-Perea : nous d'un côté. Les *gringos* de l'autre. » Constituer un anti-sujet à partir d'une notion commune codifiée dans la langue; cribler l'adversaire, avec le sociolecte le rendre visible, faire sentir en quoi son usurpation, son ingérence (à force de la nouer par réitération son omniprésence dans les fils du texte) est intolérable, s'en dissocier.

8.1.1 CONFIRMER LA STRATÉGIE DU SCHISME

La stratégie de *Cinelibre* se décompose en une série de gestes de langage qui visent les affects, à susciter plus précisément des affects de dégoût. Terme doué d'une performativité dépréciatrice, *gringo* est l'autre qui l'écrase et à l'égard de qui, si assujetti soit-il, le peuple exprime du mépris. Dans l'esprit de la lettre de Margel, le sujet ayant incorporé en lui les gestes qui sont attribués au *gringo* (les pratiques industrielles du cinéma, les conceptions économiques, les valeurs mercantiles, les traits esthétiques empruntés à Hollywood), en tant que destinataire où se construit le sens du discours, par le manifeste, est disloqué. Le miroir de la liberté est un anti-

gringo. On se souvient que le propre du jaillissement manifestaire réside en cette rupture immédiate avec le lieu (contexte et sujet) d'origine, or le contexte d'origine de *Cinelibre* est la pratique (en ruine) du cinéma portoricain et l'agent colonial qui y participe. Ici, le sujet collectif aliéné, diminué sous l'emprise étasunienne, est ce dont on parle et celui à qui on s'adresse, et de surcroît ce qui est avili par le quolibet « gringo ». Le discours fait œuvre de cet avilissement en enjoignant le lecteur à trancher le nœud gordien de sa condition de misère, soit en se rapportant à l'âme nationale, soit en demeurant la version réduite de l'envahisseur.

Le discours manifestaire cherche à purger cette subjectivité qui constitue du même coup l'obstacle identitaire — affectif — au déploiement des agencements qui devraient donner cours à la constitution d'un véritable sujet collectif. Ainsi, sitôt saisie au concret du rapport colonial, la subjectivité corrompue est destituée et affectée de cette destitution, devient la condition d'émergence du discours manifestaire. On se rappelle avec Albert Memmi que la situation coloniale relève de l'impasse par laquelle le sujet opprimé lui-même cherche à s'assimiler à son oppresseur². C'est ce mécanisme de moutonnage qu'il faut enrayer, les configurations intersubjectives qui font que la condition de servitude se reproduit, tramée de toutes les gestualités incorporées, imitées, reconduites. Pour ce faire, Ramos-Perea met en place une stratégie schismatique capable d'effectuer cette cassure au sein de l'identité du colonisé; un antireflet est apposé sur l'image de soi en lui plaquant au front un discours repoussoir, et faisant surgir au plus intime du sujet sa subalternité intériorisée, elle se révèle en ce qu'elle a d'indigeste. L'alternative à laquelle est acculé le sujet (être ou bien soi-même, agent national collectif, ou bien *gringo*, agent transfuge méprisable voué à sa seule existence égoïste) pousse à susciter une réaction épidermique de rejet de cette composante de l'autre internalisée. La massue lexicale «

² Voir la note 10 du chapitre VII.

Gringo » est l'outil, le discours par lequel on lutte, l'élan symbolique qui déclenche l'aversion contre un pouvoir qui cherche à cerner et diriger les gestes sociaux jusqu'aux aspirations existentielles des personnes.

Ajoutons à ces considérations d'efficience stratégique un registre plus textuel en attirant l'attention sur la manière dont le mot « *gringo* » opère un travail politique par procédé rythmique. La réitération du terme donne lieu à un perlocutoire au long souffle. L'acte de discours s'étend sur la totalité du texte. Par l'usage intensif et continu, le lieu de production de pensée, d'affects et de normativité qu'est le sujet colonial portoricain est patiemment débouté. Pour mieux dire : va se déboulonnant tout le long du manifeste. C'est en cela que l'écriture comme marque, le signe *gringo* comme ponctuation d'un tissu matériel — comme écrit, non point seulement comme *dit* — conduit une performance, un acte discursif. Cette inscription, ce texte, la trame de composition des rythmes, du lexique, du style permet que le sens du discours, l'image exclue de l'autre en soi et l'effet d'exclusion — ou de rupture avec le sujet initial —, se déploient et persévèrent dans la durée d'un acte de langage manifestaire.

La production d'un discours, lorsqu'on revient à Austin, peut se constater sur trois fronts performatifs. On dira qu'ici, 1) locutoirement, il s'articule en intelligibilité — on identifie une catégorie sociopolitique « *gringo* » qui, antinomique, définit par la négative le sujet collectif « nous »; 2) perlocutoirement, il affecte un sujet collectif et, ici, le disloque pour le refonder (d'un côté, *nous*, de l'autre, les « *gringos* »); 3) illocutoirement, il convoque une figure du mépris, effectue un acte agonique par le recours à cette convention de langage populaire, et reconduit la convention de résistance du « nous » subalterne et exclusif contre le régime subjuguant.

8.1.2 TRADUCTIBILITÉ

Se réalise ainsi une effectivité discursive, par le concours du terme populaire « *gringo* » et de sa réitération. Mais, puisqu'il est question d'un mot dont la composante sociolectique est primordiale et que cette composante place la signification du mot sous l'ordre culturel qui s'imprime dans la langue, les trames de sens qui se nouent en lui montrent certaines difficultés de traduction. Ce facteur nous importe grandement dans la conduite de l'analyse croisée de Ramos-Perea et Falardeau. On observe généralement que le locuteur français, même circonscrit à l'échelle du Québec, ne connaît pas de notion commune aussi déployée pour désigner et se représenter la subjectivité impériale. L'Amérique française ne peut pas mobiliser ce recours de vocabulaire largement usité dans les sociétés ibéro-américaines³.

Une part irréductible de « *gringo* » ne se transpose donc pas dans notre langue. Cette part qui ne filtre pas jusqu'à nos conventions symboliques concerne les dispositions de résistance incluses dans le vocabulaire courant. Nul ne s'étonnera à cet égard de découvrir que le travail de Falardeau sur la langue va contribuer à consolider des moyens lexicaux comparables au sociolecte « *gringo* ». Renforcer, au creuset du réservoir linguistique commun, un potentiel de résistance passe par l'activation d'une forme subjective d'expression des affects, qui devient au fil des répétitions et des contagions, une force sociale d'affecter. Grâce à ces formes-forces, actualiser une performance transgressive de soi-même devient un geste populaire, de tous les jours. Désigner par l'injure la plus répandue — que ce soit à demi-mot lorsqu'il a le dos tourné, en pensée lorsque je rumine mon sentiment ou dans l'explicite d'une provocation — cet autre (ce *gringo*) qui a le pouvoir de me faire

³ Nous ne ferons pas ici l'analyse socio- et ethno-linguistique de ce terme injurieux, un tel mandat, dont l'accomplissement semble au demeurant faire défaut dans la littérature, déborderait des motivations de cette thèse. Qui désire entreprendre de s'instruire sur le peu qui existe en recherches linguistiques le sujet peut consulter : William Sayer, « An unnoticed early attestation of *gringo* 'foreigner': Implications for its origin », *Bulletin of spanish studies*, volume 86, no 3, 2009.

agir, voilà une résistance souterraine. Et m'engageant dans un positionnement agonistique à l'endroit du maître, bien que je demeure par lui dominé, ma raillerie et mes injures me rallient à chaque fois que j'en fais usage à la multitude qui identifie ce domaine d'objet qu'est « l'envahisseur à houspiller ». Et, par là, mes gestes se rapportent à cette résistance qui, en reprenant les positions de Hardt et Negri, est première et définit la vie sociale⁴.

L'art de l'injure est ainsi une pratique des affects par laquelle le sujet lutte, et son déploiement dans les pratiques de la vie quotidienne se rapporte à des enjeux de subsistance sociale des communautés. À cette enseigne, le génie de Falardeau est peut-être d'avoir façonné de tels matériaux, des outils linguistiques qui permettent de défier les conventions et les modèles de subjectivité instaurés par le quatrième pouvoir et ses appareils. Les invectives sont nombreuses : *pea soup* de service⁵, bourgeois plein de marde⁶, parasite du septième art⁷, penseur sur commande⁸, pourriture, pur crétin⁹, chien savant... mais dans cette diversité dont notre liste ne formule qu'une mince esquisse, deux termes clés de son cinéma attirent particulièrement notre attention : l'analogue grattonien du « *gringo* », « *amaricains* », et « *bouffon* » injure éponyme du controversé *Temps des bouffons*. Dans la foulée de l'analyse précédente sur le bouffon, c'est la diglossie grattonnienne qui fait du dominant l'objet de raillerie.

⁴ Voir note 36 de l'introduction. On peut aussi rapporter cette idée centrale de *La société contre l'État* par laquelle *Clastres* place l'immanence de la vie sociale en résistance avec la poussée vers la transcendance du pouvoir politique. Voir la note 7 de l'introduction.

⁵ Pierre Falardeau, « Projet inachevé, mon œil » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 24.

⁶ Pierre Falardeau, « Le temps des bouffon, Prise 2 », *op. cit.*, p. 74.

⁷ Pierre Falardeau, « Le vendu » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 64.

⁸ Pierre Falardeau, « Le rêve et la réalité » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 77.

⁹ Pierre Falardeau, « La cloche et l'idiot » dans *Bœufs*, *op. cit.*, p. 87.

8.2 « Y L'ONT-TU L'AFFAIRE LÉ ZAMARICAINS !? »

Expression culte d'Elvis Gratton, elle structure le leitmotiv bien connu du personnage : « Y l'ont-tu l'affaire lé Zamaricains!? » Un aspect à contraster d'entrée de jeu à l'égard du *gringo* de Ramos-Perea : il s'agit bien chez Falardeau d'une invention poétique équivoque, non pas, comme on l'a vu pour le premier, d'un usage rhétorique et positif d'une formule relevant du discours social donné et partagé par une large portion de locuteurs. D'un point de vue illocutoire, cela se traduit par une moins grande force de convention; l'emploi d'« amaricain » par Falardeau n'étant pas redoublé par l'usage sociolectique que sous-tend « *gringo* ». En cela, « *gringo* » se fait le signe condensé du complexe sociétal d'une époque; complexe que Ramos-Perea ressaisit en y actualisant la plus grande force de mobilisation perlocutoire.

Cette force mobilisatrice, le « amaricain » de Falardeau quant à lui, l'exploite, non en fonction du spectre élargi du social, mais plutôt en fonction du contexte d'énonciation — qui cherche effrontément à se déborder et à rompre avec ses propres normes — c'est-à-dire de sa propre poétique, de ses propres règles de production, en relation de rupture avec cela même qui le rend possible, avec la forme esthétique et ses moyens de production. Il s'agit de la poétique manifestaire d'*Elvis Gratton* qui, de l'intérieur de l'espace œuvre d'art, contrecarre l'étanchéité de cet intérieur où initialement elle incube et devrait s'y contenir. Que ce soit par le défi ostentatoire aux normes de politesse (interdits socioculturels qui pèsent sur la libre prolifération du discours), par la métadiscursivité en rupture avec ses conditions de production (critique du pouvoir médiatique dans le média) ou par la mise en scène du lieu d'origine du discours pour rompre avec lui, la forme transperce les balises de l'art-fiction — l'écran entre le monde des pouvoirs et les significations des œuvres — pour connecter son langage sur la pratique de la vie sociale et des résistances qu'elle comporte.

L'univocité critique du dispositif sociolectique de résistance qu'est le « *gringo* » de *Cinelibre* ne caractérise pas le « amaricain » de *Gratton*. L'efficace critique que formule Falardeau se vérifie toutefois d'une autre manière. Cette efficace se constitue essentiellement dans l'œuvre, à la différence du « *gringo* » qui s'élabore d'ores et déjà dans le social. On dira par conséquent que si le « *gringo* » latino-américain appartient à un matériau lexical cristallisé dans l'étendue, disponible à l'effort idéologique, « amaricain » est un matériau frais et meuble, à portée actuelle restreinte, mais expansible, et qu'il faut, pour en activer les forces, tout d'abord façonner et répandre depuis le français populaire tel qu'il se parle au Québec. À cela on ajoutera que là où l'un est stable, référentiel, l'autre, surprenant, propre à susciter le rire, est au cœur d'un exercice poétique. Nous entendons par cette distinction que la signification de « *gringo* » est saturée de sens sur la base du plus vaste ensemble locuteur, alors que celle de « amaricain » reporte le sens sur elle-même en tant que jeu de déformation de langage prêté à la maladresse du pitre. Cela tient à cette différence : le contexte d'énonciation est soit rhétorique — là où la ressource lexicale-symbolique est mise au service d'un propos, soit identifier l'autre et s'en séparer — pour « *gringo* », soit esthétique — là où le lexique, le symbolique, *est* le propos, soit de jouer autour de la manière de désigner cet autre dominant en tirant parti des idiosyncrasies propres du langage du dominé — pour « amaricain ».

Ces diversités de fonction sont aussi illocutoires dans les deux cas, mais ne projettent par leurs effets sur les mêmes lignes de force normatives. Dans le premier cas, il s'agit d'activer et d'exploiter à travers un terme implacable les puissances surcodées de la convention de manière à souligner une rupture idéologique, tandis que l'autre est l'occasion de jouer de nouvelles normes, de nouvelles gestualités critiques (parodiques et autoparodiques) capables de faire apparaître de nouveaux schèmes d'intentionnalité à « disséminer » dans la culture par le biais des actes de

langage, les traces laissées par l'auteur « qui en ont enregistré la puissance de rayonnement singulière¹⁰ ».

Le discours de Falardeau laisse place à un artisanat incessant sur la nomination. On n'aura qu'à penser à « Radio-Cadena » ou « Radio-Ghanada », à « Mère-Theresa-David » (qui raille Françoise David), à « Bonhomme Carnaval » (qui désigne Claude Ryan). « Américain » est un autre exemple de travail. Mais il s'agit d'un terme piégé parce qu'il semble se fondre dans son contexte de locution : la sonorité (le « a » substitué au « é » signe de relâchement, et le « r » roulé qui renvoie au vieux canadien français) connote un niveau de langue populaire attribué à Gratton. Toutefois, le sens qu'il déploie relève d'un discours critique à plusieurs registres. Le signe semble alors appartenir à un vocabulaire tout fait, reconnaissable et loufoque, mais il est emporté sur un vecteur de production innatenu qui investit divers registres critiques. On peut le lire sur le registre descriptif qui réfère strictement au ressortissant des États-Unis et ses attributions; sur le registre idéologique qui fait du ressortissant des États-Unis le sujet dominant admirable et de ses attributions, les objets désirables; sur le registre stylistique qui fait entendre le dialecte populaire québécois le plus identitaire du pitre Gratton qui, en contrepartie, cherche constamment à se défaire de cette identité; registre satirique qui organise l'efficacité comique de la série culte de Falardeau.

