

# La rédemption de la fiction : Denys Arcand et la crise de l'image-mouvement

Étienne Beaulieu



*Les Montréalistes* (réal. Denys Arcand, 1965) © Office nationale du film

## Résumé

Depuis ses débuts documentaires, l'œuvre de Denys Arcand, à l'encontre de quantité de cinéastes québécois, esquive le motif de la fondation du territoire, qui se retrouve par exemple chez Perrault (serait-il territoire imaginaire), en déplaçant l'attention sur la technique cinématographique et bientôt sur le passage, théorisé par le philosophe Gilles Deleuze, de l'image-mouvement à l'image-temps. Ce passage ne s'accomplit pas exactement chez Arcand, mais il se prépare en répétant le schéma victimaire, particulièrement présent dans le cinéma québécois, mais pour l'épuiser et enfin laisser passer à l'écran un peu de temps à l'état pur.

---

À l'égard de l'évolution du cinéma québécois moderne, l'œuvre de Denys Arcand regroupe dans sa trajectoire, en un seul faisceau à la ligne très nette, tous les mouvements les plus importants, au point où l'on pourrait dire qu'elle en est l'effigie, le symbole, qu'en elle le cinéma québécois se porte au plus haut de sa gloire internationale mais en conservant toutefois les stigmates de son passé, sa structure dramatique d'exclusion du tiers et de perpétuation des cycles de la violence, au moins jusqu'à *Jésus de Montréal* (1989). Outre *À l'est d'Eaton* (1959) aujourd'hui disparu, et son premier film *Seul ou avec d'autres* (Denys Arcand, 1962), dans lequel, de son propre aveu, sa « participation demeura marginale » (Coulombe 14), Arcand débute, comme la majorité de tous les cinéastes québécois, à l'Office National du Film du Canada où il réalise quelques documentaires dont les plus importants sont *Champlain* (1964) et *Les Montréalistes* (1965). Ces films, portant sur l'histoire québécoise, ne représentent pas tant la transition entre la formation d'historien d'Arcand et son métier de cinéaste, qu'un arrimage à l'histoire du cinéma au moment où il est entré dans la profession, car, comme il le dit lui-même, il n'est pas un cinéaste historien, mais simplement quelqu'un qui « est devenu cinéaste professionnel par le biais de l'histoire » (Coulombe 15). Réalisés en vue des célébrations du centenaire de la Confédération canadienne en 1967, ces films disent beaucoup plus que leur seul aspect référentiel portant sur Champlain ou sur ce groupe de mystiques venu fonder Montréal sur une île, selon le motif de l'insularité, aussi présent chez Perrault et bien d'autres, comme une métaphore de la situation du Québec en situation nord-américaine. Dans ses premiers films, Arcand s'imprègne donc de l'idéologie du documentaire, se tourne comme Perrault vers les fondateurs, en même temps qu'il prend déjà ses distances avec cette façon de filmer, par le traitement du cadrage notamment.

### **Le cadrage du passé**

Dès ses premiers films, même s'il est censé se conformer au genre documentaire, Arcand choisit de faire jouer le cadrage selon une perspective fictionnelle. Ce choix est directement mis en rapport avec la question de la mémoire québécoise, c'est-à-dire avec la presque absence de lieux de mémoire au Québec. Autant dans *Champlain* que dans *Les Montréalistes*, Arcand emploie le même procédé qui consiste à diviser le temps du film en deux sections, l'une portant sur le passé dont il est question, et l'autre sur le présent ou sur l'influence de l'objet historique dans la contemporanéité du film. La césure temporelle est rendue possible grâce à un procédé très simple, qui consiste à ne cadrer qu'une portion de réel qui puisse convenir vraisemblablement au réel de l'époque investiguée. Au Québec, quoi

de plus simple, pour remonter à la vision du réel des fondateurs, que de se contenter de filmer une portion d'espace dans laquelle n'apparaît aucune trace de civilisation, la nature seule, supposée vierge, comme naguère le fit l'abbé Proulx en cadrant « le grand lac Abitibi, tel qu'il apparut à d'Iberville et aux deux frères Lemoine en 1685 » (*En pays neufs*, Maurice Proulx, 1937). Chose rare au monde, il demeure encore possible, peut-être pas encore pour longtemps, de filmer directement au Québec, selon des cadrages très larges, d'une telle façon que l'image puisse correspondre à une photographie prise au temps des fondateurs de la nation : l'image, au Québec, peut se faire immédiate et pourtant historique, peut induire à peu de frais la tentation d'un complet repli du présent dans un passé l'engloutissant par sa fixité. Dans l'image, donc, l'origine et le maintenant peuvent coïncider très facilement et accréditer la vision de Louis Hémon selon laquelle « au pays de Québec, rien ne bouge », comme si la réalité sociale s'accordait à l'absence de repère historique dans l'image des fondations.

Dans ce passé cependant, il ne s'agit pas d'une mémoire-monde deleuzienne, mais plutôt d'un monde sans mémoire. C'est du moins la constatation de départ d'Arcand : « Nous ne découvrons pas souvent, en Amérique, au détour d'une rue ou d'une impasse, un peu du passé que rappelleraient les vieilles pierres d'un mur ou les pavés d'une ruelle » (*Les Montréalistes*). Aussi le zoom-in trois fois répété sur les bouillonnements d'une rivière dans la lumière se présente-t-il aussitôt à l'écran comme une image obsédante, aimantée, qui risquerait d'engloutir toute autre image, de se donner d'emblée, sans le relais d'aucune autre réalité qui pourrait en donner la mesure, le contrepoint, comme « une image de l'éternité » dans laquelle, comme le dit Deleuze, « il n'y a plus de place pour aucun mouvement réel » (Coulombe 17). Cette image des bouillonnements de la rivière changés en remous de la mémoire, parce qu'elle cherche à se constituer sur le fondement de l'absence de mémoire que constitue le paysage, se donnant comme un premier regard fondateur, constitue le fondement de l'image cinématographique québécoise, son point zéro, l'épaisseur mémorielle nulle à partir de laquelle tout cinéaste québécois doit commencer à filmer, comme le firent les pionniers du documentaire catholique.

