Document generated on 07/19/2025 10:41 a.m.

Nouvelles vues
Revue sur les pratiques, les théories et l'histoire du cinéma au Québec

Au film de la pensée : un Québec philosophe

Sylvano Santini and Pierre-Alexandre Fradet

Number 17, Winter–Spring 2016

Cinéma et philosophie

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1107988ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1107988ar

See table of contents

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Santini, S. & Fradet, P.-A. (2016). Au film de la pensée : un Québec philosophe. *Nouvelles vues*, (17), 1–14. https://doi.org/10.7202/1107988ar

© Sylvano Santini et Pierre-Alexandre Fradet, 2016

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

NOUVELLES VUES
revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec

Au film de la pensée : un Québec philosophe

SYLVANO SANTINI et PIERRE-ALEXANDRE FRADET

À qui s'efforce de remonter l'histoire de la philosophie du cinéma, il est manifeste que son acte de naissance ne coïncide pas avec l'invention du cinéma lui-même, dont la paternité demeure largement débattue [1]. Dès l'apparition de la photographie en 1839, bon nombre d'auteurs se sont penchés sur la question de l'image et ont mis en place un appareil conceptuel dont se serviront plus tard les philosophes du cinéma. On recense par ailleurs, bien avant 1839, plusieurs réflexions de premier ordre préfigurant l'analyse de l'image et par extension la philosophie du cinéma : l'allégorie de la caverne de Platon [2], la description par Aristote de la *camera obscura* [3], l'approfondissement de ce procédé par le savant persan Alhazen (965-1039) [4]... Si la philosophie du septième art a des racines longues et profondes, c'est souvent à Bergson qu'on attribue aujourd'hui le mérite d'avoir été le premier philosophe de renom à aborder le sujet sans détour, bien que ce soit de manière critique : lorsque la pensée se moule sur le procédé cinématographique, suggérait-il en 1907, elle prend des coupes immobiles du monde et s'empêche d'avoir accès au réel lui-même, qui est indivisible en soi.

Avec plus d'un siècle de matière à découvrir et à analyser au peigne fin, la philosophie du cinéma connaît à l'heure actuelle une période d'effervescence sans précédent. Pas une semaine ne passe sans qu'on n'annonce l'organisation de colloques ou qu'on ne voit publier des travaux sur le rapport entre la pensée et l'image en mouvement. Les contributions qui en découlent se rattachent tantôt à la tradition continentale (Badiou, Žižek, Rancière, Nancy, etc.), tantôt à la tradition analytique (Bordwell, Carroll, Walton, Currie, Plantinga, Livingston, Wartenberg, etc.). Interdisciplinaire et poreuse par essence, la philosophie du cinéma rassemble des travaux dont les auteurs ne proviennent pas uniquement de la philosophie ou des études cinématographiques, mais aussi, dans une plus large mesure, de la sociologie, de la sémiologie et de la littérature comparée, pour ne mentionner que ces disciplines. L'une des autres particularités de ce champ d'études est qu'il invite à prendre au sérieux tout autant les écrits des universitaires que ceux des praticiens et des critiques de cinéma. Alors que la plupart des branches de la philosophie tendent à restreindre leur champ de références légitime à des auteurs attitrés, professeurs ou chercheurs universitaires, la philosophie du cinéma n'hésite pas à s'abreuver aux écrits d'auteurs qui ne se limitent pas au cercle académique : René Clair, Louis Delluc, Dziga Vertov, Jean Epstein, Germaine Dulac, Serge Daney, Pauline Kael et combien d'autres.

Cette ouverture aux travaux provenant d'horizons divers s'explique d'au moins deux manières. D'une part, parce que le cinéma des débuts n'était pas considéré à l'époque comme un art, que les

études cinématographiques ont tardé à être introduites à l'université et que le premier séminaire entièrement consacré à la philosophie du cinéma n'a été organisé, semble-t-il, qu'au cours des années 1960 [5], on a éprouvé jadis et on éprouve aujourd'hui encore le besoin d'aller puiser à des sources extra-académiques afin de prendre connaissance des premières réflexions sur le sujet. D'autre part, on admet d'ordinaire que la connaissance cinématographique des praticiens et des critiques est tout à fait digne d'intérêt en ce qu'elle permet de compléter le savoir des chercheurs universitaires : souvent ancrée dans l'action, la subjectivité ou l'intuition [6], cette connaissance est précieuse pour quiconque s'intéresse aussi bien aux gestes concrets du filmeur qu'à la réception publique des œuvres.

Qu'en est-il de la philosophie du cinéma québécois et, plus largement, de la philosophie faite au Québec? Fernand Dumont, Michel Freitag, Jean Grondin, Claude Lévesque, Daniel Vanderveken, Charles et Thomas De Koninck, Georges Leroux, Luc Brisson, Charles Taylor : il est faux de croire qu'aucune figure éminente n'a fait briller la philosophie québécoise au-delà de ses frontières. Mais il serait tout aussi faux de croire que la pensée philosophique au Québec, dans sa forme comme dans son contenu, ne demeure pas largement à écrire. Au contraire des corpus français et allemand, dont la diversité interne n'exclut pas l'existence de certaines tendances assignables, la philosophie québécoise n'est reconnaissable ni à un vocabulaire précis ni à des objets d'étude définis. Autour d'elle ne gravitent pas un ensemble de thèses et d'approches qui permettraient de la distinguer en propre. Comment, dans ces conditions, la caractériser? Le plus souvent, on l'aborde à travers deux prismes distincts mais complémentaires : l'enseignement de la philosophie dans les collèges et les universités, et les travaux de recherche qui ont fait date. En témoignent particulièrement bien les ouvrages qu'Yvan Lamonde a consacrés à ce thème, *La philosophie et son enseignement au Québec (1665-1920)* et *Historiographie de la philosophie au Québec (1853-1971)*, le collectif dirigé par Josiane Boulad-Ayoub et Raymond Klibansky, *La pensée philosophique d'expression française au Canada*, ainsi que le livre de Jean-François de Raymond, *Descartes et le Nouveau Monde. Le cheminement du cartésianisme au Canada, XVIIe-XXe siècle* [7].