La satire est sans doute le procédé maître de cette opération discursive. C'est elle qui permet l'instauration d'un acte critique à partir du terme « américain », c'est ce registre qui dispense le rapport au langage qui deviendra la marque stylistique des corrosifs *Elvis Gratton*. Revenons à la « resignification¹¹ » de Judith Butler pour décrire cette prise esthétique sur la langue du dominé. Mais si la langue est prise en main par Falardeau en Gratton, elle n'est pas pour autant fixée. Le mot « américain »,

¹⁰ Voir note 43 de l'introduction.

¹¹ Voir note 29 du chapitre 2.

disponible dans la langue populaire, est recomposé par satire et autosatire. La figure caricaturale qui en fait son mot d'ordre se joue à la fois des autres en répondant aux valeurs qu'il y associe (entrepreneuriat, fourberie, égocentrisme, narcissisme, hédonisme), mais se prend lui-même à son ridicule en y adhérant de manière vertigineuse et grotesque (son orgueil le conduisant à entretenir une inimitié personnelle avec son automobile, elle-même rendue acariâtre et bornée).

C'est dire que se constituent entre la satire et l'autosatire, entre le vocabulaire et le personnage qui l'utilise, des homologues et des diffractives. « Américain » devient ce dont on parle et qui influence les comportements et les valeurs, le modèle qu'adopte Gratton, et Gratton lui-même, par le fait de son association à ce modèle, en devient un exemple et celui qui le professe. Mais un écart s'immisce dans le zèle avec lequel il s'engouffre dans une fumisterie, de sorte qu'il n'atteint jamais cet idéal d'être autre chose que lui-même, le pitre qui continue de mâcher un anglais sans queue ni tête et d'éprouver les limites de sa propre identité, notamment de sa langue française populaire dont il est affublé jusque dans le refus d'être en principe ce qu'il affirme, du même coup, en pratique. Car comme de juste : « américain » n'est pas « américain », les « Américains » sont ceux qui « l'ont l'affaire », et renvoient non pas à une donnée objective (comme à la nationalité ou à la culture des États-Unis), mais à une réalité affective investie par Gratton : ceux que j'envie sans jamais pouvoir comprendre l'infinie distance qui, en tant que je suis un individu, sujet d'une autre collectivité de laquelle je me dissocie, locuteur d'une autre langue, me sépare d'eux. Une poésie de ce registre, fait rire : il ne voit pas dans l'angle-mort de son ambition la dissonance cognitive au cœur même de ses gestes. Et son aveuglement obstiné continue d'entraîner les déboires qu'on lui connaît. On expérimente par réduction à l'absurde le lien entre la gestualité contradictoire de l'individualiste qui donne du « Think big sti! » à tout vent avec son fort accent québécois et sa vénération pour le dominant qui

contribue à parfaire la solidité du régime de servitude passionnelle qui l'envoûte. L'importance illocutoire de ce travail poétique autour du mot « américain » est ainsi relevée : ce langage parodique formule le programme normatif que le quatrième pouvoir promeut auprès des agents sociaux, programme dont Elvis Gratton, en bon clown, tente d'adopter la comportementalité. Elvis Gratton est en cela un sujet libéral quoique parfaitement exagéré, parfaitement conforme aux conventions.

C'est dire enfin : si on se place du strict point de vue de Gratton, « américain » tient pour ce à quoi il faut s'identifier; et par le fait que ce à quoi Gratton s'identifie fermement lui est précisément inaccessible, ce manque demeure inclus en creux dans sa propre identité, identité malingre qu'il continue, maître-vantard néanmoins, à magnifier à satiété. C'est à ce sens complexe et fluide que renvoie « américain » tel que martelé avec foi par Gratton. À la fois référentiel, dénotant une chose, et autoréférentiel, révélant l'état de désir du locuteur et la condition de misère à laquelle l'acculent les normes qu'il embrasse. Il faut dire à ce titre qu'il ne peut pas s'épargner de désigner celui qui l'emploie, et la manière dont, l'ayant internalisé à un tel point, le manque inclus dans l'identité devient quelque chose, quelque chose de grossier et de ridicule et, surtout, de sensible. « Américain » devient alors à travers l'orthodoxie poussée à l'absurde de Gratton quelque chose dont on rit, une forme drôle que l'on s'approprie, un geste drôle à dire et à redire, à entendre et à imiter. Avant de savoir ce que c'est précisément qu'un Américain, on aura déjà fait et répété le geste de l'invoquer. Avant de savoir que c'est précisément du complexe colonial que l'on rit, que c'est par conséquent de soi-même que l'on rit, on aura déjà acquis le geste de rire de cette absurdité qui se noue et se dévoile en ce langage qui est le nôtre.

8.2.1 CRITIQUE DU LIEU D'ORIGINE

Cette satire comprend deux objets de dérision : le vocabulaire de Gratton qui fait la démonstration pratique de sa position intenable et l'ordre social auquel il appartient et

qui l'encourage à persévérer dans cette fuite en avant. C'est là, dans le film, que le mot « américain », resignifié par l'agent clownesque Gratton en décalage avec la volonté de puissance du clown, devient pour le public un moyen de résistance symbolique. C'est quand la moquerie vient rejaillir chaque fois que le pitre tente de s'approprier l'attribut identitaire dont il est par essence séparé, quand le pitre roule dans sa propre vacuité, cette montée en épingle fait apparaître une force de rupture avec ce contexte de production. C'est là, en fin de compte, que la métadiscursivité manifestaire brise le cercle vicieux de l'adhésion aux significations majeures sur lesquelles repose l'appel de l'« américanité ». On la voit se produire de manière aussi forte dans *Miracle à Memphis* que dans *Elvis Wong*. Dans le premier, la scène bouffonesque où Gratton célèbre le lancement de son livre *Ma vie, my life* dans le mail d'un centre commercial. La séquence est interrompue pour laisser place aux deux complices Falardeau et Poulin qui se demandent comment finir le film. Leur conversation livre en quelques mots l'intentionnalité derrière leur acte symbolique :

Falardeau : Moi ce que je propose c'est d'envoyer chier le monde, tsé. On leu' paye une criss de traite, tsé, on leu' dit : vous êtes pas tannés de vous faire fourrer? De vous faire raconter des peurs par Pierre, Jean pis Jacques. Ok on arrête de rire deux secondes de leu' faces plattes!

Poulin : Falardeau, toutt le film dit ça¹².

Pour ce qui est d'*Elvis Wong*, l'autoréférentialité qui surgit à la fin du film est endossée par une autre figure que l'auteur. Mais le personnage qui intervient avec aplomb rompt avec l'équivoque satirique sur lequel s'échafaude la comédie. Cette fois, c'est toute la gestualité de la scène qui prend une dimension métadiscursive. Une jeune femme vient se saisir subitement du micro d'un journaliste en ondes qui fait état du débordement d'égout qui inonde tout le pays pour faire sa tirade :

¹² Pierre Falardeau, *Miracle à Memphis*, op. cit., 1h 38min.

Ça fait des années qu'on est dans marde, pis toi le cave tu viens de t'en apercevoir. Tu te demandes d'où qu'à vient toute la marde. Est dans ta tête la marde, à te sort par les oreilles. Aussitôt que t'ouvres la bouche là, ça déborde. Ta caméra est plein de marde, ton micro est plein de marde, pis toi avec t'es plein de marde. Toute vos journaux, vos radios, vos magazines, c'est toutt de la câlisse de marde. Tout ce que vous faites c'est de la marde, ce que vous dites c'est de la marde, ce que vous montrez c'est de la marde. Mais ce qui est rassurant c'est qu'un jour vous allez crever dans votre marde, vous allez vous nayer d'dans, vous allez mourir étouffés par votre propre marde¹³.

Elle s'adresse à une deuxième personne du singulier. L'interlocuteur s'identifie à la fois à Gratton lui-même, mais aussi au journaliste qui travaille pour lui, comme au public qui corrobore l'ordre symbolique en place et continue de se nourrir de son langage. Le réquisitoire est typique du style saccadé de l'écriture falardeenne, on y reconnaît les jurons, l'image de la servitude volontaire (avoir la marde dans sa propre tête), l'effet d'accumulation et de vocifération. Mais le ton, là où dans la bouche de Falardeau, on s'attendrait à l'entendre rugir, est implacable, froid, impassible même. On y entend même la tranquille certitude oraculaire, car en plus du diagnostic qui tombe, la prophétie de la chute du pouvoir est jetée à sa propre face. Et celle qui occupe momentanément le micro dans un geste de conquête de l'attention vient faire de ce film un manifeste d'insubordination. En ce réquisitoire final, le film se fait réflexif de son propre mode de lutte, en usurpant la machine de communication publique que le quatrième pouvoir s'aménage et se réserve.

8.2.2 SYMPATHIE POUR GRATTON

On a vu que Bob Gratton est un être candide à qui on fait répéter une doctrine risible. Ce n'est pas lui le satiriste. Ainsi donc il revient au cinéaste le tour de force d'orchestrer cette satire tout en attisant l'attention du public; et il joue du Gratton comme d'un instrument, à l'intérieur d'une structure thématique qu'on pourrait

¹³ Pierre Falardeau, *Elvis Wong, op. cit.*, 1h 38.

désigner comme la négation de soi en tant que soi ou l'appel de l'« amaricanité », qui s'apparente à une structure harmonique, que le compositeur fait varier sous tous ses modes. Que l'on pense à sa compulsion accumulative d'argent et à l'intensité avec laquelle il s'adonne à la production industrielle de la culture, à l'attraction qu'exerce sur lui le vedettariat, au kitsch tapageur de son accoutrement qui caricature les pratiques ostentatoires de ce vedettariat ou à son expression culte « Y l'ont-tu l'affaire lé Zamaricains! » qui consacre son admiration, à son vocabulaire parsemé d'autant d'emprunts de l'anglais familier (« think big ») que de jurons québécois (« sti ! »). Le quolibet « amaricain » est plus équivoque que le « gringo » injurieux repris par Ramos-Perea en couperet idéologique. On concevra par là que le discours qui ressort d'*Elvis Gratton* puisse donner un certain fil à retordre à qui veut le dénouer¹⁴, malgré la limpidité du contenu politique du film. « Les gens le trouvaient sympathique, s'étonne Julien Poulin, même dans l'horreur de ce qu'il disait. »¹⁵

Ce qui apparaît déterminant pour comprendre cette tendance à l'équivoque de la satire politique de Falardeau et Poulin c'est précisément sa composante clownesque. La comédie de situation qui s'entremêle avec la mordante bouffonade atteint son but en altérant le moment interprétatif par l'effet humoristique — induire le rire —, en différant la prise de recul qui guide d'ordinaire l'état de réflexion critique. Parce que le rire *concerne* l'interlocuteur, il l'émeut, et se l'acquiert affectivement. Si le contenu

¹⁴ Pour percevoir cette ambiguïté, on n'aura qu'à penser aux commentaires joviaux et positifs de Céline et René sur le compte de Gratton — dont il n'est jamais que la caricature la plus coriace. Voir Germán Gutierrez et Carmen García, 2011, *Pierre Faladeau*, Montréal, Kfilms Amérique, 15min 52. Le montage des documentaristes offre un commentaire sur cette caricature. On voit Céline Dion et René Angélil interviewés dans un avion, à leurs sièges. La scène coupe au moment où Céline se rend compte qu'elle connaît « du monde de même » avec un René assentissant à son côté. S'ensuit l'extrait fameux du *King des kings* où Bob Gratton qui, à bord d'un avion également, commente le fait de n'être ni canadien ni québécois ni américain du nord de l'Amérique avec une Linda assentissante à son côté. Cette juxtaposition vient instaurer un jeu de miroirs entre Gratton et Dion et les rapporter l'un à l'autre.

On pourra aussi saisir l'ambiguïté de registre chez Gratton à la réception de tout un secteur médiatique qui, comme on l'a vu au chapitre précédent, ne sachant plus par quel front rabrouer un *Miracle à Memphis* et un *Vengeance d'Elvis Wong* qui tirent dans toutes les directions (notamment contre eux-mêmes), finit par statuer globalement sur le navet. Voir la section 7.2 du chapitre précédent.

¹⁵ Éric Lambert, « Elvis Gratton, derrière le rire », *ibid.*

politique chez Falardeau demeure sans ambiguïté, le langage qui l'opère construit des connivences qui rendent heureuse la rencontre du public avec Gratton. Le public aime Gratton : on n'aura qu'à revoir la scène d'une Céline Dion dans son jet privé qui se délecte à confesser que « dans le genre comique à pouffer de rire », c'est son « film préféré¹⁶ », avec un René Angelil détendu à ses côtés qui sourit de bon cœur en approuvant l'opinion un rien dévergondée de sa pupille. Rien n'est moins sûr devant le caractère bon enfant de cette appréciation que la rudesse critique du propos à l'endroit du vedettariat fût l'élément clé de leur plaisir. On peut très bien imaginer que la caricature d'eux-mêmes qu'il propose au couple fleuron de la gloire internationale « made in Kouébec » les puisse faire ricaner — le sens de l'humour et de l'autodérision est une qualité adaptative répandue parmi les gens respectables —, mais il est difficile d'entendre derrière la joie sincère de Céline la confession d'une grâce devant la satire qui l'attaquant de plein fouet l'emplisse de la jovialité la plus nue. Une raison est mieux susceptible d'expliquer cette candeur : c'est que Gratton, pour le public, est incorrigiblement, un — si malicieux et tapageur soit-il — sympathique clown. L'impression qu'énonce Poulin d'une étrange dissonance entre les significations produites et le sens qui se manifeste dans la réception se trouve ainsi expliquée.

L'acte perlocutoire d'émouvoir par le rire, en provoquant le contact sympathique entre les subjectivités, s'oppose sans doute à l'intention illocutoire de constituer dans la langue la plus familière un dispositif critique du même ordre que le « gringo » des Latino-Américains. Puisque tout comme « *gringo* », « *amaricain* » concentre le complexe politique que l'esthétique manifestaire cherche à démonter, puisque, tout comme « *gringo* », « *amaricain* » malmène ce complexe, que la répétition soutenue du signe-force confirme l'opération discursive de lutte du sujet identitaire nationale et

¹⁶ Germán Gutierrez et Carmen García, *Ibid.*, 15min 52.

que l'opinion qu'il soutient — à savoir que ni les Portoricains ni les Québécois n'appartiennent à un groupe culturel, social et national qu'on désigne habituellement comme les « Américains » — est explicite, mais qu'en revanche, cela en contraste avec l'usage que fait Ramos-Perea de *gringo*, on constate qu'un plaisir esthétique lié au registre comique s'accorde à la substance de l'œuvre, et que ces composantes stylistiques prennent autant d'importance que les éléments de sens politique, on doit relever dans l'effet produit par l'agent esthétique qu'est la figure grattonienne, un écart entre les performativités critiques et comiques.