Mais, chez Arcand, surplombant cette vision originaire, la voix off affronte tout de suite le présupposé : « Seule la nature en friche, de territoires intouchés, rappelle ce qu'était notre pays au jour des fondateurs. Dirait-on que notre passé s'étale tout entier dans notre âme et dans nos souvenirs ? » (*Les Montréalistes*). Parce que très peu de monuments retiennent de leur pesanteur le passé autour d'eux, comme dans les lieux de mémoire décrits par l'historien Pierre Nora, l'image, sous peine de glisser et de disparaître comme une

feuille dans les remous de la rivière, dans les replis du temps, se tourne donc, selon la mécanique décrite par Bazin, vers « l'âme humaine » comme vers « l'infini dont le théâtre a besoin » (Bazin 160). Dans ce rabattement du temps sur l'espace, du mouvement centrifuge de l'image au repliement centripète de l'espace devenu scénique, et qui dégénère le plus souvent en espace clos de la tragédie, le nouveau monde ne se découvre pas tellement comme une vastitude à laquelle l'âme désirerait se confondre, selon le vieux cliché de l'infini de l'espace américain, mais plutôt, comme le montrait Pierre Nepveu dans *Intérieurs du Nouveau monde*, se présente au contraire comme un espace où la conscience, rejetée d'un milieu qui ne lui correspond en rien, ne peut que se replier sur elle-même, comme si tout cela ne la concernait pas, comme si effectivement son royaume n'était pas de ce monde, comme le dira plus tard Daniel Coulombe dans *Jésus de Montréal*, puisque ce monde n'est pas celui de son histoire. Il semble en effet que la seule mémoire permise à l'image ne demeure soit qu'une chaîne de *flash back* ressassant les mêmes images dans un temps clos et suspendu comme les âmes dans le purgatoire, comme dans une mémoire fixe et enterrée à la façon des objets souvenirs de Viviane dans *Les beaux souvenirs* (1981) de Francis Mankiewicz, ou soit se bloque au premier regard, celui des fondateurs, comme dans certains films documentaires comme *Pour la suite du monde* (Pierre Perrault et Michel Brault, 1963) où le seul mouvement possible demeure celui de la résurrection du passé (« C'est le passé qui réarrive », dit Grand-Louis) qui ne débouche pas sur un ordre nouveau, mais sur le renouvellement de l'ordre ancien, comme dans la structure épique de toute résurgence temporelle.

Mais à l'inverse de Pierre Perrault, Denys Arcand choisit dès ses premiers films, même pour ses documentaires, une optique fictionnelle en catapultant le passé sur le présent, en juxtaposant les séquences du passé à celles du présent. Pourtant tournées dans l'esprit du documentaire, les séquences prennent, grâce au montage et au cadrage, l'allure d'une fiction, d'un aveu de manipulation de la réalité qu'elles enregistrent. La fiction est minimale, elle constitue peut-être d'ailleurs le trait fictif le plus simple qu'il soit possible d'atteindre au cinéma : elle consiste en une juxtaposition de morceaux de réalités pris, comme chez Vertov, à la façon d'une pie voleuse, mais assemblés d'une telle façon que la réalité qu'ils évoquent soit tantôt passée, tantôt présente, et surtout que l'ensemble du film apparaisse comme un travail fait sur l'image principalement à partir du cadrage et du montage. Il ne s'agit pas tellement des premières séquences des *Montréalistes* par exemple, tournées comme en un discours indirect libre et dans lesquelles on voit un journal qui traîne sur lequel il est inscrit en grosses capitales « C'est l temps que ça change », ou encore des églises, des édifices,

des cheminées et un clocher s'écrouler, désignant ainsi l'écroulement de tout un ordre de réalité se référant à la contemporanéité du film, la Révolution tranquille. Il s'agit plutôt du rassemblement des images du pays en un ensemble étiqueté comme « passé », dans la première section du film, qui comprend des images de la nature, des images d'archives, des cartes d'époque, mais toujours les scènes « naturelles » sont cadrées d'une telle façon que puisse être créée l'illusion du présent de la fondation. Le second groupe d'images veut correspondre au « présent », où l'on voit des rues, des enseignes modernes, des automobiles, le Montréal contemporain, cadré de sorte qu'aucune équivoque ne soit possible à propos de la contemporanéité de ces images.

Si dans le second groupe d'images aucune équivoque n'est possible, dans le premier, elle le demeure. La superbe vue plongeante de l'Isle-aux-Coudres par exemple (*Champlain*), qui rappelle la séquence de Tessier tournée seulement douze ans plus tôt dans *Le miracle du curé Chamberland* (1952), s'insère dans l'ensemble « passé » et montre ce qu'était cette île au temps des découvreurs. Or, elle aurait tout aussi bien pu se glisser dans l'ensemble « présent » et connoter le contemporain. Le spectateur ne voit cette île avec un regard temporel plongeant, se penchant sur le passé, qui ne descend dans le passé, comme le plongé de l'image, que grâce à l'environnement de cette image, créé de toutes pièces par le montage, qui l'ancre dans la fiction d'un passé. La fiction, minimale à l'extrême, se constitue ainsi en établissant avec le spectateur la convention d'ensembles temporels n'existant que grâce au cadrage et au montage. Néanmoins, ces premiers films demeurent pris dans le cadre d'une pensée de l'image-mouvement, car, comme le rappelle Deleuze, « le montage est cette opération qui porte sur les images-mouvement pour en dégager le tout, l'idée, c'est-à-dire l'image du temps. C'est une image nécessairement indirecte, puisqu'elle est conclue des images-mouvement et de leurs rapports » (Deleuze 1983 : 46). Manipulant du temps par le seul moyen du montage, l'image de *Champlain* et de *Les Montréalistes* ne donne qu'une image indirecte du temps, ne cherche pas à faire passer le temps dans la perception elle-même, mais seulement dans la convention passée implicitement avec le spectateur.