Ce n'est pourtant pas qu'à travers l'enseignement oral et la recherche écrite qu'il est possible de saisir les multiples orientations de la philosophie au Québec. Bien d'autres modes d'expression sont susceptibles d'alimenter la réflexion à cet égard. Or, parmi l'ensemble de ces modes, celui du médium cinématographique occupe une place enviable : il élabore une pensée à partir d'affects et de percepts, il met l'esprit en marche au moyen d'une concaténation d'images. Ne peut-on pas dès lors entrevoir le rapport entre le cinéma et la philosophie québécoise à la lumière du rôle que Stanley Cavell attribue au septième art dans l'histoire de la pensée américaine?

> I assume that movies have played a role in American culture different from their role in other cultures, and more particularly that this difference is a function of the absence in America of the European edifice of philosophy. [...] Finally, I assume that American film at its best participates in this Western cultural ambition of self-thought or self-invention that presents itself in the absence of the Western edifice of philosophy, so that on these shores film has the following peculiar economy : it has the space, and the

> cultural pressure, to satisfy the craving for thought, the ambition of a talented culture to examine itself publicly [...] (1996, p. 72)

Sans doute pourrait-on évoquer les noms d'Emerson et de Thoreau, ceux des pères fondateurs du pragmatisme, Charles Sanders Peirce et William James, ou encore ceux, emblématiques, de George Santayana et de John Dewey, mais force est d'admettre que l'exercice philosophique américain n'a connu son véritable essor qu'au XXe siècle en s'engageant fortement, en dépit de ces illustres penseurs, dans une voie logique et analytique. Le parallèle semble ainsi permis : tout comme le septième art a sans doute contribué à satisfaire aux États-Unis, ainsi que le suggère Stanley Cavell, un désir de réflexion philosophique en l'absence d'un édifice théorique établi de longue date, il y a fort à parier que certaines productions cinématographiques ont satisfait un désir similaire au Québec, où les racines philosophiques sont plus courtes encore. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de s'étonner qu'un bon nombre de chercheurs aient déjà tissé des liens saisissants entre la philosophie et le cinéma québécois.

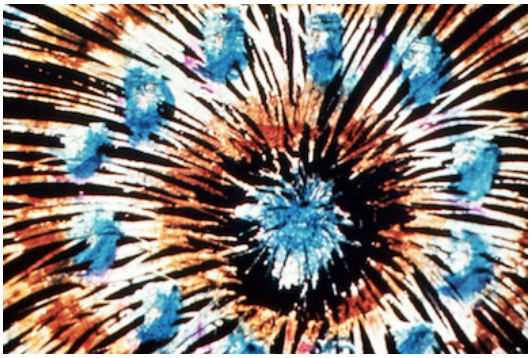
À ce titre, si l'on fait fi des travaux qui se penchent sur des enjeux strictement politiques, on constate que la recherche a commencé par questionner la rencontre entre Pierre Perrault et Gilles Deleuze (Perrault et Warren; Lacasse; Sirois-Trahan, 2008; Bogue; Giroux) avant de tracer des parallèles entre l'auteur de la trilogie de l'île aux Coudres et des philosophes comme Friedrich Nietzsche, Fernand Dumont, Martin Heidegger, Michel Henry, Pierre Bourdieu et Quentin Meillassoux (Uzel; Chaput; Garneau et Villeneuve; Brûlé *et al.*; Fradet et Ducharme) [8]. D'aucuns se sont intéressés par ailleurs au rapport entre la philosophie et les œuvres de Claude Jutra, Denys Arcand, Denis Villeneuve, Robert Lepage et Gilles Groulx (Sirois-Trahan, 2009-2010, et Carrier-Lafleur; Beaulieu, 2005; Thain; Keller; Piotte et Straram). Enfin, s'abreuvant à des degrés divers à la philosophie, d'autres ont abordé des questions liées à la communauté et à l'identité pour voir dans le cinéma québécois une expression du désir d'autoreprésentation des autochtones (Santini, Cornellier, Lewis, Starblanket et Evans), un révélateur ou un accompagnateur de mouvements sociaux (Poirier, Waugh, Langston, Nadeau, Rochon, Marshall, Armatage *et al.*, Bordeleau *et al.*), un producteur de liens collectifs (Froger, Dundjerovic, Selb) ou un espace de réflexion sur les notions de spectacle et de sacré (Beaulieu, 2007; Côté-Fortin, 2008; Manning).

Le cinéma québécois pense-t-il philosophiquement? La nomenclature des travaux qui précèdent le suggère explicitement, et c'est bien ce que cherche à confirmer le présent dossier en tentant de dégager de surcroît de nouvelles perspectives. En l'occurrence, l'objectif n'est pas d'aborder le septième art comme un « miroir » reflétant une pensée philosophique préexistante ou comme le « révélateur » de faits sociaux susceptibles d'intéresser la philosophie (la censure, la Révolution tranquille, la fin des utopies, etc.), mais d'établir comment certains films québécois *construisent* par leurs propres ressources une pensée philosophique. Il s'agit, pour être plus exact, d'explorer le potentiel conceptuel et réflexif du cinéma québécois et, à partir des possibilités qu'il fraye d'un point de vue thématique ou formel, de voir comment il engage une expérience de la pensée chez nous,

spectateurs des salles obscures.

