

NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories
du cinéma au Québec*

Du renouveau en terrains connus

JEAN-PIERRE SIROIS-TRAHAN

Pour citer, téléchargez ce PDF

Qu'est-ce qu'un renouveau? Est-ce seulement une nouveauté, un nouveau départ? Ne faut-il pas voir le renouveau comme un *mouvement* qui déplace les lignes de risque et engage le présent dans un devenir, loin de l'immobilisme, du surplace? Renouveler, c'est en quelque sorte se défaire des lieux communs, des conformismes, de l'inertie, des situations qui s'enlisent. L'idée de se pencher sur les phénomènes de renouveau arrive à un *moment* significatif de la cinématographie québécoise. Depuis 2005, on assiste à l'éclosion d'une *mouvance* qui, davantage qu'à simplement renouveler les générations, semble distribuer une nouvelle donne esthétique. On parle bien sûr de ce « renouveau du cinéma québécois » autour de cinéastes (Denis Côté, Stéphane Lafleur, Xavier Dolan, Maxime Giroux, Sophie Deraspe, Rafaël Ouellet, Henry Bernadet, Myriam Verreault, Simon Galiero, etc.) à la diversité bien marquée. Qu'ils fassent des films avec quelques milliers de dollars ou un budget raisonnable, ils font montre d'inventivité, d'intégrité et de fidélité à leur idée de la mise en scène, dans l'urgence de créer et le refus des contraintes d'une industrialisation commerciale aberrante (corporatisme, bureaucratie des organismes subventionnaires, distribution et exploitation déficientes, pseudo-star-système hollywoodien, etc.). Il s'agit d'un cinéma indépendant qui retient du direct québécois un certain nombre de leçons essentielles : tournage léger, art de la débrouille (*do it yourself*) et recherches esthétiques.

L'arrivée des auteurs de cette relève ambitieuse, dont on perçoit encore mal les affinités esthétiques et les singularités respectives, nous a demandé de réfléchir sur le phénomène. La revue *24 images* et *Nouvelles Vues* ont décidé de débattre ensemble sur cette *mouvée*, en invitant également *Le Devoir* et *Séquences*. Le tout a donné lieu à un échange par écrit sur le Web, pendant deux mois, chacun étant libre d'y participer à sa guise. Le résultat, surprenant, fut publié en version synthétique dans le numéro 152 (juin-juillet 2011) de *24 images* (incluse dans un dossier complet sur la relève). Nous en publions maintenant la [version intégrale](#) qui fait la part belle à l'analyse des films, non sans un goût prononcé pour la polémique. Cette table ronde permet, croyons-nous, de capter ce moment esthétique dans son effervescence première (2005-2011).

De ce débat, je retiendrais pour ma part que, si cette *mouvance* s'inscrit en faux contre le cinéma

des années 90 (Denis Villeneuve, Manon Briand, André Turpin et les autres) en s'éloignant d'un certain maniérisme publicitaire, elle remet aussi en question une vision assez commune du cinéma québécois qu'on pourrait appeler l'école du constat social (Bernard Émond, Louis Bélanger, Denis Chouinard, feu Pierre Falardeau, etc.). Contrairement à ce qu'a écrit Émond, il n'y a pas trop d'images dans notre cinéma. Au contraire, il y a trop de discours. Une bonne partie de notre cinéma d'auteur est engluée dans le « film à messages », les scénarios pseudo-politiques, la tyrannie du sujet, les grilles sociologisantes, ce que Godard appelle le « vouloir-dire ». Selon cette esthétique, la forme cinéma est priée de ne pas entraver la livraison d'un message, dans une visée instrumentale de maîtrise du discours sur le « réel ». Vouloir dire le monde sans renouveler la forme, par le truchement d'une mise en scène plan-plan, ce n'est jamais que répéter des idées préconçues sur le monde, sur ce qu'on croit être le réel. Le paradoxe, c'est que cela n'a rien à voir avec le degré de « réalisme » de la réalisation : certains films dits réalistes nous dessillent les yeux et nous redonnent le monde dans son étrangeté première alors que plusieurs films fantaisistes ne font que reproduire de l'imagerie, c'est-à-dire des clichés.