Par ailleurs, l'orientation future d'Arcand est imperceptiblement déjà toute tracée, autant dans le traitement de l'image que dans le choix des sujets à filmer, qui ressortissent à cette époque d'une convention avec son employeur, mais qui néanmoins connotent, dans l'angle choisi, les obsessions du réalisateur. Par exemple, lorsqu'il note, à propos des *Montréalistes*, ces mystiques venus fonder Montréal dans un esprit se rapprochant de « la primitive Église », qu'il « est assez étrange cependant que cette folie de Dieu, en construisant une ville

bien faite, servît justement à la longue, en ce qui regardait la traite, des intérêts matériels contre lesquels elle s'était définie elle-même » (*Les Montréalistes*). Une croix se trace donc, dès les premiers films d'Arcand, qui oppose dans son univers le spirituel et le matériel, depuis l'origine mystique des *Montréalistes* jusqu'à l'idée de *Jésus de Montréal*, née de la constatation de « la tension entre la voix de Jésus et celle de l'Église, très éloignées l'une de l'autre » (Coulombe 119). Se profile dans cette tension propre à Arcand au Québec celle du cinéma lui-même, entre l'image directe (documentaire, donc non payante en pratique) et l'image travaillée se donnant comme fictive (donc plus ouverte à un grand public et plus payante en théorie). Le rapport entre la pauvreté et l'argent qu'implique cette tension fait de la première voie un chemin austère se voulant sans égard à la rentabilité, sans regard pour l'existence même de l'argent, une « image de la primitive Église » version esthétique, tandis que la seconde se constituerait en fonction des possibilités financières du réalisateur, des modes et du marché, des tendances de l'histoire.

### La circulation du capital temporel

C'est dire que dans l'œuvre d'Arcand se pose d'emblée la question « qui mine le cinéma, la vieille malédiction : l'argent, c'est du temps » (Deleuze 1985 : 104). C'est en faisant face à cette malédiction, qui rend l'existence même du cinéma problématique, que l'image peut s'ouvrir au temps, que ce soit chez Fellini, qui déclarait que son film serait fini quand il n'y aurait plus d'argent pour le continuer, ou chez Arcand, qui ne cesse d'interroger le rapport du temps à l'argent, depuis *Les Montréalistes*, en passant par *La maudite galette* (1972), jusqu'à *Jésus de Montréal* et même *Stardom* (2000), car « c'est dans une même opération que le cinéma affronte son présupposé le plus intérieur, l'argent, et que l'image mouvement cède la place à l'image-temps » (Deleuze 1985 : 105), puisque « l'argent est l'envers de toutes les images que le cinéma montre et monte à l'endroit, si bien que les films sur l'argent sont déjà, quoique implicitement, des films dans le film ou sur le film » (Deleuze 1985 : 104) (comme dans *L'argent* de Bresson [1983] ou *Huit et demi* [1963] de Fellini).

Or, l'acheminement de l'image vers sa dimension temporelle, par l'affrontement du présupposé numéraire du cinéma au sein même du film, se produit dans l'œuvre d'Arcand (et c'est l'un des seuls cinéastes québécois à s'y être véritablement confronté), notamment dans *La maudite galette* (Denys Arcand, 1971). Ce film, scénarisé par Jacques Benoît, présente une sorte de figure du personnage de Séraphin se réincarnant en l'oncle Arthur, vieil avare vivant à la campagne qui dispense chichement de petites parts de son immense magot à Roland et Berthe, qui survivent plus ou moins misérablement à la ville, où ils ont tout de même un employé, Ernest.

Au souper, lorsque l'oncle Arthur vient donner cinq cents dollars à Roland et Berthe, les trois protagonistes se moquent d'Ernest, qui « n'est pas vite, vite », qui « mange de la viande à chat sans s'en rendre compte » et qui, lorsque Berthe se promène nue, « ne se rince même pas l'œil comme tout le monde ». Mais Ernest écoute à sa porte, ce qui déclenche sourdement sa vengeance. Celle-ci survient lorsque Berthe entraîne Roland dans le projet de dévaliser l'oncle Arthur, à l'aide de Rosaire et de Ti-Bi, matamores à la solde de Berthe, quand le groupe, conduit par Roland, se rend chez l'oncle Arthur, le séquestre, tente de lui extorquer l'argent sans y parvenir, empêché par Ernest, qui était clandestinement du voyage, qui s'empare du magot et assassine froidement tous les protagonistes, sauf Berthe, qu'il emmène avec lui et avec laquelle il passe la nuit dans la chambre d'un motel le soir venu. Au matin, celle-ci tente de lui enlever l'argent, mais Ernest la neutralise d'un coup de carabine dans l'épaule et se sauve avec l'argent. Dans un bar, Ernest rencontre un homme très riche, attablé avec une femme et qui possède une automobile de luxe stationnée devant la porte. Cet homme, qui rappelle encore le producteur américain de *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) déclarant laconiquement « Action ! », figure la tentation de l'action violente, du luxe et du sexe dans le cinéma, tentation, il faut bien l'avouer, constante chez Arcand. S'adressant à Ernest : « T'as pas de char pis de plotte parce que té t'un crotté. T'auras jamais rien, t'es né crotté, pis tu vas mourir crotté ». Façon de signifier, que s'il a de l'argent, l'automobile et la femme sont à lui, offre qu'Ernest accepte comme on surmonte une insulte. Puis, Ernest va porter le reste de l'argent à ses parents, dépose tous les billets sur la table, mais ils ne réagissent pas, car Berthe est cachée derrière Ernest et le menace d'une carabine. Ernest et Berthe se tuent mutuellement et les parents d'Ernest se sauvent en Floride avec l'automobile et l'argent.

Réalisé par « besoin d'accomplir un acte de révolte » (Coulombe 25) dit Arcand, *La maudite galette* présente le rapport du temps à l'argent sur le mode subversif de tous les films québécois ayant cherché à briser les cercles communautaires de l'image et qui entrent ainsi dans les cycles de la violence, troquant la justice divine pour la loi du Talion. La vengeance d'Ernest achève en outre d'une façon définitive la défaite de Séraphin, son détressement, et met fin à la thésaurisation du temps dans le cinéma québécois. À la thésaurisation de Séraphin correspondait une temporalité en coupes immobiles, un temps abstrait, à peine en mouvement comme une eau marécageuse. Or, dès que l'avare est pillé dans *La maudite galette* et que l'argent se met à circuler, le temps en fait de même et l'image s'achemine bientôt vers sa dimension temporelle, en vertu du principe selon lequel un film se change en un documentaire sur son propre tournage quand il devient, comme dans *Huit et demi* de

Fellini, un film sur le film, une composition se déployant des événements vers la transparence du temps. Forcément, lorsque survient ce repli hégélien du cinéma sur lui-même, les schèmes sensori-moteurs de l'action se brisent et le temps s'infiltré entre les plans comme la lumière à travers les lézardes d'un mur.