Le corpus mis à l'étude pour le présent dossier incluait tout le cinéma québécois, des pionniers Léo-Ernest Ouimet, Maurice Proulx et Albert Tessier jusqu'aux représentants du renouveau actuel, en passant par le cinéma direct, expérimental ou autochtone. Tout aussi ouvert était le corpus philosophique envisageable, qui pouvait regrouper les travaux de philosophes de tous horizons, de même que les écrits des cinéastes ou théoriciens sensibles aux résonances philosophiques, comme Vertov, Epstein, Bazin, Agel ou Daney. Des choix se sont cependant imposés et, au lieu de s'attarder sur les figures devenues classiques de Perrault, Groulx et Jutra, les collaborateurs ont pour la plupart orienté leur analyse sur ce qui s'apparente à une quasi-constante dans le cinéma québécois, le quotidien. Il n'est pas question, bien entendu, de donner à cette quasi-constante la valeur d'une essence fixe et d'en faire un aspect identitaire ou folklorique du cinéma d'ici. Mais il demeure possible d'y repérer une sorte d'« air de famille » (Ludwig Wittgenstein) du cinéma québécois, dont le souci de coller au plus près des choses a été et reste répandu.

Au sein d'un important ouvrage de Christian Poirier, qui met en rapport des films québécois avec la pensée de Paul Ricœur, il est suggéré ceci : « L'importance accordée au quotidien est un trait marquant de tout l'imaginaire filmique québécois. Elle se conjugue avec un souci de retranscrire la réalité le plus fidèlement à l'écran, avec le minimum d'artifices (mise en scène). » (p. 48) Cette caractérisation ne vaut à vrai dire que pour une partie du cinéma québécois. De fait, s'il faut reconnaître qu'un vaste pan de ce corpus s'efforce bel et bien de capter la réalité quotidienne, il le fait très souvent à travers une mise en scène assumée : c'est en recourant aux artifices qu'il parvient à parler du monde lui-même. Peut-être est-ce là, d'ailleurs, l'une de ses leçons philosophiques : loin d'aboutir nécessairement à une représentation mensongère qui voile le réel, l'artificialité du média peut en faciliter l'accueil dans l'entendement. Mais comment au juste cette artificialité anime-t-elle la pensée dans le cinéma québécois? C'est l'une des nombreuses questions qui ont été abordées, tantôt explicitement, tantôt implicitement, dans les articles du présent dossier.



Blinkity Blank ©1955 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Dans une contribution intitulée « Norman McLaren : pensée-cinéma et cinéplastique », Dominique Chateau, éminent théoricien de la philosophie du cinéma, souligne que le débat sur la pensée filmique s'organise le plus souvent autour d'une alternative entre deux registres théoriques : « le cinéma pense tout seul ou bien le cinéma pense pour nous. » Cette alternative repose elle-même sur

l'idée que le cinéma présuppose l'existence d'« un système de référence où les individus, les lieux et la temporalité sont déterminés par des postulats constants, autrement dit une diégèse […] » Dominique Chateau explique en profondeur comment l'œuvre de Norman McLaren échappe à cette alternative puis met en cause ce présupposé de la pensée filmique. En « l'absence de référentiel diégétique global et constant », les œuvres d'animation de McLaren, sans rompre avec tout effet diégétique, détournent notre attention de la narrativité pour la recentrer sur la configuration formelle. L'une des propriétés de cette démarche est de libérer l'esprit des options préconçues et de le disposer à faire un choix quant à la matière même qui constituera l'œuvre à venir. « Artiste-bricoleur qui participe lui-même à l'exécution scrupuleuse de ce qu'il projette », McLaren pose ainsi la question de la plasticité filmique et invite le spectateur, par ricochet, à sonder le potentiel propre à chaque type de plasticité. Il en résulte une *technesthésique* : mettant entre parenthèses la question de la représentation d'un monde diégétique, le cinéaste axe sa réflexion sur les possibilités inhérentes à la forme même et, par les variations qu'il fait subir à son matériau d'une œuvre à une autre, laisse entrevoir une « constante pensée du mouvement ».