Cette ambivalence est précisément ce que Ramos-Perea conjure avec le « *gringo* » de *Cinelibre*. Quand il revendique le positionnement tranché d'un sujet définitivement affranchi, il formule une rectitude qu'on ne trouve pas chez Gratton puisque le contexte d'énonciation y est l'occasion d'un jeu entre la parodie, la dénonciation et le burlesque. Contrairement à l'inflexibilité morale du discours sur le *gringo*, le discours sur l'« Américain » *ne marque pas une fin de non-recevoir esthétique*. Contrastant avec l'effet perlocutoire du *gringo* qui rejette l'autre loin d'ici, l'Américain demeure près de nous, mais dans l'ambivalence d'un modèle nuisible. Gratton continue d'apparaître, ridicule, mais désirable pour l'agrément que ses gestes suscitent en la réceptivité chaleureuse d'un public rallié de se voir affectueusement raillé. Clown suspect *et* sympathique, il continue, stratégiquement, de susciter l'adhésion d'une multitude.

CONCLUSION

APPROCHE MINEURE DE L'INSTITUTION

« Le champ littéraire n'est pas un univers clos, refermé sur lui-même, mais il est en rapport, en connexion à la fois avec les autres sous-champs de la culture et avec l'ensemble de la structure sociale. »

– Jacques Pelletier

Nous avons pu décrire tout au long de cette thèse la manière dont Falardeau et Ramos-Perea activent immédiatement par le fait de dire et d'écrire, par l'agir esthétique, une gestualité perlocutoire. Le style du premier, qui entraîne le discours sur un autre registre que celui du débat de formes, dit d'« idées », mais sur celui des personnalités, soit l'éthos des sujets de langage, permet de tirer à soi — stratégiquement — l'attention du public. Son attraction produit un point de contact rude avec les gestes et les intentionnalités, se distanciant des procès métadiscursifs sur le sens des mots — notamment « liberté » — qui revaloriserait la transparence d'un débat sur des significations. Se distingue sur ce point la stratégie de Ramos-Perea qui requiert dans son discours une discussion éditoriale à propos des principes directeurs de la collectivité, des valeurs communes, sur les prémisses et les idées permettant

d'identifier les éléments d'un nouveau scénario de vie sociale — comme ce que propose *Cinelibre* en développant les modalités de mise en place institutionnelle de son programme. C'est là que cette thèse aura voulu poser une ligne de partage entre le projet esthétique de Ramos-Perea qui s'approprie le sens de « *gringo* », et valorise des communautés d'esprit à établir, de nouveaux ordres subjectifs et normatifs à construire; et le projet de Falardeau qui effectue une mise en scène identitaire autour d'un terme parodique sans valeur morale exclusive. À ce propos on a vu que s'il est manifeste que « *gringo* » renvoie à l'autre à l'exclusion de soi-même pour revendiquer pleinement son être propre, « *américain* » demeure équivoque en s'arrimant à l'actualité problématique d'un soi-même habité par l'autre. La gestualité polémique de Falardeau en d'autres mots semble inclure de fait une multitude sous le chapiteau de la pratique effective, là où celle de Ramos-Perea tendrait à instaurer des catégories à l'intérieur de la multitude sur la base d'une théorie de la pratique.

Les contentieux qu'orchestre Falardeau s'arriment aux conventions et aux pratiques disséminées dans le sensible par le langage du pouvoir, notamment par la liberté à laquelle on se réfère en tant que marchandise, mais aussi par les systèmes de production de la médiasphère et à ses déontologies discursives qui notamment revalorisent — comme c'est le cas lors du décès de Claude Ryan — la respectabilité des figures publiques aux dépens d'une franche analyse de leur gestualité politique. Son style fait ressortir les limites d'une signification trop peu conséquente de l'expérience du monde qui en constitue le sens, et c'est par la figure de l'« *Américain* » qu'il parvient à intégrer la critique du réel sans céder à l'idéalisme d'un monde meilleur pour affirmer la lutte révolutionnaire en cours. On sait que pour lui « au lendemain de l'indépendance, la vie continue pis ya encore des pollueurs, des inégalités entre les hommes pis les femmes, au lendemain ya encore des riches pis des

pauvres [...]»¹ » Faut-il voir là l'expression d'un pragmatisme anthropologique capable de prendre la mesure des tendances culturelles, des forces politiques en place et des gestualités esthétiques partagées par les humains? Il reste que cette perspective immanentiste appelle à un positionnement sur le plan institutionnel qui esquivent constamment la fixation des moyens sur les significations toutes faites d'une régulation idéologique du comportement. Notamment le fait de participer à ce « cirque de la marchandise », soit en passant à des émissions de divertissement typiques du spectacle culturel qu'il démonte sans cesse, soit en faisant de l'écran d'Elvis Gratton l'espace de promotion publicitaire qui semble en tout point contredire ses opinions. Ses opinions peut-être, mais on aura amplement conçu au cours de cette thèse que son comportement esthétique, sa performativité, le sens qu'on vient à y lire, débordent la dimension strictement référentielle de l'énonciation. On aura compris que les gestes de Falardeau s'arriment à un projet révolutionnaire beaucoup plus pratique que doctrinaire : un projet qui fait proliférer les espaces d'agir par l'activité antagoniste. Les valeurs tremblent alors dans leur fondement, plutôt que dans leur articulation.

La gestualité agonistique de Falardeau fait apparaître les écarts entre l'usage des significations et la production des effets de discours. Elle révèle qu'un usage du langage au préjudice de ce sens pratique compromet le développement sociosymbolique des significations communes, du partage du sensible. Sa performativité manifestaire intègre, en somme, un habitus lié au pouvoir pour apparaître sur le terrain qu'autrement les schèmes de ce pouvoir occuperaient sans encombre. L'encombrement qu'incarne Falardeau sur cet espace de production d'effets illocutoires et perlocutoires par un ordre qui règne sans trop de heurts,

¹ Falardeau101, « Pierre Falardeau Francs Tireurs 1 de 3 », 1er septembre 2009 [en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=A-AETnoSdcw&list=PLKsX-QSNyOLMXr1v6DRUuh74qrm30oqGt> >, consulté le 31 août 2017.

devient par conséquent, un effort pratique de l'ordre du discours. On l'a vu pour le secteur médiatique : il convient d'écartier cet indésirable de cet espace. Quand on dit que Falardeau persiste et signe, c'est cette offensive qu'il soutient continuellement. C'est que par les mêmes gestes qui infléchissent le sensible non par articulation d'idées, mais par envoûtements sloganesques, par les images affectives de la publicité et de l'industrie culturelle, par les saturations matérielles du symbolique occupé, il les resignifie, et lutte à travers ces moyens de production de sens. Chez Falardeau, il n'y a pas d'art pour l'art ou d'institutions autonomes au service de l'art ou de la littérature. La littérature et le cinéma n'existent pas pour eux-mêmes, ils sont un élan productif d'agir et de condition d'agir. Il en va sensiblement de même en principe pour Ramos-Perea, mais on a vu la primauté qu'il accorde au verbe dans la production du symbolique, de même que la composante spirituelle par laquelle il définit le cinéma, l'art et le projet de libération de son peuple. Quand ils s'élèvent pour lui à la nourriture de l'âme, ils demeurent pour Falardeau des arts de faire, comme l'office du boulanger². Pour Falardeau, les lettres et les formes ne sont donc pas des projets d'élévation qui alimentent l'âme et l'esprit par la voie de l'âme et de l'esprit, mais des rouages biopolitiques dont la production est le moyen et l'objet de la lutte contre l'ordre de l'Empire qui tend constamment à l'uniformisation et à la subjugation des forces sociales. Le logos de Falardeau est anthropologique au sens où il crée de la matière vivante et aspire à produire toujours plus de nouveaux moyens de dire et expérimenter la force d'exister du sujet collectif. La grande distinction que nous pouvons ainsi relever entre le cœur de la stratégie faldienne et le cœur de la stratégie pérenne se rapporte à la fracture sociale que ce dernier veut voir se produire

² « Pour me sentir utile, comme un boulanger en chômage garde la main en faisant de la galette. J'essaie d'écrire malgré les garde-caca du bon cinématographique [...] » (Voir Pierre Falardeau, « Quand le bâtiment va, tout va », *op. cit.*, p. 144.)

dans le corps collectif projeté et que l'autre investit comme faisant partie intégrante du sujet immanent.

Au lieu d'effectuer une scission entre l'art et le quatrième pouvoir qui vise par sa propagande glauque à limiter la production du sens à quelques bribes de significations réchauffées, Falardeau s'incorpore à son champ, et y fait proliférer des effets et des images qui rejaillissent de leur forclusion. Si par le style de Falardeau une question de la liberté et de l'identité est posée en fonction de son contexte pratique, c'est à une espèce de rugosité aporétique que le logos est soumis. Le grattement qui érode le verni de l'habitude laisse entendre une pensée qui travaille les notions dans un point mort de sens reclus, et qui pose l'identité collective du peuple québécois comme force d'exister « à conquérir de haute lutte ».

En somme, si celui pour qui la liberté est du même acabit que l'indépendance, travailler à faire advenir cette conception appropriée de la liberté par l'acte même — de liberté — est l'acte indépendant d'un ordre de causes qui actualise une résistance. Cet ordre de causes étant en outre, comme on l'a vu, ce qui enjoint à penser le social sous le rapport de la marchandise, on peut inférer que Ramos-Perea et Falardeau partagent un même élan.

C'est en cette matière qu'on pourra conclure que l'effort de liberté pratique de Ramos-Perea recoupe le régime de significations qu'on peut attribuer à Falardeau. Pour les deux, ce sens pratique occupe une grande importance stratégique. Par contre, leur performativité ne se produit pas exactement sur le même plan ontologique. Les accents idéalistes de l'écrivain dramaturge et sa consécration de l'art comme distinct des formes du quatrième pouvoir formulent des clivages avec un immanentisme effectif que développe l'anthropologue cinéaste. Son idée de l'acte esthétique — que l'autre ne théorise pas pour lui-même en ne le distinguant pas de l'acte de façonner le pain — pourrait affecter dans une certaine mesure l'effectivité d'une indépendance

aux ordres de causes; on se rappelle cependant que cette théorie esthétique est livrée par le geste d'autoédition qui conduit Ramos-Perea à la publication de *Cinelibre*. Par le fait qu'il publie dans ce contexte un manifeste sur la liberté de faire, l'intention est confirmée par le geste. On dira donc que les deux auteurs savent aménager une place forte de la lutte pour l'usage et la production du sens — le cinéma que défend Ramos-Perea étant « libre et guérillero³ » et celui de Falardeau « un outil libre [...] de lutte simple et efficace malgré tout ».

On dira aussi que posséder l'usage du mot liberté est un enjeu fatidique pour eux deux, d'autant plus encore que la pratique continue et obstinée de l'indépendance d'agir construit cet usage et le sens qui en découle. Cette pratique qu'ils accomplissent est par conséquent la même : même plan discursif investissant la dimension politique de l'activité de production du langage, même sémantique de la liberté comme indépendance appliquée au pouvoir, même éthique de la répétition qui devient la condition obligée de la dissémination des formes-forces insurrectionnelles dans les usages collectifs du langage.

Seulement, il y a chez Ramos-Perea la possibilité que cette force ne s'exacerbe pas et surdétermine les balises idéologiques du programme de libération politique. On a vu que sa construction intellectuelle laisse place à des a priori spéculatifs sur la nature transcendante de l'art et de la littérature. Ainsi, la pratique est sujette à un jugement de valeur de même que les objets qu'elle élabore. En cela, une tendance à la séparation des domaines de langage, d'affects et de motivations entre un plan supérieur spirituel et un plan inférieur phénoménal coupe court à un possible renversement des configurations du pouvoir, si tant est que nous puissions concevoir avec les penseurs de l'immanence que le pouvoir lui-même repose sur cette division métaphysique projetée sur les domaines de l'expérience politique, sociale et intime. À

³ Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 65.

ce titre, si la conception de l'agir demeure immanentiste, les effets perlocutoires liés à un projet esthétique vont travailler d'après une tout autre conviction, celle-là qui envisage l'art depuis l'exceptionnalité de sa nature — spirituelle : sa capacité à énoncer des universaux — plutôt que comme le moteur et le substrat d'une production de réalité — matérielle : sa capacité à énoncer du singulier.

Il est aisé devant ce cadre de raisonnement d'entendre que l'œuvre de Ramos-Perea prête moins à se connecter aux subjectivités éparses et nombreuses de la multitude par la matérialité de leur réalité symbolique — notamment la comédie grotesque qui est fondamentale chez Falardeau — qu'à formaliser des propositions qui enjoignent leur adhésion par l'entremise des formes élitaires — théâtre, classiques de la littérature « universelle » — reconnues par une tradition autonomiste du littéraire et de l'esthétique. Il n'en reste pas moins qu'un sens de la lutte sans fin et de la constitution d'une identité nationale à travers cette résistance anime le propos et les activités de Ramos-Perea et de Falardeau. Cette nécessité renouvelée de la lutte pose alors les institutions actuelles comme des obstacles à la production de leur discours subversif.

INSTITUTIONS NATIONALES

La critique du cinéma que formulent Ramos-Perea et Falardeau s'en prend à cet égard à la raison marchande de la culture, à l'esthétique-écran du programme industriel. Au mythe publicitaire d'une production lucrative de biens culturels qui colonise toute pratique possible d'un art national, s'oppose une volonté pratique de constituer une subjectivité collective douée de sa puissance esthétique de produire son propre univers symbolique, univers symbolique qui se pense et se présente dans la consistance des rapports sociaux et des communautés de destins politiques.

Pour Ramos-Perea, ce possible est bien défini et, comme on l'a vu dans nos analyses de son théâtre de la métaphysique de l'action, la vie sociale en est l'expression renversée. L'industrie cinématographique portoricaine à ce titre n'existe pas, non par manque à accomplir ou médiocrité particulièrement indélébile du peuple portoricain, mais par stricte impossibilité matérielle et axiologique. Il manque à l'accomplissement du projet, le cadre de valeurs et de pratiques adéquat au développement d'un art au service de l'être collectif national, et un cadre économique correspondant aux moyens et aux exigences de cet être « immuable ».

Les théories critiques de la production industrielle de la culture, permettent à Ramos-Perea d'asseoir le noyau d'une éthique de l'affirmation identitaire radicale et de constituer la raison commune qui s'en fait garante. À cet effet, il propose un nouveau mode conventionnel, un programme d'institutionnalisation assorti d'un programme esthétique qui contiendrait les formes et les compétences pour en faire l'interprétation, et qui se doterait des moyens d'en faire la transmission. Le nouveau partage du sensible qu'il convoite devra d'une part rendre effectif un écheveau de valeurs qui concordent avec une nouvelle échelle de sélection, posant comme premier critère la primauté du signifié sur le signifiant : « Cela pourrait en déranger plus d'un, mais notre langage cinématographique, dans plusieurs occasions sera subordonné au contenu. Dans les films intelligents, la manière de dire sera l'esclave du dit⁴. » Et d'autre part, investir de nouveaux espaces et de nouvelles formes de rapports symboliques.