Ce qui n'est cependant pas tout à fait le cas dans *La maudite galette*, où le personnage principal est l'argent lui-même. Ce renversement des fonctions, par lequel ce ne sont plus les personnages qui se servent de l'argent, mais qui servent au contraire l'argent, qui s'asservissent aux exigences criminelles de sa possession sans aucune considération morale ou simplement humaine, brise en quelque sorte l'unité narrative du film, qui se décale quelque peu du monde humain et subit un léger décentrement. Le seul suivi de la narration ne demeure en effet que par ce qui advient de l'argent, d'abord avec l'oncle Arthur, ensuite avec Roland et Berthe, qui tentent de le voler, puis avec Ernest et enfin avec les parents de ce dernier. Aucune cohérence narrative ne se dégage de l'ensemble, qui erre avec les changements de propriétaire de l'argent. Deleuze a nommé cette errance de la narration, « la balade » (1985 : 280), qui est l'une des formes que peut prendre la crise de l'image-mouvement, lorsque l'unité narrative et psychologique se fissure, lorsque le centre affectif et perceptif de l'image, le sujet humain, se voit décentré ou excentré, glissant à la surface centrifuge d'une image en processus de renversement, bientôt purement temporelle. La longue séquence du trajet en automobile de nuit, dans laquelle on entend un petit air folklorique traditionnel mettant en dérision la petite promenade à la campagne, illustre bien cette forme de bris des schèmes narratifs. Il s'agit d'une sorte de passage à vide du récit qui contribue à vider le récit de toute action humaine.

Ce ne sont pas les humains qui intéressent ici l'image, plutôt portraiturés en inhumains, mais plutôt leur lien à l'argent, au pouvoir les forçant à sortir d'eux-mêmes et à tout faire pour posséder. Aucune considération morale n'oriente en effet l'image dans la voie d'une quelconque condamnation. Les longs plans fixes et les plans-séquences laissent tous les événements se produire sans qu'il semble s'être produit quelque chose, comme lorsque Ernest traverse le salon avec sa bicyclette sans que la caméra ne le suive comme si toute action de sa part ne méritait aucunement d'être soulignée, comme si le personnage n'était qu'un parasite de l'action. Mais les plans-séquences de *La maudite galette*, pour extériorisant qu'ils soient, ne tiennent pas vraiment de l'image-temps, car ce n'est pas le temps mais les événements qu'ils mettent à nu, par exemple, le long plan fixe du souper, qui dégénère de la blague à l'insulte et à la menace, sans qu'aucune fissure temporelle n'intervienne. Cette séquence, cependant, se présente comme un autre signe de la crise



de l'image-action et anticipe sur la presque absence d'« action » du long souper du *Déclin de l'empire américain* (1986), qui n'est évidemment qu'une autre forme d'action, centrée sur une dramatique de la parole. Par toutes ces fissures entrevues dans la trame de l'action, comme s'il était filmé en bordure de l'image-mouvement, *La maudite galette*, malgré la structure mimétique de la violence réciproque s'achevant dans le double meurtre final (comme dans d'innombrables films québécois), cherche à sortir de cet espace, à ne plus s'enfermer dans l'espace tragique traditionnel, qu'elle a fait brûler avec la maison de campagne de l'oncle Arthur, et tente de s'acheminer vers une image moderne, détachée des génies du lieu et s'accordant à l'intrinsèque idéal de paix de l'image.

### Les complots de la violence

De la même manière, *Gina* (1975), qui représente pour Arcand le « quatrième volet d'une tétralogie formée par ailleurs de *On est au coton*, *Québec : Duplessis et après...* et *Réjeanne Padovani*, une tétralogie mi-documentaire, mi-fiction » (Coulombe 27-28), clôt le cycle « documentaire » du cinéaste par une violence inouïe. L'histoire est celle du personnage éponyme, victime tragique toute désignée, Gina, danseuse nue de son état employée par l'agence « Fantastik » qui l'envoie à Louiseville, dans un motel où réside quelque temps une équipe de tournage de l'Office National du cinéma, qui réalise un film sur le textile, comme une réplique, quelques années plus tard, de l'expérience d'Arcand, lors du tournage de *On est au coton*, dont quelques images sont par ailleurs intercalées dans *Gina*. Les deux histoires se tissent en contrepoint et se lient comme deux fables emblématiques de l'exploitation des ouvriers, en particulier des femmes. Pendant que les cinéastes tournent leur film dans la manufacture locale en se servant de Dolorès pour découvrir l'exploitation dont sont victimes les employés, de son côté, Gina, ayant provoqué les membres d'un club local de motoneigistes, est violée par quinze d'entre eux avec l'hymne national du Canada en arrière-fond, dans une métaphore politique un peu lourde. Les dirigeants de l'agence de Gina se déplacent donc à Louiseville et la vengent. Les séquences suivantes sont parmi les plus violentes du cinéma québécois : coups de chaînes en pleine figure, coups de bâtons de baseball, de tuyau de plomb, poursuite en motoneige digne d'un film de série B jusqu'à ce que le motoneigiste se fasse prendre en sardine et s'engouffre dans les hachoirs d'une souffleuse à neige pour en ressortir sous la forme d'un hachis de sang et de membres humains. Justification de cette action par le patron de l'agence, qui figure les prodromes de la réflexion d'Arcand sur le pouvoir, commencée avec *Réjeanne Padovani* (1973) et se poursuivant avec *Le confort et l'indifférence* (1981) : « Duplessis, Churchill, De Gaulle, Napoléon, tout' des chiens sales, tout' des

gangs de tueurs. C'est ça que le monde respecte. Ça sert à rien de brailler, faut que le monde aille peur de toi. Y'a rien que ça qui comprennent ».

L'exacerbation de la loi du Talion se produit cependant, selon un procédé qui réapparaît dans *Jésus de Montréal* (lors de la scène reproduisant celle de Jésus au temple qui détruit les échoppes des marchands), dans une structure filmique selon laquelle l'exploitation de la femme et la violence cinématographiques sont dénoncées parallèlement à une œuvre en train de se faire, en l'occurrence celui des cinéastes de l'Office, qui se voient interdire de poursuivre leur film et doivent aller tourner à Montréal une fiction banale, une histoire de « je l'ai tué parce que je l'aimais », c'est-à-dire un film où le désir dégénère en meurtre. Dans *Gina*, la fiction relaie donc le documentaire et lui insuffle, suivant une tendance très prononcée du cinéma québécois, un surcroît inouï de violence en même temps que le pouvoir de l'argent est montré en parallèle à la réalisation d'un film — puisque dans *Gina* se présente, en surplus du film dans le film, où nécessairement apparaît la question de l'argent, une autre forme de bris des schèmes narratifs traditionnels, que Deleuze nomme « la dénonciation du complot » (1985 : 283).