Moins préoccupé par la question formelle, Vincent Grondin se penche pour sa part avant tout sur l'aspect thématique des films de Gilles Carle, c'est-à-dire sur les dialogues et la narration. Dans « Gilles Carle et l'impossible nature de Bernadette », il défend la thèse déroutante selon laquelle *La vraie nature de Bernadette* (1972) est un film « presque philosophique » (l'expression est de Carle). En effet, soutient-il, « en tâchant de décrire dans sa singularité la réalité de la société québécoise, Gilles Carle en est venu à développer une esthétique cinématographique qui repose sur l'idée (presque?) philosophique selon laquelle l'expérience du réel est étroitement liée à celle de l'impossible. » Après avoir jeté un éclairage sur les éléments qui permettent de rapprocher l'œuvre de Gilles Carle de la pensée de Denis Diderot (autour de la critique de la morale sexuelle, de l'économie et de la sexualité et de la refondation de la société sur la nature), Vincent Grondin fait ressortir l'originalité du traitement par le cinéaste de la question de la sexualité. Il insiste ici sur deux points. Alors que Diderot voit dans la reproduction sexuelle un geste altruiste et une fonction politique, l'œuvre de Carle met en scène des personnages dont les rapports sexuels témoignent d'un certain égoïsme. De même, tandis que la vision de la nature chez Diderot est plutôt unitaire, structurée autour d'un tout cohérent, celle qu'on rencontre chez Carle est beaucoup plus morcelée. Le thème du morcellement est approfondi avec une acuité nouvelle lorsque Vincent Grondin aborde le problème de la représentation du monde. Ici, il fait remarquer que le cinéma ne peut se rapprocher du réel qu'à condition de représenter, non pas des personnages « vraisemblables », « crédibles » et « cohérents », mais des êtres contradictoires et complexes. La réalité n'étant « ni tragique ni comique », mais « les deux à la fois », il importe donc aux cinéastes de délaisser le vraisemblable pour atteindre à plus de vérité, ce que s'avise de faire Gilles Carle en portant à l'écran des personnages « impossibles ». On saisit par conséquent que l'un des thèmes récurrents du cinéma québécois, la réalité quotidienne, au lieu d'être entièrement évacuée de l'œuvre de Carle, s'y trouve plutôt réfléchie à travers le prisme de la contradiction.

Intéressé quant à lui par une mouvance qui a vu le jour en 2004-2005, le renouveau du cinéma québécois, Pierre-Alexandre Fradet se propose d'analyser une œuvre de Denis Côté, *Carcasses* (2009). En tâchant de clarifier la portée philosophique d'un film du renouveau, il cherche non seulement à contredire l'idée selon laquelle les œuvres de cette mouvance sont « peu songées », « mimétiques » et « esthétisantes », mais aussi à mettre en évidence ce qu'on peut considérer selon lui comme l'un de ses airs de famille. Cet air de famille correspond à l'intérêt manifesté pour la question de l'ordinaire. Qu'est-ce que l'ordinaire? Dans le sillage de Stanley Cavell et de Barbara Formis, Pierre-Alexandre Fradet s'efforce de montrer qu'on doit distinguer ce concept d'une notion avec laquelle on le confond bien souvent, le quotidien. Tandis que le quotidien renvoie à l'individualité, la relativité, l'actualité et la concrétude, l'ordinaire réfère davantage à la communauté, l'absolu, la possibilité et l'abstraction. D'après l'auteur, des premiers documentaristes jusqu'aux cinéastes d'aujourd'hui, une vaste partie du cinéma québécois, autant documentaire que fictionnel, accorde une si grande importance au quotidien qu'il en vient à délaisser l'ordinaire. Cette fascination marquée pour le quotidien est toutefois renversée de façon nette par Denis Côté, comme en témoignent tour à tour son cadrage, son montage, la musique qu'il emploie et les dialogues qu'il crée. En expliquant que le personnage principal de *Carcasses* n'est ni un marginal à proprement parler ni un représentant du grand nombre, Pierre-Alexandre Fradet suggère que Denis Côté nous invite à adopter une position d'entre-deux capable d'éviter deux écueils : « le *statu quo*, d'une part, qui consiste à dire que la communauté actuelle est entièrement satisfaisante et qu'elle ne mérite aucune transformation; l'isolement complet, d'autre part, qui limite les rencontres et freine le devenir dans lequel on peut engager les autres et s'engager soi-même. » Ce sont alors Gilles Deleuze et Félix Guattari qui se trouvent convoqués, à la fois pour leur pensée du devenir et pour la critique qu'ils adressent à un certain type de marginal : celui qui fait du mouvement vital une « propriété individuelle ». Pierre-Alexandre Fradet trace également un parallèle entre l'œuvre de Denis Côté et la pensée du réaliste spéculatif Quentin Meillassoux. Car, avant de nous introduire dans un mouvement incessant où s'exprime un devenir collectif, l'œuvre de Denis Côté donne à voir en Jean-Paul Colmor un individu si indéterminé qu'il exprime une certaine indifférence au primat du Même (le classicisme) ou de l'Autre (la modernité et la postmodernité), ce qui rejoint le réel en soi chez Meillassoux.

Avec pour centre d'intérêt les éthiques du *care*, Dominique Hétu transporte son analyse filmique vers la pensée anglo-saxonne. À l'aune des écrits de Stanley Cavell et de Sandra Laugier, elle met en rapport deux œuvres qu'une vingtaine d'années séparent : *Le sexe des étoiles* (1993) de Paule Baillargeon et *Laurence Anyways* (2012) de Xavier Dolan. Au lieu de s'intéresser aux « différences historiques et contextuelles entre les deux œuvres », elle centre son « propos sur l'espace de fiction cinématographique qui présente aux spectateurs un regard imaginaire sur des enjeux moraux de l'expérience transidentitaire au Québec : la revendication particulière d'une voix à soi et, par le fait même, la reconnaissance de la voix d'autrui ». Son étude de la voix *off* l'amène d'abord à porter au jour l'une des questions au centre de *Laurence Anyways* : comment peut-on arriver à obtenir, lorsqu'on est une personne trans, une reconnaissance digne de ce nom? Corrélativement, dans *Le*