Ces espaces disponibles peuvent se rapporter à une acception large de la périphérie. Hors des secteurs de haute circulation économique et de forte densité des rapports sociaux, elle risque moins de bénéficier de l'attention médiatique et

⁴ « Podría pesarle a algunos, pero nuestro lenguaje cinematográfico, en muchas ocasiones estará supeditado al contenido. En la [sic] películas inteligentes, la forma de decir será esclava de lo dicho. El lenguaje por sí sólo, sin contenido, es herencia gringa. Es efecto. Es banalidad. » (*Ibid.*, p. 70.)

institutionnelle, et par là de la prise en charge qu'assurent les structures industrielles de production. De cette façon, le champ culturel de masse, assorti de tous les financements de forte envergure n'a que peu ou point d'impact sur les activités mineures. Ce hors-champ de la culture forme de fait un angle mort pratique qui demeure invisible dans l'extrême visibilité à laquelle accède le quatrième pouvoir. Si on pense à nouveau avec Foucault les procédures de contrôle et de limitation des actes de langage, celles qui enregistrent et sélectionnent les objets en fonction de normes sociales dominantes sont moins susceptibles de faire main basse sur ces sites marginaux, déjà exclus. Parce que l'autorité « par défaut » que l'hégémonie confère aux majeurs opère par minoration (« D'abord ils vous ignorent, dit le militant... »), une fois mineur l'objet disparaît dans l'infime de sa désaturation, mais se libère du champ de force que structure le centre. Ces objets qui s'invisibilisent ne pourront plus alors souffrir plus de marginalité. L'étape suivante de l'uniformisation consiste en l'écrasement de ces formes éparpillées. D'abord, par discrédit (« ... ensuite, ils vous ridiculisent... »), puis par programme de répression pur et simple (« ... et après ils vous attaquent et veulent vous brûler⁵. ») La résistance libérale, dans un régime de

⁵ Formule attribuable au syndicaliste américain Nicolas Klein prononcée en allocution lors de la grève des ouvriers du textile de la Schloss Brothers de Baltimore. Voir Nicholas Klein, 1922, « Adress of Nicholas Klein » dans *Proceedings of the third Biennial Convention of the Amalgamated Clothing Workers of America held in Baltimore, Maryland, may 13 to 18, 1918*, Baltimore, Amalgamated Clothing Workers of America, p. 53. Le processus de résistance qu'elle illustre décline les moments de la relation de l'opprimé avec la rigidité du pouvoir et des institutions. Ce développement rhétorique est souvent prêté erronément à Gandhi. Figure autrement plus consensuelle que celle de l'activiste ouvrier en butte avec le pouvoir de l'État et du capital, elle sert bien une récupération sloganesque de tous horizons politiques. De sorte que les récupérations par divers pouvoirs tendent à faire passer tout genre de militantisme pour un moyen de défier l'oppression, et tout militant pour un opprimé. Cela pour défendre toute une gamme de fins qui serait, dès lors, chaque fois, assimilables à la conquête de la liberté — sans égard à aux fondements pratiques de la lutte contre l'exploitation qui reste la grande idée du syndicalisme. On voudra souligner ici le fait que la formule de Klein/Gandhi est devenue avec le temps un lieu commun du discours militant de toutes allégeances politiques propice à justifier des moyens discutables par la projection dans la fin glorieuse — souvent la prise du pouvoir. Et bien sûr les resignifications qu'en font de nos jours les candidats à la présidence étasunienne montre bien l'ampleur de la perversion qu'un énoncé peu connaître et servir à propager. Là, dans la recension de ces contre-usages du discours de l'activiste ouvrier — pour qui la fin de la lutte est irrémédiablement liée aux injustices de classe —, on pourrait étudier des effets de discours qui permettent aux dominants de perpétuer la fraude qui les fait passer pour des opprimés.

droit, où le droit est respecté, procède alors d'un simple renversement d'usage et le mineur y devient pratiquement inexpugnable en son retrait. Il persévère alors comme autant de particules suspendues, disponibles, mais hors d'usage concret dans le champ du pouvoir.

Mais les interactions qui se constituent une fois ces matériaux saisis demeurent hors champ. Elles ne sont plus que la petite monnaie d'un capital symbolique. Ce qu'elles trament relève dès lors de la valeur d'usage induite par l'activité non monnayable des publics non massifiés — non massifiés parce qu'ils « prennent contact » avec des objets hétérogènes, raréfiés, dédensifiés. Publics, par conséquent, en contraste avec les publics-marchandises du régime publicitaire de la culture, convertis en grands profits par les appareils de consommation et de diffusion, leur attention interprétative s'incorpore aux conditions d'existence des formes liminaires, politiques par définition, dont ils deviennent les publics en soi avertis. Et par là, la connaissance de ces objets affranchit les gestualités des registres conventionnels régis par les communications de masse, et laisse place à l'expérience d'un autre ordre — souterrain — de la multitude telle que déjà théorisée par Citton : l'agentivité collective composée de son double caractère esthétique et mystique —, « déjà à l'œuvre, dans les rapports que nous tissons entre nous autour des œuvres d'art⁶. » Un mode de subjectivité critique, faudrait-il préciser, propice à « comprendre et valoriser la nature transindividuelle de nos gestes esthétiques⁷. »

COMPOSITION DE L'ESPACE D'AGIR DU COLLECTIF

Publics indéfinis : savants, électifs, traditionnels, cultes, éphémères, durables, publics en vase clos ou épars, publics sous-culturels, contre-culturels ou publics

⁶ Yves Citton, *Ibid.*, p. 162.

⁷ *Ibid.*, p. 162.

simplement curieux, ils se dégagent des modes d'interactions mercantiles prodigués par les centres d'influence, d'information, de classement. Par cette classe d'« usagers » des productions esthétiques, il faudrait alors penser autant aux amateurs d'écrivains mineurs, de films de série « B », de rigodons canayens, de *plena* portoricaine, qu'aux publics de théâtre amateur, voire qu'aux chercheurs québécois sur les théâtres de résistance à Puerto Rico. Classes d'usagers formés non plus par l'intermédiaire du discours globalisateur : publics hétérogènes, publics multiples, pour lesquels se rend sensible la pluralité du phénomène symbolique; publics d'usage donc, affranchis de l'organisation majeure du symbolique non plus fait d'isolats déterminés par le paradigme publicitaire; publics en porte-à-faux avec ce que les esthétiques toutes faites font faire, sensibles par le fait même à l'*usage* des formes, publics déconditionnés par le fait qu'ils entretiennent avec les objets culturels un contact intime patient-intensif plutôt que pressé-extensif.

Les formes et les pratiques du dehors que fréquentent ces publics ne sont dès lors point conçues comme faisant partir d'un légitime secteur de professionnalisation, ce qui leur épargne un type de régulation souvent médiatique, souvent institutionnel, parfois gouvernemental, dédié à assurer l'autonomie et l'autorité d'un ordre sur la prolifération des formes — notamment littéraire et dramatique, mais aussi cinématographique quand on pense au contingent de commentateurs critériologues de films engagés par les industries culturelles. Correspond donc à leur invisibilité sous les projecteurs obsédants de la massification, un effet de coulisse bénéfique à une action et une pensée — à une performativité — indépendantes. De fait, cette périphérie est investie de manière si prépondérante par le labeur de Ramos-Perea qu'il semblerait qu'elle le soit en priorité, qu'elle soit sa base pratique. Les activités militantes de Ramos-Perea sont aussi diversifiées et se ramifient à autant de champs d'activité mineurs que le peut embrasser un homme de lettres dans un vaste projet de

transformation sociale. Avec ce régime d'action périphérique, pour en devenir un acteur, un bénéficiaire (ou un public d'usage), il est indispensable de prendre contact.

De ce régime d'agentivité, deux aspects fonctionnels pourraient être étudiés : l'étendue du champ désaturé qui le compose et la qualité mineure de son parti pris. Un examen des rapports institutionnels pourrait cerner le double aspect du choix des domaines à investir et des stratégies qui s'y exécutent.

Reprenons dans le détail la liste que nous avons dressée au dernier chapitre des lieux parallèles aux institutions du centre que cible Ramos-Perea. Soit : *le théâtre domestique, les archives du patrimoine artistique, les institutions à caractère national ternies par l'emprise de la mondialisation, les salles municipales, l'édition amateur*. D'abord, d'entre les institutions marginalisées par les projecteurs du marché des biens de consommation culturelle, il y a le nationaliste Ateneo puertorriqueño. L'organisme culturel existe depuis 1876, et trouve sa raison d'être dans la protection, la préservation et la divulgation de la culture portoricaine⁸, relique d'un régionalisme toujours en butte avec le contemporain d'un Empire globalisant. Organisme centenaire, bénéficiant d'un budget public de 500 000 \$ annuel récurrent entériné par la chambre législative portoricaine, c'est dire que sa pérennité est assumée par l'État⁹. Or son rôle et son projet culturels étant strictement restreints à ce qui se produit par et pour les Portoricains, il n'attire bien généralement que des convaincus — un public d'usage. Il serait difficile partant de cela de considérer l'Ateneo comme un acteur majeur — visible, déterminant — de l'échafaudage culturel contemporain, son effort

⁸ Ateneo Puertorriqueño, 2014, *¡Bienvenidos a la Docta Casa de la cultura puertorriqueña!* [en ligne], repéré à < <https://ateneopr.org/index.html> >, consulté le 1er février 2017.

⁹ Gobierno de Puerto Rico, 29 août 2002, *Ateneo Puertorriqueño Ley Núm. 5 de 1 de Marzo de 1956, según enmendada* [en ligne], repéré à < <https://www2.pr.gov/presupuestos/Presupuesto2015-2016/PresupuestosAgencias/suppdocs/baselegal/197/197.pdf> >, consulté le 26 juillet 2017.

étant décalé par rapport au cosmopolitisme ambiant procédant au renouvellement continu des marchandises symboliques industriellement produites (et distribuées).

C'est donc dire que l'Ateneo ne peut ni se concevoir comme une autre Académie royale espagnole qui serait son plus proche pendant métropolitain, laquelle institution puise son prestige et sa renommée dans les réserves symboliques humanistes de la vieille civilisation européenne ; ni se mesurer aux industries de la culture massivement produite par le régime de propagande mondialisé. On devra convenir qu'aucun des deux centres gravitaires de la vie culturelle impériale ne lui correspond. Et, justement, dans cet entre-deux, presque invisible, son influence se branche sur la résistance à l'occupation de la production esthétique et à la dilution du singulier dans le grand tout qui se consolide dans la médiasphère. Il n'est pas exactement un organisme de consécration, bien qu'il aspire à instituer une tradition, car l'effet de reconnaissance historique qu'il fomenté, si on peut se permettre l'oxymore, la consécration mineure ne bénéficie pas d'un rayonnement distant comme celui des institutions centrales à extensibilité mondiale.

On peut raisonner que l'obstacle à une entreprise de reconnaissance universelle naît du fait que tout en l'Ateneo est voué à renforcer le dissensus politique : l'art comme l'administration de ses activités vise un projet culturel d'autodétermination à contre-courant de l'orthodoxie du libre-marché des formes symboliques qui détermine de loin les normes sociales. L'Ateneo, en d'autres termes, a pour mandat de mobiliser un être nié par ce que le « pouvoir comme transcendance détermine et exclut en tant que négatif¹⁰ » qui, pour apparaître, comme l'entend Negri, doit s'insurger. C'est dire que cette impossibilité lui est nécessaire étant donné la nature révolutionnaire de son existence. On l'a déjà souligné très tôt dans cette thèse¹¹ : le

¹⁰ Voir la note 25 du deuxième chapitre.

¹¹ Voir la note 41 du deuxième chapitre.

nationalisme dit subalterne en vigueur dans la marge devrait se rapporter à une fonction de dissension pour la collectivité dominée par la politique de l'occupant.

On conçoit bien que lorsqu'une nation est sous la coupe d'une autre, l'affirmation haute et claire de l'identité subalterne est promise à la conflictualité et à la lutte. Si l'on se permet un rapprochement avec le contexte que connaît Falardeau, le registre est le même que celui qu'adopte au Québec la Société Saint-Jean-Baptiste (SSJB) quand elle consacre le cinéaste Patriote de l'année 2002-2003, justement pour sa contribution rendue à l'entreprise de résistance politique. Certes, c'est pour la culture et les arts qu'il apporte à la société québécoise que cette reconnaissance lui est délivrée, mais plus précisément, pour la culture et les arts en ce qu'ils contribuent directement au sort de ce sujet national au bénéfice duquel s'est développée la SSJB depuis le XIX^e siècle.

NATIONALISME DE LIBÉRATION

Un aspect de ce rapprochement doit être souligné pour continuer notre réflexion sur la stratégie mineure de Ramos-Perea : l'Ateneo où il occupe plusieurs chaises et la SSJB à laquelle Falardeau est intimement associée sont sans contredit des organismes dont la mission se légitime par le récit figé du nationalisme de libération. Nous faisons la distinction dans l'introduction entre ce qui relève de la puissance de résister aux forces de la multitude recluses dans le négatif. Ce paradigme-ci inclut nécessairement un projet de renversement de l'ordre établi que le récit institutionnel du nationalisme de libération vient subsumer sous un ordre officiel. Entre les mains du modèle organisationnel lié à l'État, ce moteur de libération antagonique à l'Empire emprunte les structures qu'il conteste, et se réordonne dans le domaine du majeur, abandonnant les fuyants qui caractérisent sa production biopolitique au profit d'une position dans le cadre du pouvoir. Pour la SSJB, il semble manifeste que l'espace institutionnel qu'elle occupe et qu'elle structure tend à faire passer le nationalisme

québécois du côté de l'officiel. Ce qui rend l'Ateneo plus ambigu à cet égard se doit au fait qu'il n'est pas une organisation politique. Son mandat demeure celui d'un institut. Dénué de grands moyens, il se dévoue à la culture portoricaine somme toute reléguée à un espace d'influence marginal.

Mais il faut ajouter à cela cette composante discursive : les vellétés séditieuses de l'organisation peuvent soit se hisser à l'explicite, soit reculer en latence. L'organisme de promotion du nationalisme de libération — qu'il soit culturel ou politique, mineur ou majeur — inclut en son existence même un horizon de renversement de l'ordre établi. On comprendra que lorsque l'intention de résistance au pouvoir passe à devenir implicite comme dans ces institutions, se produit un changement de rôle qui transforme l'instrument de subversion en siège de la nation. La stricte lutte fait alors place au façonnement d'un nouveau style de pratique politique ou, comme nous l'avons conçu avec avec Citton, de formes identitaires qui filtrent le ralliement. La structure larve le conflit et l'hostilité pratique qui conduit d'ordinaire à l'éclatement visible des antagonismes dont s'ensuivent troubles, vellétés insurrectionnelles, répression cède le pas à la politique institutionnelle. Comme pour la SSJB et dans une moindre mesure pour l'Ateneo, le dominant accède à une majoration stratégique du dominé — tout en considérant qu'il demeure une poudrière dont il convient de ne pas attiser les ardeurs — afin que le minorisé s'insère dans les structures du pouvoir. Tandis que ce dernier affecte un retrait stratégique dans une modération qui accepte de fait la position légèrement marginale — et confortable — s'aménage pour lui dans l'indifférence minorisante des institutions et de l'honorabilité, un consensus libéral dont tire parti l'hégémonie de l'Empire.