C'est-à-dire, toujours selon Deleuze, qu'avec « la crise de l'image-action et du rêve américain » (1985 : 282), l'apparition du « complot criminel, comme organisation du Pouvoir, prend dans le monde moderne une allure que le cinéma s'efforcera de suivre et de montrer » (Deleuze 1985 : 283). Sujet exact de *Réjeanne Padovani*, autre victime éponyme et émissaire (figure moderne de l'impératrice Messaline, une dévoreuse d'hommes qui fascinait Baudelaire), ce complot demeure cependant restreint aux hautes sphères du pouvoir québécois, dans le cabinet de Padovani, qui reçoit des invités de marque et se fait importuner par son ex-femme qui revient au pays malgré une interdiction formelle de le faire, sous peine de se voir exécutée sur-le-champ. Ce qui ne manque pas de survenir, dans un superbe feu d'artifice couvrant les détonations, comme si la suspension pyrotechnique de l'image, son flottement, la « suspension du monde » (Deleuze 1985 : 219) se produisant en elle se présentait toujours, dans le cinéma québécois, comme un mensonge et cachait une exécution, une mort tragique.

Se voyant restreint à la tête dirigeante, et donc assignable à un groupe précis d'individus, le complot que met au jour *Réjeanne Padovani* se limite toutefois à une sorte de version québécoise « du film noir américain, [dans lequel] les actions sont assignables à des individus » (Deleuze 1985 : 282) et évite de présenter un complot plus dangereux parce qu'anonyme, beaucoup plus vaste et « plus puissant, qui aurait trouvé le moyen de faire circuler les clichés, du

dehors au dedans, du dedans au dehors » (Deleuze 1985 : 282). Ce complot anonyme infiltre le cinéma moderne, qui charrie des images publicitaires et idéologiques, quand bien même chercherait-il à les dénoncer en les montrant, comme Arcand dans la plupart de ses films. Car, « comment le cinéma peut-il dénoncer la sombre organisation des clichés, alors qu'il participe à leur fabrication et à leur propagation, autant que les magazines ou les télévisions ? » (Deleuze 1985 : 283). C'est du cœur de ce paradoxe, depuis cette impossibilité, que s'élabore la problématique englobante de *Jésus de Montréal*, dans laquelle se rejoignent en une seule figure les deux grands thèmes de l'œuvre d'Arcand : le bouc émissaire et le pouvoir de l'argent.

### Images du sacrifice

Si, comme le croit Simone Weil et selon une pensée inspirée de la tradition juive, « Dieu ne peut être présent dans la création que sous la forme de l'absence » (Weil 112), le cinéma s'exerce par contre selon un mouvement exactement inverse de présentification de l'absence, d'incarnation de l'invisible et de remontée de l'image vers sa source. Aussi la vie de Jésus, fils de Dieu fait corps, est-elle le sujet par excellence du cinéma mondial et pas seulement catholique, comme chez Pasolini par exemple, réalisateur se déclarant en principe athée. Dans le contexte québécois, le sujet offre la possibilité de rendre le cinéma à la conscience de lui-même, de l'extirper des schèmes de violence mimétique et de bouc émissaire l'enserrant. *Jésus de Montréal* débute avec un extrait d'un texte canonique illustrant la loi du désir mimétique : *Les frères Karamazov*, roman dans lequel René Girard voit une illustration parfaite du principe selon lequel, dans le désir triangulaire, « la maladie ontologique s'aggrave sans cesse à mesure que le médiateur se rapproche du sujet désirant » (Girard 313). Jusqu'à ce que Smerdiakov, entraîné malgré lui au meurtre de Fiodor Pavlovitch par Ivan Fiodorovitch, se suicide, redoublant son crime dans l'enchaînement cyclique du sacré et au nom même de l'athéisme, de la « volonté de détruire l'idée de Dieu dans l'esprit de l'homme » (Arcand 15). Dans cette scène de prologue est soulevée la question de l'origine de la culpabilité et la responsabilité du meurtre est déviée infiniment (« C'est moi qui ai frappé, mais c'est vous qui êtes l'assassin ! »), comme si tout conspirait à ce meurtre et qu'en remontant la chaîne des événements le seul coupable définitif était la *causa prima*, la fatalité et peut-être Dieu lui-même, comme dans une authentique tragédie.

Le roman de Dostoïevski est ici transformé en pièce de théâtre, non sans raison, car la scène du prologue devient une prophétie qui annonce la transformation prochaine du théâtre en cinéma. Se rejoue

ainsi une sorte de récapitulatif de l'œuvre d'Arcand par la reprise des cycles de la violence mimétique de *La maudite galette*, de *Réjeanne Padovani*, de *Gina* et, au fond, de presque tout le cinéma québécois de fiction, d'essence tragique. Mais ce procédé annonce une ère nouvelle, c'est-à-dire un dépassement imminent du sacré, identifié ici au théâtre, vers la sainteté cinématographique, vers l'image-temps, qui demeure l'horizon de *Jésus de Montréal*. Selon les nombreux jeux de correspondance avec *L'évangile selon Saint-Marc* [1], le comédien jouant Smerdiakov, Pascal Berger, représentant le Baptiste Jean, duquel la productrice Quintal « veut la tête » (Arcand 18) comme naguère Hérodiade en échange de la danse de sa fille Salomé, se détourne des faux compliments des critiques et se dirige vers Daniel, futur Jésus, comme en un baptême au Jourdain, en spécifiant que « lui est un bon comédien » (Arcand 20), ou plutôt que Daniel Coulombe sera comédien non pour mourir sur scène, comme le rêvait l'acteur du *Vent du Wyoming* d'André Forcier (1996) et tout le théâtre avec lui, mais pour dépasser son propre rôle, pour *devenir* littéralement Jésus, pour aspirer le théâtre dans la vie cinématographique et dans le temps. On ne se trouve plus dès lors dans un contrepoint classique du théâtre et du cinéma, « où un spectacle théâtral (ou de cirque, etc.), étant filmé, joue lui-même le rôle d'une image virtuelle qui viendrait prolonger les images actuelles » (Deleuze 1985 : 112), où le théâtre demeure représenté à l'écran. Dans la mise en scène éclatée de la Passion du Christ, jouée presque entièrement à l'extérieur, la perspective, plutôt, se renverse et le théâtre cherche à basculer dans le cinéma. Lorsque Daniel Coulombe, jouant son rôle de supplicié sur la croix, bascule dans l'échauffourée, s'assomme et meurt des suites de l'accident, c'est toute l'image qui bascule avec lui, toute la théâtralité qui se déverse dans le réel. Dès lors, selon les mots de Deleuze, « c'est tout le réel, la vie tout entière, qui est devenue spectacle, conformément aux exigences d'une perception optique et sonore pure, [...] d'une théâtralité proprement cinématographique » (1985 : 112). Le cinéma, comme la clef de voûte dans l'architecture gothique, vient chapeauter le topos du *theatrum mundi* de la Renaissance, se donne comme le « surcroît de théâtralité » (Bazin 148) entrevu par Bazin et que « seul le cinéma peut donner au théâtre » (Deleuze 1985 : 112).