sexe des étoiles, la voix off de la première scène signale d'après Dominique Hétu un « besoin de l'autre », un « appel à l'autre », « symbolis[ant] une texture relationnelle particulièrement problématique, invisible. » Comment résoudre cette problématique? Autant dans l'œuvre de Xavier Dolan que dans celle de Paule Baillargeon, l'ailleurs et l'exil deviennent l'occasion d'une réinvention où la reconnaissance mutuelle semble être facilitée pour un temps. Mais cet ailleurs et cet exil ne sont que temporaires, et l'harmonie interpersonnelle, pour devenir satisfaisante et durable, doit se réaliser dans les moments les plus courants, les plus ordinaires, les plus quotidiens. À partir d'une fine analyse des objets usuels présents dans les deux œuvres, Dominique Hétu fait voir à quel point leur contenu affectif révèle la nature des valeurs, parfois durables, parfois changeantes, inscrites au cœur de l'entreprise quotidienne de reconnaissance d'une personne trans. On comprend ainsi à partir d'exemples concrets ce que Luc Dardenne avait lui-même suggéré dans *Au dos de nos images* : la pensée filmique s'exprime souvent davantage au moyen d'accessoires qu'au moyen de l'idée, du concept, du *logos* – les accessoires permettant au cinéma d'avoir une meilleure prise sur la réalité quotidienne.

Dans « L'image inquiète : le manque d'être chez Catherine Martin », Étienne Beaulieu part de la distinction classique entre « deux dimensions majeures de l'ontologie de l'image » : le pôle Lumière, celui de la captation des données sensibles et de la reproduction du réel, et le pôle Méliès, celui de la mise en scène et de l'arrachement au réel brut. Il examine ensuite avec soin l'œuvre de Catherine Martin en la reliant au second pôle. Dès les années 1970, au sein de ses célèbres *Essais sur le cinéma québécois*, Dominique Noguez voyait dans le « réalisme extrémiste » [9] (p. 19-21) du cinéma québécois une « force » qui le singularise, mais aussi, voire surtout, une « faiblesse » (p. 23-24), parce que la fascination qu'exprime ce cinéma pour le réel risque toujours de le reconduire à un réalisme naïf inconscient des diverses médiations qui interviennent dans toute œuvre filmique : le cadrage, la mise en scène, le montage, le contexte institutionnel cinématographique, l'interprétation par le spectateur, etc. L'une des grandes vertus du texte d'Étienne Beaulieu est de montrer que l'œuvre de Catherine Martin évite de retomber dans les ornières à la fois de ce réalisme naïf, inattentif au travail de mise en scène, et de la position exactement contraire, qui fait une croix sur le monde et culmine au XXe siècle à travers l'idée répandue selon laquelle l'art n'est pas une *représentation*, mais bien plutôt une *présentation* [10]. D'une part, Étienne Beaulieu fait comprendre avec pertinence que l'œuvre de Catherine Martin est tout sauf l'enregistrement pur d'un réel statique et préexistant, ce qui lui permet de s'écarter du réalisme naïf; d'autre part, avec une pertinence non moins grande, il souligne que l'idée d'autonomie de l'image qu'on retrouve chez la cinéaste la conduit à courir le risque de la « désertion du réel ». Mais certains éléments de l'œuvre de Catherine Martin indiquent qu'elle évite de tomber dans ce piège. Il y a en effet un pouvoir de fécondation propre à l'image elle-même chez la réalisatrice, pouvoir qui, tout en déterritorialisant la réalité brute, recrée un monde en deçà de la distinction sujet/objet et forge une nouvelle communauté – de souvenirs, de fantômes, de revenants… C'est d'ailleurs pourquoi Étienne Beaulieu n'hésite pas à parler, pour qualifier le cinéma de Catherine Martin, d'« une résistance à ce que Régis Debray décrit comme la fin de l'art et la

disparition concomitante du monde, c'est-à-dire d'une vision cohérente des présences de ce monde-ci. »

Enfin, l'article de Sylvano Santini, « L'expressivité de la vie et le sens des images dans *Chronique de la vie quotidienne* de Jacques Leduc », s'éloigne d'entrée de jeu des thèses sur le quotidien d'Henri Lefebvre qui étaient en vogue à l'époque de la réalisation du film, pour démontrer qu'il atteint la dimension réflexive de la philosophie en découvrant « un point de vue sur le quotidien qui dépasse le seuil restreint de l'idéologie ». L'article prend au pied de la lettre la volonté du cinéaste de s'imaginer, avec les autres membres de son équipe, comme les « archivistes » de tranches de vie et de gestes tout à fait ordinaires. À l'instar des auteurs de certains autres textes du dossier, Sylvano Santini évite de réduire la démarche du cinéaste à un réalisme naïf et de surface en le mesurant, d'abord dans son aspect le plus formel, à l'esprit du parallélisme de Spinoza : il n'y a qu'une seule réalité, et celle-ci s'exprime à la fois dans les relations affectives entre les corps et dans celles imagées de l'esprit. Le montage des images de *Chronique…* concrétise la forme de pensée la plus apte à recevoir et à transmettre les mouvements et les actions qui déterminent la chorégraphie des corps et structurent la vie quotidienne. C'est pourquoi « [i]l ne s'agit pas de planter une caméra dans un garage par un après-midi de tempête ou sur le coin d'une rue un mardi quelconque pour capter la réalité, la puissance pensante du cinéma documentaire se trouve ailleurs, dans l'ordre des images qui exprime, parallèlement, celui des êtres et des choses en acte qui dépasse la perception naturelle. » Sylvano Santini prolonge ensuite son article en substituant l'approche thématique à celle formelle du parallélisme. Appuyée sur la phénoménologie de Bruce Bégout qui reconnaît la vie quotidienne dans l'ouverture et la rencontre plutôt que dans le repli sur soi et les habitudes, cette nouvelle approche fait sourdre, dans la succession des images, l'idée selon laquelle notre rapport au monde est fondamentalement indéterminé. En interprétant ainsi quelques scènes connues de *Chronique…*, l'article découvre la vie quotidienne dans l'« illustration concrète de cette unité de l'inquiétude et du mouvement de chaque élan de la volonté qui, simultanément, craint et espère le résultat de son action ». Il faut noter au demeurant que l'article s'accompagne, en annexe, de deux versions du projet de *Chronique…* rédigées par Jacques Leduc en 1973 et en 1975. Ces archives textuelles de l'ONF, de même qu'une sélection de travaux sur l'image du philosophe Charles De Koninck qu'on trouvera aussi en annexe, sont publiées pour la première fois.