On peut dès lors considérer que de l'étouffement de l'appareil subversif ne peut que résulter sa marginalisation, cela en raison du pacte de conservation entre les parties majeures et mineures (devenues-stratégiquement-majeures). La longévité de

l'institution de pouvoir passe par son mode inoffensif : parce qu'en tant qu'elle accepte l'entente de modération et que la violence qui lui est constitutive est interdite de citer, l'accomplissement de sa raison d'être est empêchée par une latence prolongée, la forçant ainsi à aligner sa position forte sur les normes en vigueur, qui dans le champ politique ne menace pas l'ordre établi. Elle laisse alors en paix l'État, le capital, le libéralisme, participe à ses parades et inaugure le nationalisme étatique qui n'est plus vraiment de libération, mais qui continue de consacrer une identité, grâce à elle visibilisée. La SSJB passe à l'Empire en faisant converger vers elles les formes-forces qui font rejaillir la sédition nationale dans des secteurs inattendus (le cinéma québécois des années 1990 et 2000) parfois incongrus avec le style institutionnel, comme Falardeau, mais en les revalorisant dans un secteur de vie publique lisse et honorable.

L'Ateneo, plutôt qu'une machine politique, se fait poumon — ou respirateur — identitaire pour Puerto Rico. En grand écart entre l'officiel et l'invisible : sa raison d'être incluse dans la Constitution coloniale de l'État portoricain en fait un outil de résistance solidifié, mais souterrain par ses moyens et son objet de lutte, un organisme de résistance par nature, mais conservateur en un sens politique, parce qu'établi dans la continuité du régime, mais aussi artistique, en tant que gardien/divulgateur d'un héritage culturel marginalisé. Milieu tampon entre l'air du temps soufflé par les impérialismes successifs et les puissances populaires refoulées, mandataire du projet de valoriser (et tant s'en faut de définir, toujours en contraste avec le pouvoir d'uniformisation venu d'ailleurs) une essence portoricaine. Plusieurs volets composent son mandat, Ramos-Perea aménage sa niche mineure, encore une fois, au creux de quelques-uns d'entre eux.

NICHES DE RÉSISTANCES

C'est à la fois en qualité de recteur de l'école d'art dramatique (dont toute la production est très anticapitaliste et nationaliste), de professeur de jeu et metteur en scène des spectacles — dont il est soit l'auteur, soit l'adaptateur scénique — et de directeur des Archives nationales de théâtre et de cinéma que Ramos-Perea fait racines au sein de l'Ateneo. Il participe aussi à l'organisation de nombreux événements dont les festivals d'arts de la scène et de cinéma, des cycles de conférences, de même qu'à l'édition des publications savantes de la « Docte maison de la culture portoricaine » comme les plus familiers ont coutume de l'appeler. Il signe de plus de nombreux écrits sous la gouverne de cet éditeur, LEA (dont il assure bien souvent la direction littéraire). Dans cet arrangement réciproque, l'Ateneo lui décerne des distinctions honorifiques dans le domaine de la littérature et du théâtre, de lui prodigue moyens et temps de travail¹². La reconnaissance semble ainsi mutuelle et l'énergie dans ce système fermé, indubitablement bien investie. Aussi est-ce peut-être là que réside la formule d'efficience de la stratégie générale de résistance dans ce genre de nationalisme de libération incorporé à l'ordre politique. Dès le moment où il doit considérer comme condition de son opération sa capacité à subsister dans le temps long des institutions, ses préoccupations se déclinent selon des règles d'économie d'énergie. L'autosubsistance que doit alors mettre en place un tel mouvement révolutionnaire engommé dans sa latence pose ses propres paramètres notamment l'endomorphisme de ses fonctions; et il n'est pas étonnant qu'elle

¹² Au moment d'écrire ces lignes, la situation de Ramos-Perea au sein de l'Ateneo est difficile à saisir. La rumeur de son congédiement circule dans les médias et dans les cercles culturels au début de l'année 2016. Rumeur qui est officiellement démentie par la suite, mais on ne trouve plus trace depuis lors de sa présence (ni en mention ni en photo) dans le discours officiel de l'organisme. On sait par ailleurs qu'il continue de faire la promotion de l'école d'art dramatique sur d'autres réseaux, de son festival de théâtre et des spectacles qui s'y produisent, on sait aussi qu'il enseigne plusieurs séminaires à l'Institut de recherches avancées de Puerto Rico et des Caraïbes (*Instituto de estudios avanzados de Puerto Rico y del Caribe*), établissement universitaire proche de l'Ateneo. Cet indéfinissable statut n'est pas sans souligner le caractère problématique du vindicatif écrivain pour les institutions pacifiées, toujours prompt qu'il est à souffler sur les braises de la révolte.

contredise ce faisant l'exomorphisme en vigueur des institutions versées dans le libéralisme orthodoxe. Mais nulle enfreinte au principe usuel de collusion et de népotisme qui tient l'édifice social : le modèle de favoritisme poursuit ici comme ailleurs sa reconduction. Peut-être seulement ici, pour restreint et acculé à ses ressources limitées, le mode mineur fait éclater l'hypocrisie constitutive de cet exomorphisme : ici, la petite communauté décentrée se sert en vase clos à la même petite cagnotte qui sert sa subsistance; là, la plus vaste communauté sert la grosse cagnotte d'une toute petite communauté multicentree vouée à sa propre suprématie.

Ramos-Perea fait donc œuvre de tout bois à partir de cette enclave officielle qu'on peut comprendre comme une espèce de forteresse mineure, incluse néanmoins dans le milieu impérial et dont l'équilibre présuppose des échanges constants de ressources avec ce milieu duquel il travaille d'un même élan à s'affranchir. Le théâtre qu'il anime depuis le poste de recteur du Conservatoire d'art dramatique ne propose rien de moins qu'une pratique militante d'un art national qu'il désigne comme le terreau de la résistance critique à tous les conditionnements hétéronormatifs. C'est de cet effort identitaire que cette école est titulaire. Et les spectacles qui s'y produisent sous la direction de Ramos-Perea diffusent cette matière à un public intéressé. Par « théâtre domestique » dont il s'occupe par le biais de l'Ateneo, on réfère à une scène déjà restreinte dotée d'un public proportionnel à sa taille. De même, son œuvre prolifique s'adresse à ce secteur de la culture qui trouve en cet auditoire restreint, un public acquis à la production de ce système symbolique intensif et mineur. Ce secteur d'activité qui se consacre à un théâtre d'usage développe une esthétique consacrée à la préservation du lien social contre la dilution dans la norme du symbolique industriellement produit. Cet art de la scène est celui que fomenté Ramos-Perea, celui dont la fonction devrait, si on considère les suites du parti pris de *Cinelibre*, recouper le cinéma.

Un tel cinéma saurait trouver public à la mesure de son usage. Et ce public, son espace dans un réseau parallèle à celui de la distribution commerciale. Car la diffusion qu'assure le monopole de la société Caribbean Cinemas sur le territoire de Puerto Rico, et dont on se rappelle que Ramos-Perea dénonce sans compromis la mainmise, a toujours partie liée avec la chape de plomb du modèle de production hérité d'Hollywood. Il faut chercher ailleurs que dans le réseau commercial les moyens de s'adresser à un « être national impérissable », de manière encore une fois performative : à en révéler la substance subjective dans un monde qui s'échafaude sur sa négation. D'évidence, les instances ordinaires commerciales ne peuvent que desservir son modèle de production résolument non marchand — dont le but comme on l'a vu est de substituer la fonction marchande des formes symboliques par une fonction spirituelle essentiellement réservée à l'art. La distribution et la diffusion posent à ce titre des enjeux incontournables. Il s'agit de considérer que cette esthétique cinématographique « libre », prise isolément n'a pas de sens effectif, sa signification manifestaire, qui se module dans une liberté à recouvrer sur le plan perlocutoire, se tisse avec les subjectivités qu'elle parvient à mobiliser. Cela semble alors une tâche ambitieuse pour un cinéma qui à la fois confronte l'idéologie du divertissement et propose une désaffection des modalités industrielles qui régissent notamment sa distribution.

DÉTERRITORIALISATIONS/RETERRITORIALISATIONS CULTURELLES

Ambitieux, mais non sans issue : la production du *cinelibre* doit s'assortir d'un effort de délocalisation par rapport aux dispositions usuelles. C'est pourquoi Ramos-Perea alliera au sein de son programme de nouveau cinéma un horizon esthétique et un horizon institutionnel. Parce que les conditions de développement de ce cinéma social voué à la saisie d'une subjectivité nouvelle s'accompagnent d'un problème de diffusion et de distribution, les agents de ce modèle de production ne peuvent

compter sur les pratiques coutumières. Ces pratiques rejettent à l'extérieur de la production de l'art ce domaine d'activité dont on sait qu'il est généralement pris en charge par des instances dont le domaine de spécialité consiste à mettre en lien des publics et des formes symboliques à l'enseigne de la marchandise. Si le problème de la distribution trouve d'ordinaire sa solution par la constitution d'un secteur de commerce dont font partie les distributeurs, les galeristes et les publicitaires, le *cinelibre* qui définit cette industrie comme « une mafia » doit s'occuper lui-même de la mise en lien avec le public à rejoindre.

Il se défait alors de l'emprise d'une distribution commerciale normalisée soutenue par des intérêts marchands de diverses teneurs. Il n'aspire pas accéder à un système qui lui est bloqué d'avance par les conventions d'un projet esthétique-politique contraire au sein. « Il faut envahir les espaces traditionnels que la propagande du cinéma *gringo* et de sa mafia de distribution ne monopolise pas¹³. » Pour Ramos-Perea, des espaces interstitiels autonomes sont disponibles immédiatement pour fournir d'innombrables sites au rendez-vous des auditoires avec les œuvres. Ces lieux sont simples d'approche et, contrairement aux réseaux commerciaux de salles dédiées, indépendants économiquement. Ainsi le facteur de succès commercial est amplement minimisé : soutenus soit par les paliers de gouvernement locaux et souvent périphériques au pouvoir (salles municipales, espaces publics hors de la capitale), par des fonds publics sûrs (l'Ateneo, les institutions d'études supérieures) ou par des regroupements citoyens (salles communautaires), la diffusion et la distribution peuvent s'affranchir des forces centrifuges que l'industrie fait peser sur la culture mineure.

¹³ « *Hay que invadir los espacios no tradicionales donde el cine gringo y su mafia de distribución no monopoliza la propaganda.* » (Roberto Ramos-Perea, *Cinelibre*, *op. cit.*, p. 83.)

C'est pour cela que Ramos-Perea inclut dans son manifeste une doctrine institutionnelle. Parce qu'il serait peu souhaitable que le *cinelibre* en tant que cinéma populaire — appelé par conséquent à être reproduit sur une base extensive pour atteindre un vaste public — ne soit pas pensé en fonction des modalités de contacts avec l'auditoire par qui il vise, en tant qu'il est un cinéma social, à être entendu et reconnu. Autant la distribution que les systèmes de consécration sont abordés à cet égard par Ramos-Perea. Il relèvera en ce sens la pertinence de mettre sur pieds une institution de reconnaissance portoricaine du film appelée à s'exercer sous forme de remises de prix¹⁴ comme on en trouve au Québec. On peut trouver que le principe coule de source si on se fie aux nombreuses entreprises de cet acabit, actualisées dans un langage de l'excellence, médiatisées autour d'un événement mondain, d'un *gala*. Il est à nouveau intéressant de se rapporter au contexte de Falardeau pour informer les enjeux de la proposition de Ramos-Perea. Si le Québec connaît déjà de telles modalités d'émulation de la culture nationale, distincte du champ canadien, distincte du champ français, il est permis d'inclure ces dispositifs dans la plus vaste stratégie du nationalisme officiel. Il en découle un système de reconnaissance voué à la valorisation d'une production domestique fortement territorialisée se définissant sous les auspices du champ québécois. Or de telles institutions de grande envergure médiatique appartiennent, pour le Puerto Rico de Ramos-Perea, au domaine des bonnes idées... C'est dire que cette cinématographie proprement nationale, si vivante soit-elle, n'existe essentiellement chez lui que sur la base de la volition individuelle. Le cinéma portoricain n'est pas doté d'instances officielles de consécration, si modestes fussent-elles, et dès lors, ce pour quoi lutte Ramos-Perea apparaît vraiment comme un art de petits moyens et de petite circulation. Nonobstant l'avènement éventuel d'une pratique extensive du *cinelibre*,

¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

l'horizon qu'il indique demeure mineur, car ses mécanismes de production *et* de diffusion à la différence du Québec parviennent difficilement à en recanalisent l'activité et les formes dans des cursus universitaires, des salles de cinéma, des sites internet, des structures de consécration.

Ce cinéma, bien que concernant un ensemble social précis, demeure en suspension, et en retrait des mécanismes commerciaux; il est doté à cet égard d'un fort coefficient de déterritorialisation dû à son absence d'ancrage institutionnel définitif. Multicentré, partagé certes, entre ces réseaux affinitaires d'« amis » dont Ramos-Perea invoque le pouvoir de rassemblement, il est appelé pour se réaliser à la face du monde à circuler, à surgir et à s'imposer contre le marché de la production massive :

Comment mettre en marché le *cinelibre*? Répondre à cette question n'est pas facile. Il faut libérer le public de notre cinéma de l'hameçon « de la curiosité ». Il faut aller un peu plus loin que les supplications pathétiques qui intiment que de voir un film portoricain est un devoir « patriotique ». Allons! beaucoup de Portoricains n'ont aucune idée de ce que sont leurs devoirs patriotiques¹⁵. »

En enjoignant le public portoricain à reconnaître la raison commune de la patrie, l'acte cherche à atteindre l'interlocuteur par des ramifications interstitielles du mineur. En cela, il est sournois, guérillero. Mais le propos est franc et émancipateur, car il demeure lié au contenu d'édification que promeut le *cinelibre* :

C'est pourquoi nous devons nous employer aux techniques de la guérilla, aux techniques de la propagande massive non payée, à la publicité gratuite des médias et la leur exiger pour motif de survie.