Il semble, enfin, que l'« on sorte du théâtre pour atteindre à la vie, mais insensiblement, au fil de l'eau courante, c'est-à-dire du temps » (1985 : 117), toujours selon les mots de Deleuze, étrangement proches de ceux du romancier Yvon Rivard, lorsqu'il imagine un personnage traqué faisant face à une rivière, au temps.

*Imaginons un film, une vie. Un homme traqué par un ennemi (un policier, une femme, une bête, lui-même, etc.) se demande (depuis vingt minutes, vingt ans ou vingt*

*secondes) comment il va pouvoir s'en tirer. Il a connu déjà presque toutes les émotions (la peur, la haine, l'amour du policier, de la femme, etc.), il s'est déjà heurté à presque tous les obstacles (la circulation dense, la forêt vierge, les désirs contradictoires, etc.), il a essayé presque tous les moyens à sa disposition (la force, l'automobile, l'intelligence, etc.), et le voici à bout de souffle, seul au bord d'une rivière. Il aimerait bien s'y attarder quelques instants (ne plus penser, ne plus courir, juste regarder couler l'eau), mais il ne peut pas, il est prisonnier d'une histoire, il y a du monde qui s'impatiente, the show must go on. [...]*  
*J'attends d'un film [...] qu'il me mène, ne serait-ce que quelques instants, au bord de cette rivière qui me renvoie une image moins anecdotique de moi-même (je suis moi aussi Œdipe, Jésus, Narcisse) et de la vie (plus simple, plus belle et plus vaste que je ne le croyais) (Rivard 67-68).*

*Jésus de Montréal* a pour horizon l'image-temps, c'est-à-dire qu'il cherche la rédemption de la violence de l'action ou de l'image-mouvement, et mène ainsi, comme le dit Ponce Pilate à Jésus en guise d'annonce de sa mort prochaine, au bord du Styx :

*Dans quelques heures vous allez traverser le Styx, la rivière de la mort, d'où personne n'est jamais revenu, sauf Orphée, paraît-il, autrefois. Alors vous verrez bien si votre royaume se trouve sur l'autre rive, ou si Jupiter Capitolin vous y attend, ou Athéna ou le dieu des Germains ou celui des Francs. Les dieux sont tellement nombreux !... Peut-être aussi que cette rivière n'a pas d'autre rive et qu'elle s'abîme dans un trou noir. Enfin, vous serez fixé » (Arcand 64).*

Traversée de l'action, comme tous les films d'Arcand, *Jésus de Montréal* s'achemine, comme le personnage imaginé par Rivard, vers l'image-temps en rendant explicite cette recherche, en tentant d'inverser la présentification du temps par la mort propre au tragique cinématographique québécois, en projetant la mort dans la vie. Lorsque Jésus répond à Ponce Pilate que « son royaume n'est pas de ce monde » (Arcand 62), tout se passe comme s'il répondait que le royaume de l'autre monde s'identifiait à l'image-temps, qui ne survient, dans le cinéma québécois, presque toujours que dans la mort. Le royaume en question, comme celui de Pierre Perrault d'ailleurs, qu'il oppose à l'Empire, ne se trouve donc pas dans le monde du théâtre filmé, mais bien dans le réel cinématographique, qui apparaît lors de la résurrection de Jésus, à la toute fin du film, lorsque son corps, à partir du *Jewish Hospital*, est dispersé aux quatre coins du monde, dans des lieux indéfinis, qui échappent enfin au Lieu, comme la connotation judaïque le suggère.

Le film d’Arcand répond en ce sens à la tâche que Deleuze assigne au cinéma moderne, qui est non pas de donner à croire à un autre monde [2], mais bien de donner « à croire à ce monde-ci » (1985 : 225), ce qui équivaut à « simplement croire au corps » (1985 : 225) : « Nous devons croire au corps, mais comme au germe de vie, à la graine qui fait éclater les pavés, qui s’est conservée, perpétuée dans le saint suaire ou dans les bandelettes de la momie, et qui témoigne pour la vie, dans ce monde-ci tel qu’il est » (1985 : 225). Tentative de dépassement du sacré vers la sainteté, des cycles répétitifs de la mort vers l’ouverture de la vie, *Jésus de Montréal* témoigne donc pour une possibilité de filmer la vie dans son flottement temporel, dans l’incarnation du visible propre à l’image cinématographique.

Or, il le fait sur un mode, il est vrai, paradoxal à l’extrême. Non pas seulement parce qu’il montre, par un dispositif de mise en scène que le cinéma partage avec le théâtre, la vie *cinématographique* de la lettre errante (par exemple dans la séquence du métro), du lisible jeté dans le visible par des sentences évangéliques distribuées sans aucune adresse à ceux qui sont présents, là, comme de bons sujets modernes, qui « ne croient pas même aux événements qui [leur] arrivent » (Deleuze 1985 : 223). Le métro, avec le timbre d’orgue du départ de la rame, demeure le seul lieu de rassemblement improvisé, la seule église dispersée des fidèles s’ignorant mutuellement, ignorant leur rassemblement, rassemblés dans l’ignorance, dans l’oubli des sentences que Daniel, le prophète, leur lance. L’errance est ici finement calculée : l’effet de spontanéité n’est nullement capté selon une idéologie documentaire et dans la supposition d’être en prise directe sur le réel, mais au contraire brille par sa magistrale mise en scène, par la fiction qu’elle tente d’amener au bout d’elle-même comme pour lui faire retrouver le flottement de la vie, la forme finie cherchant à redevenir fond et le plongé final de *Jésus de Montréal* tentant de retrouver l’extériorité même du cinéma.