Si les œuvres abordées ici semblent tout à fait dignes d'attention en ce qu'elles témoignent d'un incontestable regard philosophique, il pourrait être adéquat, dans de futurs travaux, de se pencher également sur le versant plus commercial du cinéma québécois afin d'établir comment s'y exprime la pensée ou, tout au contraire, comment ce cinéma freine l'exercice même de la pensée. Beaucoup d'autres films pourraient par ailleurs faire l'objet d'une analyse, parmi lesquels ceux de Michel Brault, Arthur Lamothe, Maurice Bulbulian, Jacques Godbout, Robert Morin, Anne-Claire Poirier, Alanis Obomsawin, Rodrigue Jean; *Le sport et les hommes* d'Hubert Aquin (1959), dont le commentaire a été écrit par Roland Barthes; certains films de Jean-Daniel Lafond, ex-professeur de philosophie dont les travaux ont inspiré Deleuze dans son analyse de Perrault (*L'image-temps*, p. 196-197, note 30); *26*

lettres et un philosophe de Suzy Cohen (2012), qui tend la perche à René Schérer dans le cadre d'un abécédaire philosophique; *Raymond Klibansky, de la philosophie à la vie* d'Anne-Marie Tougas (2002); et enfin, mais ce n'est là qu'un exemple de plus, *La tête de Normande St-Onge* de Gilles Carle (1975), que Félix Guattari a décrit comme « le vrai premier film sur la folie » (Bonneville, p. 11). Documentaire ou fictionnel, centré sur l'animation ou l'expérimentation, le cinéma québécois d'hier et d'aujourd'hui mérite une attention philosophique au même titre que les écrits des plus éminents philosophes, comme tente de le confirmer le présent dossier tout en appelant à entreprendre de nouvelles recherches en ce sens.

Ce numéro de Nouvelles Vues *est dédié à la mémoire de Réal La Rochelle, critique, essayiste et collaborateur de la revue.*

REMERCIEMENTS

Les codirecteurs de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement Diane Cantin pour la correction des épreuves ; Guillaume Lavoie et Thomas Carrier-Lafleur pour l'édition Web. Le photogramme en illustration est de *Blinkity Blank* de Norman McLaren. ©1955 Office national du film du Canada. Tous droits réservés.

Nous remercions vivement le comité de lecture pour ce numéro : François Albéra, Richard Bégin, Bettina Bergo, Thomas Carrier-Lafleur, Michel Coulombe, Thomas De Koninck, Bruno Dequen, Élise Domenach, Marion Froger, Guillaume Lavoie, Bill Marshall, Éric Méchoulan, Samuel Mercier, Ludvic Moquin-Beaudry, Christian Poirier, Pierre Ranou, Isabelle St-Amand, Thomas Waugh, Caroline Zéau et Raphaël Zummo.

NOTES

[1] Pour éviter de passer sous silence le contexte institutionnel qui construit, instaure et façonne le cinéma, André Gaudreault se propose de dire qu'il n'existe pas à proprement parler d'« inventeurs » du cinéma, mais plutôt des inventions de différents « appareils cinématographiques » : le « Kinetograph » d'Edison et Dickson et le « Cinématographe » des frères Lumière. (p. 15-18) Ses travaux permettent donc d'interroger à nouveaux frais les origines du cinéma.

[2] Parmi de nombreuses études sur le rapport entre cette allégorie et le cinéma, on se reportera notamment à Nathan Andersen. Dans un ouvrage récent qui témoigne bien de l'actualité de Platon, Jean-François Mattéi insiste sur le fait que les images contemporaines ne sont ni une pure reproduction, ni une pure représentation, ni une simple création qui serait sans attache avec la réalité ou la raison.

[3] Voir Martine Bubb, p. 25 et suiv.

[4] Sur la dimension scientifique et technique du cinéma, voir par exemple Virgilio Tosi. Par ailleurs, sur le contenu pré-cinématographique québécois, voir Germain Lacasse et Louis Pelletier.

[5] Pour un commentaire du séminaire philosophique qu'avait animé Stanley Cavell sur le cinéma, séminaire qu'il qualifie lui-même de « fiasco », voir Cavell, 1999, p. 18.

[6] Pour des critiques où entre en ligne de compte une importante part de subjectivité revendiquée, voir par exemple Pauline Kael, 2010a, p. 57 et 167; Pauline Kael, 2010b, p. 161, 311 et 331. Sur le sujet, voir également Élise Domenach, p. 51-55.

[7] Voir aussi Leslie Armour.

[8] Pour d'autres travaux d'inspiration philosophique sur Pierre Perrault, on se reportera en particulier à ceux de Dominique Noguez, Daniel Laforest, Michèle Garneau, Johanne Villeneuve et Lucie Roy.