¹⁵ « ¿Cómo mercadeamos el cinelibre? Contestar esto no es fácil. Hay que trascender el anzuelo 'de la curiosidad' de nuestro público por nuestro cine. Hay que ir un poco más allá de rogarles patéticamente que ver una película puertorriqueña es un deber 'patriótico'. Vamos, hay muchos puertorriqueños que no tienen idea de cuáles son sus deberes patrióticos. » (*Ibid.*, p. 83.)

Sans compter que le chantage est valide. Ou tu m'appuies ou je te boycotte¹⁶.

Contre les habitudes du public à consommer le style publicitaire, en opposant à la propagande glauque des médias par une propagande exacerbante du collectif, le programme de diffusion organique vise à intervenir sur le registre idéologique, mais par coup de semonce dans le champ les valeurs (la patrie plutôt que l'enrichissement personnel) plutôt que par manipulation insidieuse de la pensée. Afin de livrer l'assaut à l'ordre symbolique, Ramos-Perea imagine comme préalable une désaffection de la logique commerciale. Toute la stratégie repose sur la gratuité des rapports culturels visant à la survie du corps social compromise par la marchandise. Pour déployer la résonance capable de rendre effectif un discours mineur, la connivence idéologique doit permettre l'instauration d'une économie d'usage, en épargnant sur les moyens de telle manière que le champ culturel ne soit plus mesurable à l'aune de la profitabilité monnayable. Cela circulant que ce soit d'une salle municipale à un amphithéâtre d'université¹⁷, cela se faisant en déprise des structures de production et de distribution établies, toujours vulnérables aux vents dominants, entre les mailles desquels néanmoins, cette culture parvient, à force de mobilité et d'abnégation, à se faufiler. Les « amis » du cinelibre, les patriotes qui défient les normes du capital par les normes de la nation, dès lors, participent d'une culture nationale officielle qui se dote d'un moyen d'agir commun dans un contexte de dépossession. Ils peuvent ou non afficher leur adhésion : ce cinéma se façonne subrepticement sans autre assise qu'un manifeste et un réseau institutionnel tissé d'affinités politiques : survivre en tant que peuple devient le mot d'ordre. C'est un mouvement au sens littéral, son centre est

¹⁶ « *Por ello deberemos acudir a las técnicas de la guerrilla, a las técnicas de la propaganda masiva no pagada, a la publicidad gratuita de los medios y exigirle a esos que el asunto es de sobrevivencia. Incluso el chantaje a los medios es válido. O me apoyas o te boicoteo.* » (*Ibid.*, p. 83.)

¹⁷ *Ibid.*, p. 84-85.

indéfini, ses points d'attache, changeants et ses pouvoirs, cohérents avec sa nature dynamique.

ÉCHELLES MINEURES

Il semble donc que d'un point de vue institutionnel, on puisse concevoir au Québec une situation inverse. Ce qui diffère à l'égard de la culture nationale en contexte portoricain relève notamment de ceci : il y a au Québec une politique culturelle assortie d'une loi linguistique et d'une architecture institutionnelle, là où à Puerto Rico il y a, en débordement des institutions coloniales axées essentiellement sur le paradigme commercial, des interstices démultipliés.

On peut rappeler que, ce contraste influant, le projet esthétique de Ramos-Perea qui comprend les formes projetées de son manifeste *Cinelibre* et celles activées de son théâtre, est mineur par le fait de son positionnement social obligé, extérieur au régime du centre, régime colonial des États-Unis qui opère sur la production nationale une force centrifuge telle qu'elle demeure soustraite à son attraction, mais aussi incapable de se fonder de pouvoir. On ne trouvera pas par exemple à Puerto Rico un espace officiel lié à l'État où se trouve rassemblé ce que nous avons coutume d'appeler au Québec les Archives nationales, pas plus qu'on ne peut facilement visionner le patrimoine cinématographique, mal archivé, mal compilé, peu accessible, dispersé entre diverses bibliothèques universitaires et parapubliques, dont l'entretien dépend de budgets octroyés à la petite semaine facilement compressibles aux yeux des dirigeants de l'État en faillite. Du point de vue québécois, la dimension mineure de Falardeau est plus recluse : elle relève essentiellement de sa pratique propre et de l'effectivité qu'il parvient à instaurer en renversant les valeurs et les structures mêmes qui lui permettent d'officier en tant qu'agent culturel. Nous avons vu comment l'esthétique d'Elvis Gratton procède à cet égard. L'antagoniste de Falardeau n'est pas comme pour Ramos-Perea, l'impérialisme unitaire des États-Unis qui fait avorter sans

cesse la construction d'une institution culturelle, mais les couches de culture officielle québécoise, canadienne, étasunienne qui entourent et encrassent la puissance du peuple québécois à proliférer, et tendent constamment à en faire un sujet historique de seconde zone. Revenons à ce propos aux discussions qui entamaient cette thèse autour de l'héritage de la notion de littérature à l'« imparfait » de Gilles Marcotte. Pour qui souhaiterait comme Michel Biron, découvrir une culture liminaire qui évolue « en dehors de tout pouvoir institutionnalisé », ne vaudrait-il pas mieux regarder du côté du cinéma et du théâtre portoricain plutôt que du côté de la littérature québécoise ? En ce qui concerne la littérature portoricaine, elle présente, comme la québécoise, un secteur de vie culturelle amplement étudié et animé dans les facultés de lettres et fortement investi par des littérateurs depuis beau temps. Il semble également bien vain de la « liminariser ».

En somme, la différence franche entre les deux systèmes politiques fait que chez Ramos-Perea, l'inscription de la stratégie mineure se réalise à même la condition de la culture nationale à laquelle son programme de sauvetage prend part, aspirant à se déployer selon un agir fortement déterritorialisé, politique et collectif. Mais même à ce point de déprise, la liminarité demeure une vue de l'esprit, car dès que l'on considère que le cinéma portoricain et les artisans qui le produisent, vivent, selon le même Ramos-Perea qui appelle à leur libération, sous la tutelle d'Hollywood, on ne peut plus dire qu'ils évoluent hors de la plus puissante structure du quatrième pouvoir institutionnalisé. Structure à laquelle s'oppose la doctrine de Ramos-Perea, et que cette même doctrine permet de contourner, mais qui demeure intacte en tant que machine à raréfier et à composer des pratiques.

Chez Falardeau, par ailleurs, l'esthétique continue de se placer en irréductible opiniâtre devant les forces d'uniformisation du majeur qui ont cours dans les institutions québécoises, canadiennes et étasuniennes. La construction du lien

institutionnel avec des organisations nationales, et si conflictuelles soit ce lien, se campe dans un champ culturel structuré qu'elle vise à ébranler de l'intérieur et duquel elle viendra à se désolidariser. S'il reste que la mesure de ce champ national auquel participe en résistance Falardeau est minuscule par rapport aux dimensions de l'appareil impérial de propagande glauque qui afflue sur tous les écrans — qu'ils soient portoricains ou québécois — tant par ses productions que par la diffusion même de ses pratiques managériales, elle n'en demeure pas moins marquante dans l'histoire de la survivance des Canadiens français minoritaires dans le contexte nord-américain. Subventionné, soutenu par nombres d'institutions dûment organisées, enregistrées, régulées, le champ culturel minoritaire québécois devient par le fait même organisateur, registrateur, régulateur. Et par conséquent, comme tout levier de pouvoir, il devient une *chose*, un outil susceptible d'être employé, occupé, usurpé. C'est là le principal enjeu illocutoire de Falardeau : la prise de possession des moyens institutionnels nationaux à l'usage du plus grand nombre, autrement occupés par industrie à l'usage des pouvoirs particuliers. La mise en place d'une conscience et d'une affectivité critique de cette usurpation des forces productives par un groupe restreint relève de la dissidence profonde, irrécupérable, et par là exclu par ces (quatrièmes) pouvoirs qui ont force de régulation. Par là, Elvis Gratton, tout colporteur de ce registre offensif qu'il soit, ne peut être que repoussé aux marges, rendu cinéma mineur, réfractaire qu'il est au pacte de non-divulgateur des pratiques du quatrième pouvoir, s'invitant au banquet d'un club select dont il se fait le trouble-fête naïf en singeant en grand tapage les aberrations qui en constituent l'ordre.

Cela dit, et pour revenir à ce contraste que le point de vue portoricain nous permet de dessiner, le cadre officiel dans lequel évolue le cinéma québécois, quoiqu'on puisse trouver à critiquer des politiques et directions qui supportent ou entravent la production nationale, est aussi effectif que celui globalement établi d'Hollywood.

Falardeau d'ailleurs n'a jamais cessé de soumettre ses projets de création à des jurés d'organismes subventionnaires. Une quantité importante de ses textes publiés sont des lettres qu'il leur présente, d'autres, nombreuses aussi, s'adressent aux organisations d'État officiant dans le domaine de la culture et du cinéma, des lettres ouvertes aussi à l'intention des publics lecteurs de journaux critiquent le système d'octroi et les politiques de financement. Qu'il dénonce ces politiques dans ses déferlantes de billets vociférants comme étant, sous couvert philanthropique, hypocritement coloniales et liguées avec la structure impérialiste de l'État canadien — en tant que sous-traitant de l'empire autrefois britannique, aujourd'hui étasunien —, qu'il les dénonce comme faisant la part politique des puissances économiques, et bien qu'il attaque constamment ce secteur institutionnel comme étant versé dans le publicitarisme et la lénification de la pensée, cela met au point cette vue que nous avons raffinée et qui perçoit la distinction institutionnelle entre les régimes de domination auxquels, de loin en loin, les deux auteurs qui ont été l'objet de cette thèse opposent une œuvre de résistance.

IRRÉDUCTIBILITÉ DU DÉJÀ RÉDUIT

On aura montré au cours de cette thèse que tous deux entretiennent une position irrécupérable par rapport à l'ordre symbolique en vigueur. Incidemment, on conjecturera que cette garde institutionnelle qu' imagine Ramos-Perea pour son pays est dans une vaste mesure instaurée au Québec. Les bailleurs de fonds majeurs que sont les organismes gouvernementaux (principalement la Sodec et Téléfilm Canada) ne sont pas exempts du lot de tyrannies bureaucratiques liées à la culture d'État. C'est avec ce contexte que Falardeau fait rupture en témoignant, à l'endroit de leurs mœurs institutionnelles, son antipathie soutenue. Ce discours qui a trouvé son inscription vivante dans ses articles de blogue, ses lettres ouvertes, ses articles réflexifs, ses films se diffuse aujourd'hui principalement à travers des publications

chez des éditeurs québécois de renom, ou encore des interventions médiatiques remises en circulation par des partenaires et des admirateurs sur les canaux moins officiels — qu'il est commun d'appeler aujourd'hui des médias sociaux — mais tout aussi prégnants dans l'ordre culturel, de même que les comédies (Gratton) et scènes cultes (Paul, l'enfant au poulet frit) que nous avons abordées, toujours relayées sur les médias sociaux par un public complice.

L'irré récupérable de Ramos-Perea se conçoit pour sa part en fonction d'un champ culturel essentiellement corporatif. Il se pose d'emblée en mineur, dans les marges de la culture dominante, sur les frontières du cercle éloigné, dont la distance au centre donne l'impression d'une paix d'où disparaissent les contradicteurs — qui assimile les contradicteurs. C'est exactement le programme que sous-tend la position de l'Ateneo et celle, ambivalente, qu'il occupe en son sein. Il en est de même pour l'organisation d'une distribution/diffusion interstitielle des formes liées au mouvement du *cinelibre* et pour son inscription dans l'édition amateur ou sans but lucratif.

Ramos-Perea fait paraître chez « Le provincial » deux textes vindicatifs dans un geste d'autoéditeur à contrepieds des normes de commercialisation et de reconnaissance de l'édition. Le programme de publication qui comporte moins de dix titres dans les douze dernières années se consacre exclusivement aux écrits de Ramos-Perea, lequel en est par ailleurs le principal animateur. Dans *Todo contra Dios*, plus ancien titre de ce corpus, la notice de propriété intellectuelle en page de garde « exhorte » la reproduction¹⁸ du livre. Pour ce qui est de *Cinelibre*, deuxième des deux textes, libère les droits au plus vaste usage en la plaçant sous la bannière « *Creative Commons* ». Éditeur militant, éditeur procédant par exemplarité de principe,

¹⁸ « *Se exhorta su duplicación* », (Roberto-Ramos-Perea, 2005, *Todo contra Dios : Reflexiones sobre el fundamentalismo cristiano en Puerto Rico y su agresión al teatro.*, op. cit., p. 1.)

Ramos-Perea investit le champ de la résistance culturelle par la mise sous presse de manifestes. Il appelle par là le milieu intellectuel nationaliste à lui emboîter le pas dans la dénonciation des violences symboliques et la pratique des formes subversives.

Ceci étant dit, il ne nous étonnera guère que l'énoncé français rejaillisse dans le monde hispanophone des Caraïbes après ce que nous avons analysé précédemment de son théâtre. « Le provincial » est le titre du journal dijonnais où Aloysius Bertrand fait ses premières armes en tant que directeur de rédaction. Journal dont l'éphémère existence au cours de l'année 1828 confirme l'ordre mineur de ses possibilités, son nom assume déjà sa marginalité de par sa géographie en regard à la métropole française. Sa reprise en un autre lieu et temps tout aussi marginal de l'histoire fait un pas de retrait de plus face au régime de production consacré. On ne trouve de cet éditeur aucune manifestation en ligne. Des traces éparses sur des sites de livres d'occasion se partagent la mince part avec une ou deux mentions bibliographiques d'études savantes numérisées on ne sait par quelle fortune.

Dans le contexte national dépourvu de pouvoir d'autodétermination et dont les instances centrales œuvrent à parfaire la dépendance aux intérêts étasuniens, ce nom a tout d'un parti pris. Ramos-Perea perpétue son programme symbolique en s'affirmant comme radicalement mineur. Le provincial énonce ce statut particulier de dominé-inexpugnable, dont les acteurs persistent en leur résistance contre et malgré la violence culturelle du centre.

*

À proférer que la liberté n'est pas la marque de yogourt, le titre du livre de Falardeau laisse planer un indécidable entre les faits et la raison. On aura compris que le fait de la marque « Liberté » ne confirme pas que liberté se rapporte exactement à une marque, que la marque opère un travestissement parce que la marque n'en épuise pas le sens, mais qu'elle demeure malgré tout liberté en ce sens où elle en partage le

vocable. Comme l'« Américain » demeure indissociable de l'identité québécoise. Le style de Falardeau *fait* quelque chose alors. Son ironie à l'endroit de l'identité indistincte caricature un travestissement, et ce faisant en révèle l'accomplissement, donc la tromperie qui a cours. Le pouvoir et son absurdité faite structure qui entravent la vie des peuples sont rendus sensibles. Sur ce registre, la solidité des conventions vacille, la réalité du langage en tant que signe donné, ressemble plus à un jeu de vitesse qui consiste à entériner le sens des mots d'après l'usage le plus répandu. Cela met en relief l'incidence de la propagande glauque (qui répète sa tactique de la répétition selon les règles de prolifération-limitation du discours) sur les normes, cela permet au lecteur d'en faire l'expérience par le paradoxe.