Paradoxale, la rédemption de la fiction, dans laquelle « il n’y a plus que des acteurs » (Arcand 144) (ce que critique explicitement le film d’Arcand, quand l’avocat ironise sur l’acteur Ronald Reagan), s’effectue de même, comme dans les films d’image-mouvement, à travers une tragédie, comme pour retrouver un visage derrière le masque. Annoncée par René au début du film (« Quand on joue une tragédie, il arrive souvent des malheurs » (Arcand 55)), confirmée par le même personnage à la fin (« *À Martin* Te souviens-tu, j’avais eu un pressentiment ? Quand j’avais dit que c’était dangereux de jouer ça ? » (Arcand 168)), la tragédie, son effet classique de rétrospection, est encore mise en évidence sur un mode comique par le garde Chalifoux, qui, lorsqu’il doit interrompre la représentation, répond à Claudine Bouchard, qui « veut savoir la fin », que « tout le monde la

sait la fin, Madame : il meurt sur la croix puis après il ressuscite ! Voyons donc ! Il y a pas de mystère là-dedans ! Vous êtes pas bien brillante, vous ! » (Arcand 164). Mais la tragédie qui se joue dans *Jésus de Montréal*, répercutant l'antique nécessité de « sacrifier un homme de temps en temps » (Arcand 63), comme le dit Caïphe à Ponce Pilate, voudrait se jouer une fois pour toutes, pourrait devenir la voie de sortie de l'univers tragique du cinéma québécois en menant cette dimension tragique à la conscience d'elle-même, comme si Arcand voulait plus ou moins consciemment présenter, selon les mots de Girard, « la mort du Christ comme le sacrifice parfait et définitif, celui qui rend tous les sacrifices caducs, donc toute entreprise sacrificielle postérieure irrecevable » en supposant que « du seul fait qu'il soit révélé par la passion, le mécanisme du bouc émissaire n'ait plus assez d'efficacité pour produire un véritable mythe » (Girard 1982 : 294). Tentant par différents moyens (baptême du cinéma par le théâtre, sentences pacifiques du Christ, dénonciation de l'exploitation sexuelle de l'image des actrices, etc.) d'en finir avec les cycles de la violence mimétique du désir, dans son cinéma comme dans le cinéma québécois en général (et c'est surtout ici que le cinéma d'Arcand est emblématique du cinéma québécois), Arcand semble avoir cherché à donner au cinéma québécois une conscience de lui-même, de son origine religieuse, de la persistance du sacré en lui, de la nécessité de délaisser ces cycles mimétiques pour s'ouvrir à la temporalité pure.

Voir et entendre *Jésus de Montréal* comme on tente de sortir d'un univers mythique pour s'ouvrir à la révélation du cinéma, qui ne se confond pas plus avec les produits dérivés de l'image que la Passion avec les mythes l'ayant précédée. C'est sur la même scène de théâtre que se déroulent la pièce de théâtre du prologue et plus tard la séance d'auditions pour la publicité [3], qui dégénère en une scène de colère rappelant celle de Jésus au temple. Cette scène vaut pour celles où Daniel Coulombe vient chercher ses amis, comme s'ils étaient ses disciples, pour les tirer d'un emploi minable, qui, sauf dans le cas de Constance, est le plus souvent à la solde de la toute-puissance de la mauvaise image : René prêtant sa voix à la vulgarisation scientifique, Martin doublant des pornos, Catherine jouant pour une publicité de parfum. Aussi bien dire que le désir selon l'autre, la publicité, et le désir triangulaire menant à la tragédie se confondent dans *Jésus de Montréal* sur une même scène, sur un même lieu, et que la dénonciation des cycles de la violence mimétique se confond avec la confrontation du cinéma à son présumé fondamental, l'argent et l'exploitation qu'il implique. Filmer la temporalité, ce serait à cet égard sortir des problématiques du désir menant au sacré en mettant fin à la loi du Talion et dénoncer l'exploitation par l'image, ramener le cinéma à l'image de la

« primitive Église » entrevue dans *Les Montréalistes*. Tel serait le projet de sainteté cinématographique de *Jésus de Montréal*.

### Le déclin de l'image-mouvement

Cependant, *Jésus de Montréal* demeure une proposition, l'ouverture d'une voie, que *Le déclin de l'empire américain*, où la crise de l'image-action est vécue comme un déclin précisément américain, avait par ailleurs déjà ouverte en thématissant explicitement le passage d'un cinéma de *motion pictures*, d'image-mouvement, à un cinéma fondé sur une dramatique de la parole, plus proche de l'action engendrée par la parole, qui n'est pas exactement encore un cinéma d'image-temps, mais se présente néanmoins comme une étape nécessaire à son avènement. Ainsi les intellectuels, « qui ne font rien que parler de cul », s'opposent-ils à Mario, brute sexuelle qui ne « se pose pas de question » (« elle, quand elle me fait bander, je la fourre »), seul personnage demeuré ancré dans l'action de l'image-mouvement, comme le signifie le titre du livre qu'il donne à son amante, *Notre passé présent et nous*, qui connote un enracinement idéologique dans le passé du présent, comme chez Proulx ou Tessier, et non un passé devenu présent, comme dans l'image-temps. *Le déclin de l'empire américain* oppose donc l'action pure à son amenuisement, l'acte brut au louvoiement de la parole, acte abstrait mais qui porte pourtant, qui appartient encore malgré tout à la catégorie de l'action, comme le prouve la blessure infligée à l'épouse de Rémy par la seule révélation des incartades de son mari, dans un triangle amoureux renouvelé (et multiplié). Le scénario d'Arcand conserve en ce sens la structure d'affrontement (les deux groupes, d'hommes et de femmes, se toisant hypocritement avant le souper) et de consolidation de la communauté par le bouc émissaire, mais s'inscrit dans la lignée tragique de l'exploit de Racine dans *Bérénice*, qui avait construit une tragédie ne reposant sur aucun autre acte que l'attente d'une parole fatidique : « il ne se passe rien icitte », comme le dit Mario, jusqu'à ce que la flèche de la parole de Dominique soit décochée et que les masques tombent, dans une action tragique minimale, mais qui demeure néanmoins tragique.