[9] Dominique Noguez emploie cette expression dans le contexte suivant : « Ajoutons à cette posture socio-existentielle, à ces postulations idéologiques, un concours exceptionnel de conditions favorables (en deux ou trois mots : Grierson, l'O.N.F., les liens étroits de l'O.N.F. avec la télévision, la virginité culturelle et l'autodidactisme technique de réalisateurs qui n'auront pas, comme beaucoup d'Européens, vingt-cinq siècles de littérature et soixante ans de routine cinématographique à oublier, qui *réinventeront* quasiment le cinéma et inventeront tout court, en passant, quelques procédés) : nous comprendrons aussitôt pourquoi, portés ainsi par une double pente – existentielle/idéologique et technique (par leur *situation* au sens sartrien et par les conditions de production liées à cette situation) –, les cinéastes québécois ont été, dans l'espèce de révolution généralisée du cinéma de la fin des années cinquante (où l'on voit se développer par ailleurs – parallèlement, et c'est significatif, au développement de la télévision – la "nouvelle vague" française, le *free cinéma* anglais, ce que Marcorelles appelle la "révolution du direct" chez Leacock ou Pennebaker, et déjà l'*underground* new-yorkais), auront été, dis-je, les adeptes les plus passionnés et les plus convaincants de ce que, sous des noms variés et des justifications diverses ("cinéma-vérité", *candid eye...*), l'on pourrait sans trahison appeler *un réalisme extrémiste*. » (1970, p. 19-21)

[10] Pour des réflexions critiques au sujet de cette idée répandue au XXe siècle, voir par exemple Tristan Garcia, p. 263-282.

BIBLIOGRAPHIE

ANDERSEN, Nathan, *Shadow Philosophy : Plato's Cave and Cinema*, New York, Routledge, 2014.

ARMATAGE, Kay, Kass BANNING, Brenda LONGFELLOW et Janine MARCHESSAULT (dir.), *Gendering the Nation : Canadian Women's Cinema*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

ARMOUR, Leslie, *The Idea of Canada and the Crisis of Community*, Ottawa, Steel Rail Educational Publishing, 1981.

BEAULIEU, Étienne, « La rédemption de la fiction : Denys Arcand et la crise de l'image-mouvement », *Nouvelles Vues*, n° 4, automne 2005.

—, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, 2007.

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007.

BOGUE, Ronald, *Deleuze's Way : Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*, Aldershot, Ashgate, 2007.

BONNEVILLE, Léo, « Entretien avec Gilles Carle », *Séquences*, n° 103, janvier 1981.

BORDELEAU, Érik, André HABIB, Hermine ORTEGA et Sylvano SANTINI (dir.), « Épopée. Groupe d'action cinéma », *Hors-série Spirale*, nº 1, Québec, Nota bene, 2013.

BOULAD-AYOUB, Josiane et Raymond KLIBANSKY (dir.), *La pensée philosophique d'expression française au Canada. Le rayonnement du Québec*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Vrin, 1998.

BRÛLÉ, Michel, Fernand DUMONT et Pierre PERRAULT, « De la notion de pays à la représentation de la nation », *Cinéma Québec*, vol. 1, mai 1971.

BUBB, Martine, *La camera obscura : philosophie d'un appareil*, Paris, L'Harmattan, 2010.

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, *Une philosophie du « temps à l'état pur ». L'autofiction chez Proust et Jutra*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Vrin, 2010.

CAVELL, Stanley, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, Chicago and London, The University of Chicago, 1996.

CAVELL, Stanley, *La projection du monde. Réflexions sur l'ontologie du cinéma*, trad. par C. Fournier, Paris, Belin, 1999.

CHAPUT, Éric, « L'oumigmag et la question de l'être : une comparaison entre l'œuvre de Pierre Perrault et la philosophie de Martin Heidegger », dans M. Garneau et J. Villeneuve (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, 2009.

CLAIR, René, *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 1970.

CORNELLIER, Bruno, La « chose indienne » : cinéma et politique de la représentation autochtone dans la colonie de peuplement libérale, thèse de doctorat, Montréal, Université Concordia, 2011.

CÔTÉ-FORTIN, Israël, « Robert Morin, Vidéaste du Spectacle », *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 17, nº 2, automne 2008.

DANEY, Serge, *Ciné journal. Volume 1/1981-1982*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998.

DARDENNE, Luc, *Au dos de nos images (1991-2005)*, Paris, Seuil, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

DELLUC, Louis, *Drames de cinéma*, Paris, Éditions du monde nouveau, 1923.

DE RAYMOND, Jean-François, *Descartes et le Nouveau Monde. Le cheminement du cartésianisme au Canada, XVII*e*-XX*e* siècle*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval/Vrin, 2003.

DOMENACH, Élise, « Honneur à la critique américaine! Subjective, subversive, sensationnelle, cinglante », *Positif*, nº 604, juin 2011.

DULAC, Germaine, *Écrits sur le cinéma (1917-1939)*, P. Hillairet (éd.), Paris, Paris Expérimental, 1994.

DUNDJEROVIC, Aleksandar, *The Cinema of Robert Lepage : The Poetics of Memory*, London and New York, Wallflower Press, 2003.

EPSTEIN, Jean, *Écrits sur le cinéma*, Paris, Seghers, 1974.

EVANS, Michael R., *Isuma : Inuit Video Art*, Montreal, Kingston, Lindon, Ithaca, McGill-Queen's

University Press, 2008.

FRADET, Pierre-Alexandre et Olivier DUCHARME, *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault*, Préface de Jean-Daniel Lafond, Montréal, Nota bene, 2016.

FROGER, Marion, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film. 1960-1985*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009.