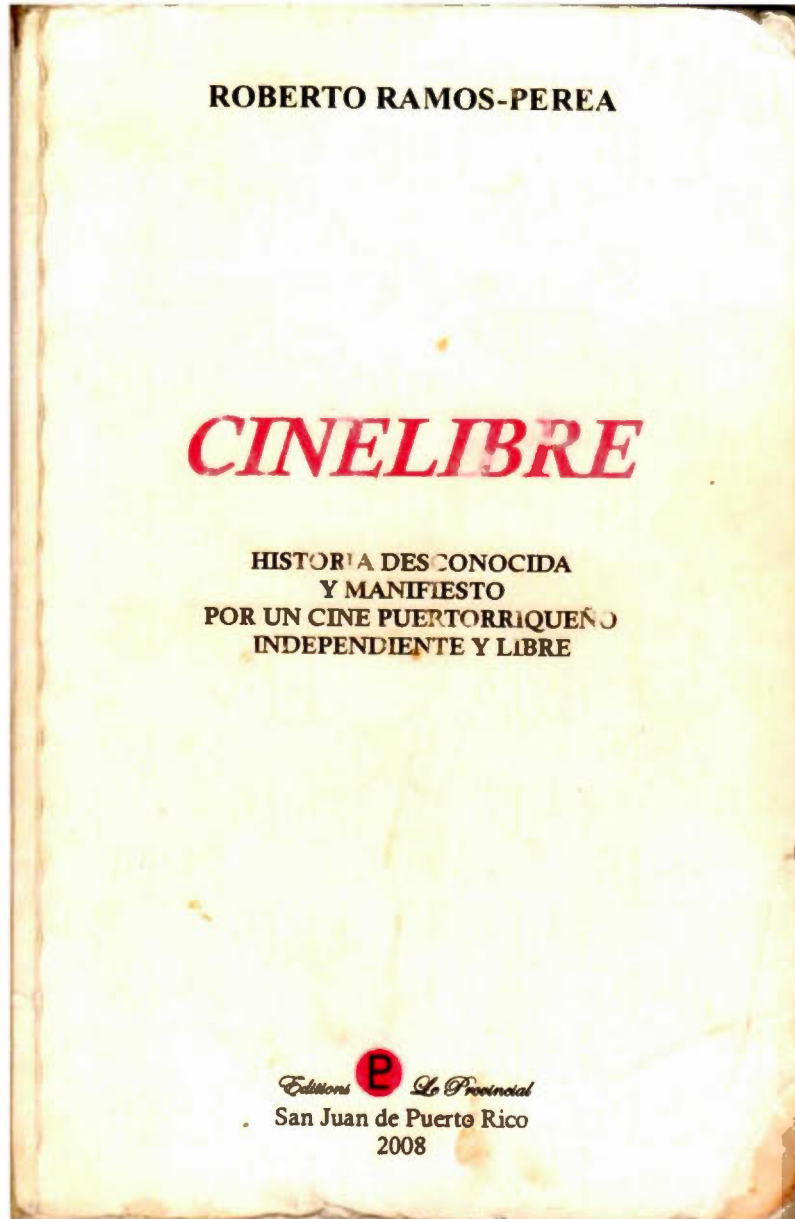
Ainsi, l'ironie bouffonesque de Falardeau et l'appel métaphysique de Ramos-Perea viennent redoubler d'un acte politique (de dissension) le sens d'un terme dont la définition générale est liée à chacune de ses actualisations, et qui relève au fond d'une gestualité politique; par leur style, ils viennent mettre en pratique l'idée d'indépendance à réactualiser toujours, malgré tous les incitatifs à se renier soi-même qu'expérimente l'« Américain » dans son état d'assujettissement. La définition des mots compte peu au regard de la force d'exister des sujets et des puissances de résister à laquelle l'activité biopolitique donne accès. « L'important c'est l'équipage, le peuple, pas le chef. L'important c'est chacun de nous¹⁹. » Nul besoin d'identifier le rayon concentré de sens qu'une maître-définition engage, le sens, lorsqu'il passe dans l'usage de la multitude, comme la lumière dans le prisme, se diffracte en un faisceau que tous sont aptes non seulement à revendiquer, mais surtout, à amplifier. Et ce faisant se décline en autant de pratiques qui concernent toutes les couches de la vie sociale. Qu'est-ce alors la liberté si la pratique qui l'enveloppe se prolonge dans tous

¹⁹ Pierre Falardeau, « On ne fait pas l'indépendance avec des balounes et des airs de violon » dans *Yogourt, op. cit.*, p. 18.

les sens qu'elle suscite? Si une telle question attendait une réponse, conviendrait-il finalement de n'y répondre qu'en gestes?

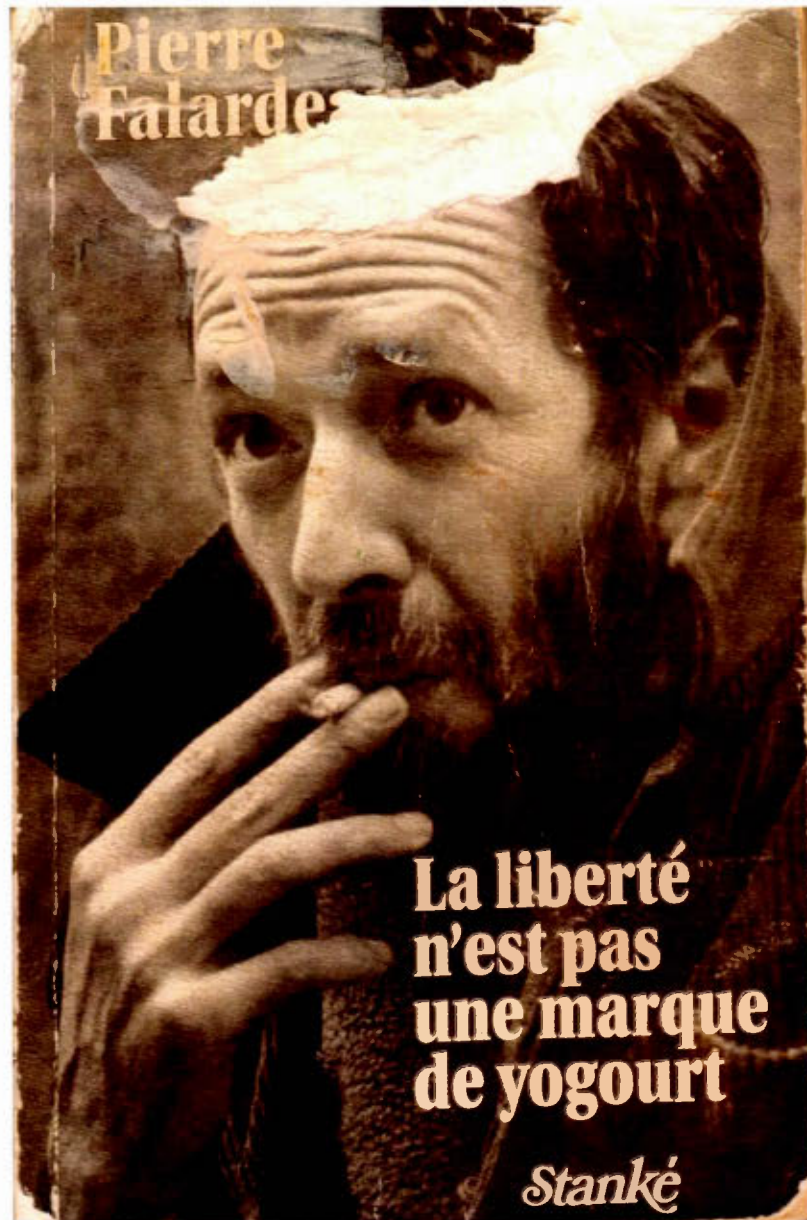
ANNEXE A

FIGURE 1



ANNEXE B

FIGURE 2



BIBLIOGRAPHIE

ÉLÉMENTS DE CORPUS ANALYSÉ

PIERRE FALARDEAU — CINÉMA

- FALARDEAU, Pierre, 2004, *Elvis Gratton XXX, la vengeance d'Elvis Wong*, Westmount, Christal Films.
- 2000, *15 février 1839*, Montréal, Christal Films.
- 1999, *Elvis Gratton II, miracle à Memphis*, Montréal, Films Lions Gate.
- 1994, *Octobre*, Montréal, ACPAV.
- 1989, *Le party*, Montréal, ACPAV.
- 1985, *Elvis Gratton, le King des kings*, Montréal, ACPAV.
- FALARDEAU, Pierre et Julien POULIN, 2004, *Falardeau, Poulin, à force de courage, anthologie 1971-1995*, Montréal, Vidéographe.

PIERRE FALARDEAU — ÉCRITS

- FALARDEAU, Pierre, 2011, *Un très mauvais ami. Lettres à Léon Spierenburg*, Montréal, Lux.
- 2009, *Rien n'est plus précieux que la liberté et l'indépendance*, Montréal, VLB.
- 2004, *Québec libre! Entretiens politiques avec Pierre Falardeau*, coll. « Grands entretiens », Québec, Éditions du Québécois.
- 1999, *Les bœufs sont lents mais la terre est patiente*, coll. « Partis pris actuels », Montréal, VLB.
- 1995, *La liberté n'est pas une marque de yogourt*, Montréal, Stanké.

ROBERTO RAMOS-PEREA — THÉÂTRE

- RAMOS PEREA, Roberto, 2010, *Vida de un poeta romántico*, San Juan, Editions Le Provincial.

- 2010, *Teatro escogido dos : Teatro nocturno*, San Juan, Publicaciones gaviota, coll. « Teatro gaviota ».
- 2008, *La llamarada* [adaptation théâtrale du roman de Enrique A. Laguerre, 1935, *La Lllamarada*], San Juan, Editorial Cultural.
- 2005, *Revolución en el infierno. La Masacre de Ponce de 1937 — Guión cinematográfico basado en su obra teatral homónima*, San Juan, Mágica.
- 2002, *Besos de fuego*, Buenos Aires, CELCIT, coll. « dramática latinoamericana ».
- *Las Troyanas Viequenses*, non publiée, créée au mois d'avril 2000, archives de l'auteur.
- « Crimen y castigo », *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, no 6, septembre-décembre 1993.
- 1993, *Teatro secreto*, Mayagüez, Gallo Galante, de Puerto Rico.

ROBERTO RAMOS-PEREA — MANIFESTES

- RAMOS PEREA, Roberto, 2008, *Cinelibre. Historia desconocida y manifiesto por un cine puertorriqueño independiente y Libre*, San Juan, Editions Le Provincial.
- 2005, *Todo contra Dios : Reflexiones sobre el fundamentalismo cristiano en Puerto Rico y su agresión al teatro*, San Juan, Editions Le Provincial.

INTERVENTIONS MÉDIATIQUES

- espiritismoenpr, 2 juin 2011, « Influencia del espiritismo en el pensamiento de intelectuales puertorriqueños parte 1 de 2 » [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=qzo80ncH7J4> >, consulté le 11 juillet 2017.
- falardeau101, « Pierre Falardeau Francs Tireurs 1 de 3 », 1er septembre 2009 [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=A-AETnoSdcw&list=PLKsX-QSNyOLMXr1v6DRUuh74qrm30oqGt> >, consulté le 31 août 2017.

Marky Marc, « Pierre Falardeau à Paul Arcand 2004 », 28 septembre 2015 [vidéo en ligne], repéré à < https://www.youtube.com/watch?v=_mcRJ2WyNTs&t=122s >, consulté le 31 août 2017.

RAMOS PEREA, Roberto, mur Facebook, 15 février 2016 [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.facebook.com/RobertoRamosPerea/posts/860192614112768> >, consulté le 30 mars 2016.

CORPUS SECONDAIRE

Philippe Alary, « Le grand blond — Falardeau », 9 décembre 2014 [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=KOc22SqJul4&t=106s> >, consulté le 31 août 2017.

BERTRAND, Aloysius, 2000, *Œuvres complètes*, Paris, Honoré Champion, p.15.

AQUIN, Hubert, 2011 (1962), « La fatigue culturelle du Canada français » dans Olivier Kemeid, Pierre Lefebvre et Robert Richard (dir.), *Anthologie Liberté (1959-2009), L'écrivain dans la cité — 50 ans d'essais*, Montréal, Le Quartanier, p. 41-81.

Ateneo Puertorriqueño, 2014, *¡ Bienvenidos a la Docta Casa de la cultura puertorriqueña!* [en ligne], repéré à < <https://ateneopr.org/index.html> >, consulté le 1er février 2017.

BILODEAU, Martin, 1999, *Le Devoir*, « Un pamphlétaire au souffle court », 10 juillet 1999, A1.

BLANCO, Tomás, 1942 (1935), *Prontuario puertorriqueño*, San Juan, Biblioteca de autores puertorriqueños.

CÔTÉ, Jacques, « Adieu pourriture », *Le Soleil*, 28 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/carrefour/200909/28/01-906341-adiou-pourriture.php> >, consulté le 10 juillet 2017.

DAUNAIS, Isabelle, 2015, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal.

Gobierno de Puerto Rico, 29 août 2002, *Ateneo Puertorriqueño Ley Núm. 5 de 1 de Marzo de 1956, según enmendada* [en ligne], repéré à < <https://www2.pr.gov/presupuestos/Presupuesto2015-2016/PresupuestosAgencias/suppdocs/baselegal/197/197.pdf> >, consulté le 26 juillet 2017.

KLEIN, Nicholas, 1922, « Adress of Nicholas Klein » dans *Proceedings of the third Biennial Convention of the Amalgamated Clothing Workers of America held*

in Baltimore, Maryland, may 13 to 18, 1918, Baltimore, Amalgamated Clothing Workers of America.

La Commune, 27 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://nefacmtl.blogspot.ca/2009/09/bon-debarras-pourriture.html> >, consulté le 10 juillet 2017.

Éric Lambert, 31 octobre 2013, « Elvis Gratton, derrière le rire » [vidéo en ligne], repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=raa-0Z2J0o4> >, consulté le 30 août 2017.

LOCO LOCASS, 2004, *Amour oral*, Montréal, Audiogramme.

LUSSIER, Marc-André, « Avec moi ou ben mange de la m... », *La Presse*, 26 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201207/17/01-4550545-avec-moi-ou-ben-mange-de-la-mhellip.php> >, consulté le 28 mars 2017.

MARCOTTE, Gilles, 1976, *Le roman à l'imparfait, essai sur le roman québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Éditions La Presse.

NEPVEU, Pierre, 1999, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Compact ».

PEDREIRA, Antonio S., 1942 (1934), *Insularismo. Ensayo de interpretación puertorriqueña*, San Juan, Biblioteca de autores puertorriqueños.

PERREAULT, Luc, 1999, « Gratton II, débile et médiocre », *La Presse*, 3 juillet 1999, p. D21.