*Le déclin de l'empire américain*, à cet égard, se présente moins comme une enflure de l'ego de la génération lyrique, qui assimile « le déclin des civilisations » à celui « des individus », tel que le veut la thèse de Dominique, d'un égocentrisme historique indéniable, que comme le déclin de l'image-action, explicitement dénoncée par Deleuze comme propre « au cinéma américain » (1983 : 284). L'effondrement dont il est ici question concerne avant tout le cinéma : *Le déclin de l'empire américain*, c'est le crépuscule de l'image-mouvement dans le cinéma québécois, son couchant, son automne, comme le montrent dans le film nombre d'images de coucher de



soleil, d'images flottant à la surface de l'eau calme du lac Memphrémagog, prêtes à s'engloutir dans la noirceur de l'oubli, à la façon de cette feuille qui menaçait de s'engouffrer dans les eaux de la rivière des *Montréalistes*. De même pour le long travelling avant par lequel le film débute, où un patineur à roulettes glisse sur le béton au son de la musique de Dompierre jusqu'à ce que la caméra s'arrête face à Dominique interviewée. Ce travelling avant se change en un long zoom-in et les distances et les rapports spatiaux se voient distendus, étirés comme dans les mouvements dansants du patineur. Ce travelling figure à merveille le glissement des rapports sensori-moteurs qui affecte l'image dans la crise de l'image-mouvement, en étire les dimensions, en disloque les liens mécaniques de cause à effet jusqu'à laisser disparaître, dans certaines séquences, une nappe de temps pur. Il ne s'agit pas tellement de la célèbre scène de la danse des hommes dans la cuisine. Dans cette séquence, tout se passe comme si l'on observait, à travers un prisme dansant, un mouvement qui se caricature lui-même et s'étire pour se faire comédie musicale. Ce devenir comédie de l'action constitue pour Deleuze « la limite vers laquelle tendent une suite d'images [...] [permettant] un passage du genre balade au genre ballade » (1985 : 240), de l'errance de l'action à sa transformation en chanson à danser sur le mode de la caricature, comme dans la séquence dansée de la ligne de hanche ou de chance dans *Pierrot le fou* de Godard.

Plutôt, *Le déclin de l'empire américain* sonne le glas de l'image-mouvement en effectuant une sorte de mouvement temporel en spirale, qui commence par un dédoublement de l'action en séries de *flash back* alternés où les discours des hommes et des femmes, séparés dans l'espace, s'entremêlent pourtant, et se poursuit en scènes imaginées ou rêvées, par exemple celle du retour du plongeur énigmatique, qui saisit la femme de Rémy à bras le corps pour l'entraîner dans les profondeurs aquatiques comme dans les strates libidinales inférieures qu'elle niait. Mais cette image du plongeur, qui revient d'un bout à l'autre du film, à la façon d'un indicatif thématique, demeure ancrée dans une certitude spatio-temporelle : malgré le contrepoint du réel et de l'imaginaire, l'image départage le plongeur réel, aperçu dans la piscine, et celui du cauchemar, exclusivement cantonné dans un espace onirique. Tandis que dans la séquence suivante, qui présente un groupe indéfini, sorte de convoi perdu dans la neige, l'image devient l'indécidable même : s'agit-il d'un tableau entrevu par le professeur d'histoire de l'art, d'une imagination de son désespoir, d'un *flash back*? L'aube, heure de la mort, explicitement mise en évidence comme naissance de la lumière, devient temps de la mort, confrontation à la menace de disparition, brisure temporelle s'ouvrant, comme le dit le texte du livre de Dominique, sur un temps

où « à moins d'être un mystique ou un saint, il est presque impossible de modeler sa vie sur aucun exemple autour de nous ». Film de la sainteté cinématographique, c'est-à-dire de l'ambiguïté et de l'indécidable, duquel, comme on le déclare au petit matin, « on ne saura jamais le fin mot », *Le déclin de l'empire américain* se donne comme déclin de l'image-mouvement surtout parce qu'il nie la valeur de modèle du médiateur, dirait Girard, en offrant une image de la vie dépourvue de médiation, « sans exemple autour de nous », sans modèle, tapie comme le professeur d'histoire de l'art dans le massif pictural des images projetées sur l'écran, mais débordant le jeu de la projection, se montrant comme extérieur à elles, comme existence ne coïncidant avec aucune essence, ne répétant aucune forme apriorique, qui, dans ce « processus d'effritement général de toute l'existence », dans l'amenuisement de l'acte par la parole, se modèle enfin sur l'absence de modèle, grâce à laquelle demeure à l'humanité une possibilité de se détourner de l'image de sa propre laideur.

*[Étienne Beaulieu est chercheur postdoctoral au CRI (Centre de recherche sur l'intermédialité) et co-fondateur des cahiers littéraires Contre-jour]*

## Notes

[1] Ces correspondances ont été très bien relevées par Heinz Weinmann (1990), dans son long mais pertinent commentaire (*Cinéma de l'imaginaire québécois* : 173-255).

[2] Deleuze écrit : « le fait moderne c'est que nous ne croyons plus en ce monde [...]. Ce n'est pas nous qui faisons du cinéma, c'est le monde qui nous apparaît comme un mauvais film » (1985 : 223).

[3] Lors de cette séance, « le décor de la chambre de Smerdiakov est toujours là, seuls les accessoires ont été repoussés à l'arrière-scène pour permettre aux danseurs de s'exécuter » : (Arcand 123).

## Ouvrages cités

Arcand, Denys. *Jésus de Montréal*. Montréal : Boréal, 1999.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Cerf, 1999.

Coulombe, Michel. *Denys Arcand. La vraie nature du cinéaste*. Montréal : Boréal, 1993.

Deleuze, Gilles, *L'image-mouvement*. Paris : Minuit, 1983.

\_\_\_\_\_. *L'image-temps*. Paris : Minuit, 1985.

Girard, René. *Mensonge romantique, vérité romanesque*. Paris : Hachette, 1999.

\_\_\_\_\_. *Le Bouc émissaire*. Paris : Grasset, 1982.

Rivard, Yvon. *Le bout cassé de tous les chemins*. Montréal : Boréal, 1993.

Weil, Simone. *La Pesanteur et la grâce*. Paris : UGE, 1967.

Weinmann, Heinz. *Cinéma de l'imaginaire québécois*. Montréal : Hexagone, 1990.