GARCIA, Tristan, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2011.

GARNEAU, Michèle et Johanne VILLENEUVE (dir.), *Traversées de Pierre Perrault*, Montréal, Fides, 2009.

GAUDREAULT, André, *Cinéma et attraction. Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

GIROUX, Dalie, « Le territoire de l'âme, l'écriture, la matière. Politique de la parole de Pierre Perrault », *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 15, nos 1-2, 2012.

KAEL, Pauline, *Chroniques américaines*, trad. par A. Lenoir, P. Aronson, F. Pointeau et H. Marcel, Paris, Sonatine, 2010a.

KAEL, Pauline, *Chroniques européennes*, trad. par P. Aronson, Paris, Sonatine, 2010b.

KELLER, Ed, « The Reinvention of Self and World : On Dundjerovic's *The Cinema of Robert Lepage* », *Film-Philosophy*, vol. 9, no 35, juin 2005.

LACASSE, Germain, « Auteur, nation, institution : De Grand-Louis aux poissons-narrateurs », dans J.-P. Esquenazi (dir.), *Politique des auteurs et théorie du cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2002.

LACASSE, Germain et Louis PELLETIER (dir.), « Les pratiques visuelles pré-cinématographiques », *Nouvelles Vues*, no 15, hiver 2013-2014.

LAFOND, Jean-Daniel, *Le film sous influence : un procédé d'analyse*, Paris, Édilig, 1982.

LAFOND, Jean-Daniel, « L'ombre d'un doute ou : l'effet Perrault dans le cinéma direct québécois », dans *Écritures de Pierre Perrault : actes du Colloque « Gens de paroles ». 24-28 mars 1982. Maison de la culture de La Rochelle*, Paris/Montréal, Édilig/Cinémathèque québécoise, 1983.

LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

LAFOREST, Daniel, *L'archipel de Caïn. Pierre Perrault et l'écriture du territoire*, Montréal, Éditions XYZ, 2010.

LAMONDE, Yvan, *Historiographie de la philosophie au Québec (1853-1971)*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1972.

—, *La philosophie et son enseignement au Québec (1665-1920)*, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1980.

LANGSTON, Jessica B., « Women in a Word : Anne-Claire Poirier's Subversive Subjectivity », *Canadian Journal of Film Studies/Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 13, no 1, printemps 2004.

LEWIS, Randolph, *Alanis Obomsawin. The Vision of a Native Filmmaker*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2006.

MANNING, Erin, « Fluid Relations : Québec Cinema and the Church », *Nouvelles Vues*, nº 4, automne 2005.

MARSHALL, Bill, *Quebec National Cinema*, Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001.

MATTÉI, Jean-François, *La puissance du simulacre. Dans les pas de Platon*, Paris, François Bourin Éditeur, 2013.

NADEAU, Chantal, « *C.R.A.Z.Y.* Nous/Nu », *Nouvelles Vues*, nº 9, automne 2008.

NOGUEZ, Dominique, « Pierre Perrault, *Les voitures d'eau* », *Cahiers du Cinéma*, nº 212, mai 1969.

—, *Essais sur le cinéma québécois*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

PERRAULT, Pierre, *Cinéaste de la parole. Entretiens avec Paul Warren*, Montréal, L'Hexagone, 1996.

PIOTTE, Jean-Marc et Patrick STRARAM, *Gilles cinéma Groulx, le lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions québécoises, 1972.

POIRIER, Christian, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004.

ROCHON, Dominique, « Masculinité, sexe et espace dans l'affirmation de l'identité culturelle. Métissage et altérité dans trois films québécois », *Nouvelles Vues*, nº 2, été-automne 2004.

ROY, Lucie, « La cinéante ou l'écriture expériencielle de Pierre Perrault », dans R. Bégin, M. Dussault et E. Dyotte (dir.), *La circulation des images. Médiation des cultures*, Paris, L'Harmattan, 2006.

SANTINI, Sylvano, « D'un point de vue inuit. Les films des Productions Igloolik Isuma », *Spirale*, nº 225, mars-avril 2009.

SELB, Charlotte, « Speech and Mourning in Anne Claire Poirier's *Tu as crié "Let me go!"* : Towards an Empathic Cinema », *Nouvelles Vues*, nº 1, hiver 2004.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « Le devenir-québécois chez Pierre Perrault », dans S.-J. Arrien et J.-P. Sirois-Trahan (dir.), *Le montage des identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

—, « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le *je* comme faux raccords », *Nouvelles Vues*, nº 11, hiver 2009-2010.

STARBLANKET, Noel, « A Voici for Canadian Indians : An Indian Film Crew (1968) », dans T. Waugh, M. B. Baker et E. Winton (dir.), *Challenge for Change : Activist Documentary at the National Film Board of Canada*, Montreal and Kingston, McGill-Queen's University Press, 2010.

THAIN, Alanna, « A Texture in the Desert of the Real : The Heterotopic Fold of Denis Villeneuve's *Un 32 août sur terre* », *Nouvelles Vues*, nº 11, automne 2010.

TOSI, Virgilio, *Cinema Before Cinema. The Origins of Scientific Cinematography*, London, British Universities Film & Video Council, 2005.

UZEL, Jean-Philippe, « Nietzsche ou comment la suite du monde devient fable », *Cahiers du Gerse*, nº 1, été 1995.

VERTOV, Dziga, *Kino-Eye : The Writings of Dziga Vertov*, University of California Press, 1984.

WAUGH, Tom, *The Romance of Transgression in Canada : Queering Sexualities, Nations, Cinemas*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2006.