PETROWSKI, Nathalie, « Pierre avant Falardeau », *La Presse*, 30 septembre 2009, p. ARTS SPECTACLES 5.

PIETRI, Pedro, 2015, « Puerto rican obituary » dans *Selected poetry*, San Francisco, City light books, p. 3-12.

Fyo Pix, 22 février 2014 [vidéo en ligne], « MARC FAVREAU — Le Géant (FÉLIX LECLERC selon SOL) », repéré à < <https://www.youtube.com/watch?v=Y4LA6BvGmFM> >, consulté le 20 juillet 2017.

PRIVET, Georges, « Sur la grève étudiante, “Monsieur Lazhar”, ce que notre cinéma montre et ne donne plus à voir », *La Jétée*, 21 mars 2012, [en ligne], repéré à < http://web.archive.org/web/20160322060739/http://www.la-jetee.com/2012_03_01_archive.html >, consulté le 12 juillet 2017.

PROVENCHER, Normand, 2000, « Bâille bâille 99 », *Le Soleil*, 9 janvier 2000, p. G4.

- Radio-Canada*, « Maisonneuve en direct », 28 septembre 2009 [en ligne], repéré à < <http://ici.radio-canada.ca/radio/maisonneuve/28092009/125872.shtml> >, consulté le 10 juillet 2017.
- RICARD, François, 2014, *Mœurs de province*, Montréal, Boréal, coll. Papiers Collés.
- ROY, Mario, 2004, « La pensée falardienne », *La Presse*, 28 juin 2004, p. A18.
- ROUCH, Jean, 1955, *Les maîtres fous*, Paris, Les films de la pléiade.
- SADE, Donatien Alphonse François de, 1975 (1785), *Les 120 journées de Sodome ou l'école du libertinage*, Paris, 10/18.
- 1987, *Œuvres complètes du Marquis de Sade. Tome neuvième*, Paris, Pauvert.
- TATI, Jacques, 2004 (1949), *Jour de fête*, Victoria, Collingwood, coll. « Director's suite ».
- THOMAS, Piri, 1997 (1967), *Down these mean streets*, New York, Vintage books.
- TREMBLAY, Odile, 2004, « Elvis Gratton, le personnage créé par Pierre Falardeau, reprend du service plus épais que jamais... hélas! », *Le Devoir*, 25 juin 2004, p. A1.
- TRUDEAU, Pierre Elliott, 1967, *Le fédéralisme et la société canadienne-française*, Montréal, HMH.

CRITIQUE ET INTERPRÉTATION

- BARRETO, Amílcar Antonio, 1998, *Language, Elites, and the State Nationalism in Puerto Rico and Quebec*, Westport, Praeger.
- BLANC, Réjane, 1986, *La quête alchimique dans l'œuvre d'Aloysius Bertrand*, Paris, Nizet.
- BOUCHARD, Guillaume, 2016, « L'Éthos polémique chez Pierre Falardeau », Université du Québec à Chicoutimi, Département des arts et lettres.
- DEN TANDT, Catherine, 2000, *Virgins and fleurs de lys : nation and gender in Québec and Puerto Rico*, San Juan, Universidad de Puerto Rico.
- 1995, "Tracing a comparative american project: the case of Québec and Puerto Rico", *Diacritics: a review of contemporary criticism*, vol. 25, no. 1, p. 46-62.

- DUMONT, François, 2017, « L'étrangeté de la poésie. » *Études françaises*, vol 53, no 1, « Présences de Gilles Marcotte », p, 40 *Volume 53, numéro 1*. 23–41.
- MANRIQUE CABRERA, Francisco, 2010 (1956), *Historia de la literatura puertorriqueña*, Rio Piedras, Publicaciones Gaviota, p. 273.
- MARION, Dominique, 2016, *Ouverture du cadavre de sade*, Montréal, Possibles éditions.
- MICHON, Jacques, 1977, « La nostalgie des “vrais romans” ou Le Roman à l'imparfait de Gilles Marcotte », *Lettres québécoises*, no 6, avril-mai 1977, p. 49.
- PELLETIER, Jacques, « Un roman sans aventure : vraiment ? », *Les Cahiers de lecture de L'Action nationale*, volume 9, numéro 3, été 2015, p. 28–30.
- PRIVET, Georges, « Les *Gratton 1, 2, 3* : Documentaires “sous-réalistes” du Québec post-référendaire », *Bulletin d'histoire politique*, vol. 19, no 1, automne 2010, « Le cinéma politique de Pierre Falardeau », p. 45-54. Jean Paul Colleyn, 2009, *Jean Rouch : cinéma et anthropologie*, Paris, Éditions Cahier du cinéma, coll. « Essais ».
- RODRIGUEZ-ORELLANA, Manuel, 1998 « Québec y Puerto Rico : un hemisferio y dos soledades », *Revista jurídica de la Universidad de Puerto Rico*, volume 67, no 5., p. 1079-1097.
- SANTAMARIA LOPEZ, Carla, 2011, « Boricuas isleños y nuyorriqueños : La construcción de identidades puertorriqueñas a través de la poesía de la calle », Université de l'État de New York à Albany, Département d'études latino-américaines, caribéennes et latines des États-Unis.
- STEVENS, Matthew F., 2002, « Constitutions of circumstance: A four-nation study of nationalist opinion », Thèse de doctorat, Université Columbia, Département de science politique.
- VÉZINA, Valérie, 2016, « L'îlétité : le facteur insulaire dans l'étude des nationalismes : étude comparative entre Terre-Neuve et Puerto Rico », Thèse de doctorat, Université du Québec à Montréal, Département de science politique.

ÉLÉMENTS DE THÉORIE

LITTÉRATURE, DISCOURS ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE

- ANGENOT, Marc, 1982, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*. Paris, Payot.
- AUSTIN, John, 1970 (1962), *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil.
- BARTHES, Roland, 2002 (1978), « Leçon » dans *Œuvres complètes, Tome V — 1977-1980*, Paris, Seuil.
- 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil.
- BENVENISTE, Émile, 1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- BRECHT, Bertold, 1967, *Écrits sur le théâtre*, Paris, L'Arche.
- BÜRGER, Peter, 2013 (1976), *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, coll. « Saggio Casino ».
- BUTLER, Judith, 1997, *Le pouvoir de mots. Politique du performatif*, Paris, Amsterdam.
- CASANOVA, Pascale, 1999, *République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil.
- CHARDIN, Philippe et Alison BOULANGER (dir.), 2007, *Roman de formation, roman d'éducation dans la littérature française et dans les littératures étrangères*, Paris, Kimé.
- CITTON, Yves, 2014, *Pour une écologie de l'attention*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées ».
- 2012, *Gestes d'humanité. Anthropologie sauvage de nos expériences esthétiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Le temps des idées », 2012. p. 95.
- DAMASIO, Antonio R., 2003, *Spinoza avait raison : joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Odile Jacob.
- DANOU, Gérard (dir.), 2000, *Le roman d'apprentissage, approches plurielles. Colloque de Cerisy*, Paris, Sens, coll. « Sens critique ».
- DELEUZE, Gilles, 2003 (1981), *Spinoza. Philosophie pratique*, Paris, Minuit, coll. « Reprise ».
- 1986, *Foucault*, Paris, Minuit.

- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».
- DOMINGUEZ LEIVA, Antonio et Simon LAPPERIÈRE, 2015, *Éloge de la nanarophilie*, Dijon, Le murmure, coll. « Borderline ».
- FOUCAULT, Michel, 1969, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».
- 1971, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard.
- 1976, *Histoire de la sexualité. Tome 1 : La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires ».
- FUSETTI, Giovanni, 1999, « Au commencement était le clown. Le voyage du clown, entre art, théâtre et thérapie. » Mémoire de fin formation à l'École parisienne de gestalt, Paris.
- GARAND, Dominique, Laurence DAIGNEAULT DESROSIERS et Philippe ARCHAMBAULT, 2014, *Un Québec polémique. Éthique de la discussion dans les débats publics*, Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec ».
- GLISSANT, Édouard, 1997 (1981), *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/essais ».
- KLEMPERER, Victor, 1998 (1947), *LTI, la langue du IIIe Reich. Carnets d'un philologue*, Paris, Pocket.
- LECOQ, Jacques, 1995, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, coll. « Papiers ».
- 1987, *Le théâtre du geste : Mimes et acteurs*, Paris, Bordas.
- LEFEBVRE, Paul, 1986, « Du bouffon : Entretien avec Philippe Gaulier », *Jeu*, Numéro 41, MARGEL, Serge, « Manifestes avant-gardistes. La rupture entre politique et société », *Lignes*, no 40, février 2013, « Le manifeste entre littérature, art et politique », p. 30-56.
- McLUHAN, Marshall, 1993 (1964), *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Bibliothèque québécoise.
- RICŒUR, Paul, 1968, « Préface » dans Rudolf Bultmann, *Jésus. Mythologie et Démythologisation*, Paris, Seuil.
- ROBERT, Lucie, 1989, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, PUL, coll. « Vie des lettres québécoises. Centre de recherche en littérature québécoise ».

SCHECHNER, Richard, 2008, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre »

TRUCHET, Jacques, « Retour sur Brecht et sur la “distanciation” », *Commentaire*, 1979/2, no 6, p. 308-313.

POUVOIR ET RÉSISTANCE

ANDERSON, Benedict, 2002 (1983), *L'imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La Découverte, coll. « Poche ».

AYALA, Cesar J. et Rafael BERNABE, 2011, *Puerto Rico en el siglo americano : su historia desde 1898*, San Juan, Callejón.

BEAUVOIS, Jean-Léon, 2005, *Les illusions libérales, individualisme et pouvoir social. Petit traité des grandes illusions*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.

BERNAYS, Edward, 2008 (1928), *Propaganda. Comment manipuler l'opinion en démocratie*, Montréal, Lux.

BOURDIEU, Pierre, 1997, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil.

——— 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre examen ».

——— 1979, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun ».

BRAS, Juan Mari, 1984, *El independentismo en Puerto Rico, su pasado su presente y su porvenir*, Santo Domingo, Cepa.

BROUILLET, Eugénie, 2005, *La négation de la nation : l'identité culturelle québécoise et le fédéralisme canadien*, Sillery, Septentrion.

CASTORIADIS, Cornelius, 1996, *La montée de l'insignifiance. Les carrefours du labyrinthe, tome IV*, Paris, Seuil.

CLASTRES, Pierre, 2009 (1974), *La société contre l'État*, Paris, Minuit, coll. « Critique ».

CHAKRABARTY, Dipesh, 2000, *Provincializing Europe : Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, coll. « Princeton Studies in Culture/Power/History ».

- CHOMSKY, Noam et Edward HERMAN, 2002, *La fabrication du consentement. De la propagande médiatique en démocratie*. Marseille, Agone.
- COMITÉ INVISIBLE, 2007, *L'insurrection qui vient*, Paris, La fabrique.
- DEBORD, Guy, 1992 (1967), *La société du spectacle*, Paris, Gallimard.
- DENIS, Nelson A., 2015, *Guerra contra todos los Puertorriqueños. Revolución y terror en la colonia americana*, New York, Nation Books, p. 7 et ss.
- DUPUIS-DÉRI, Francis, 2013, *Démocratie. Histoire politique d'un mot aux États-Unis et en France*, Montréal, Lux, coll. « Humanités »
- FANON, Frantz, 1971 (1952), *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, coll. « Points essais ».
- , 2002 (1961), *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche ».
- GALEANO, Eduardo, 2010 (1971), *Las venas abiertas de América latina*, Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- GUATTARI, Felix, 1977, *La révolution moléculaire*, Paris, Encres.
- GUATTARI, Félix et Suely ROLNIK, 2007, *Micropolitiques*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond/Seuil.
- HABERMAS, Jürgen, 1997, *Droit et démocratie. Entre faits et normes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais ».
- HORKHEIMER, Max et Theodor W. ADORNO, 2011 (1944), « La production industrielle de biens culturels. Raison et mystification des masses » dans *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », p. 172.
- NEGRI, Antonio, 2015, « Hégémonie : Gramsci, Togliatti, Laclau », *Euronomade* [en ligne], repéré à < <http://www.euronomade.info/?p=5001> >, consulté le 5 juillet 2017.
- 2011, *Traversées de l'Empire*, Paris, L'herne.
- NEGRI, Antonio, et Michael HARDT, 2004, *Empire*, coll. « Fait et cause », Paris, 10/18.
- 2004, *Multitude*, coll. « Fait et cause », Paris, 10/18.
- LEFEBVRE, Henri, 1958, *Critique de la vie quotidienne*, 2.t., Paris, L'Arche, coll., « Le sens de la marche ».

- 1969, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Idées ».
- LORDON, Frédéric, 2013, *La société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais ».
- 2010, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La fabrique.
- MARX, Karl, 1972 (1932), *Manuscrits de 1844*, Paris, Éditions sociales,
- 1985 (1867), *Le Capital*, Paris, Flammarion.
- MEMMI, Albert, 1985 (1957), *Portrait du colonisé — Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel ».
- MEIKSINS WOOD, Helen, 2013, *Des citoyens aux seigneurs. Une histoire sociale de la pensée politique de l'antiquité au moyen-âge*, Montréal, Lux, coll. « Humanités ».
- MICHAUD, Yves, « Critique et espace public chez Habermas : de la démocratie éclairée à la démocratie radicale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Tome 189, no 2, avril-juin 1999, « La critique après Kant ».
- NORDMANN, Charlotte, 2006, *Bourdieu/Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*, Paris, Amsterdam, coll. « Poches ».
- PALLUD, Auberte, 2010, « La diaspora portoricaine aux États-Unis », *Études caribéennes* [En ligne], no 16, Août 2010, « Diasporas protéiformes », p. 24, repéré à < <http://etudescaribeennes.revues.org/4686> >, consulté le 14 août 2017.
- PANOFF, Michel et Françoise PANOFF, 1968, *L'ethnologue et son ombre*, Paris, Payot, coll. « Science de l'homme ».
- RANCIÈRE, Jacques, 2004 (1998), *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 244.
- 2004 (1987), *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, coll. « Fait et cause ».
- 2000, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique.
- SERGEANT, Jean-Claude, « Le quatrième pouvoir : anatomie d'un concept », *Études anglaises*, vol. 43, no 1, 1990, p. 74-85.
- SCOTT, James C., 2013 (2009), *Zomia ou l'art de ne pas être gouverné*, Paris, Seuil.

——— 2009 (1990), *La domination et les arts de la résistance : fragments du discours subalterne*, Paris, Amsterdam.

SÉGUIN, Maurice, (Bruno Deshaies, dir.), 1997, *Histoire de deux nationalismes au Canada*, Montréal, Guérin.

RÉFÉRENCES

DIVERS AUTEURS, 2001, *Le Grand Robert de la langue française*, 5 t., Paris, Dictionnaires le Robert.

LALANDE, André, 2006 (1926), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos poche ».