Comme l'affirmait Claude Régy : « La poésie, c'est la seule réalité. Ce qu'on nous vend pour le réel n'existe pas. » Le contenu d'un discours n'est pas concevable séparé de la forme qui lui donne sa substance, et livrer un discours dans une forme transitive, référentielle, sans un style qui travaille celle-ci, c'est reconduire un réel naturalisé, une réalité domestiquée, vidée de son ambiguïté irréductible. Travailler les matériaux pour leur donner forme, ce n'est pas évacuer l'éthique, le politique, la sociologie; c'est plutôt rendre compte que tout discours est une construction, loin des diktats sociopolitiques, des interdits immuables et des tabous éthiques. Un questionnement, en somme. Un film à thèse, qui n'est pas travail poétique, n'est que propagande stérile. On pourrait mettre cette obligation de livrer de manière naïve et transitive un « message » sur le « réel » sur le compte de l'ascendance et la renommée du cinéma direct, ou plutôt sur celui de sa mythification critique et théorique, mais il s'agit d'une mécompréhension de la part de ceux qui s'en réclament, les principaux auteurs de ce mouvement ayant toujours placé l'interrogation formelle au centre de leurs démarches visant à rencontrer le réel.

En s'éloignant des idées générales, des grilles politiques cadencées, des schémas discursifs, la « nouvelle vague québécoise » récente se fait justement accuser de ne pas avoir de propos ou de sujet — de n'être, en somme, qu'un cinéma formaliste. Comme le dit en ces pages Jacques Godbout dans une interview sur *Yul 871*, autre film taxé de formalisme en son temps : « Je n'ai pas vu tous leurs films, et s'ils partagent un goût du formalisme ce ne peut être qu'en réaction à un abus de "réalisme" chez leurs aînés. De toute façon le cinéma crée une nouvelle réalité toujours plus intéressante que la réalité brute. » S'il est réussi, un film n'est pas le véhicule d'un discours transitif préalable sur le réel, mais une machine herméneutique qui fonctionne, par elle-même en quelque sorte, pour produire du sens en engageant l'intelligence du spectateur, se préservant du formalisme creux par la densité, la profondeur des figures qu'elle met à jour. Il ne s'agit pas de dire une chose et

son contraire comme dans certains films hollywoodiens qui visent large et contradictoire pour appâter le chaland. Il s'agit plutôt de permettre un dialogue de bonne foi entre cinéaste, personnages et spectateurs, dialogue qui ouvre un espace de jeu et permet des lectures multiples. Le style, ce n'est pas faire une « belle image ». C'est la mise en scène comme idéal de rencontre entre forme et contenu, un monde de relations nouvelles qui est la marque d'un art singulier. Il s'agit de l'un des paradoxes de l'art que de faire de ce travail la possibilité même de parler du monde d'une façon renouvelée, de sentir et percevoir ce monde différemment, comme l'écrivait déjà Roland Barthes dans un passage célèbre :

[...] l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans une *comment* écrire. Et le miracle, si l'on peut dire, c'est que cette activité narcissique ne cesse de provoquer, au long d'une littérature séculaire, une interrogation au monde : en s'enfermant dans le *comment écrire*, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte part excellence : pourquoi le monde? Quel est le sens des choses? En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur : l'écrivain conçoit la littérature comme fin, le monde la lui renvoie comme moyen : et c'est dans cette *déception* infinie, que l'écrivain retrouve le monde, un monde étrange d'ailleurs, puisque la littérature le représente comme une question, jamais, *en définitive*, comme une réponse (p. 148-149).

Cette description de l'activité de l'écrivain, entre déception infinie et médiation d'un monde rendue à son étrangeté, vaut tout autant pour celle du cinéaste. Comme celui-là, ce dernier n'est jamais qu'un « inducteur d'ambiguïté », neutralisant « le vrai et le faux », pour qui *filmer* est un « verbe intransitif ». Loin des idées doctrinaires et du témoignage naïf, un metteur en scène interroge le monde en s'absorbant radicalement dans un *comment filmer*. Contrairement à la littérature qui structure des signes abstraits, le cinéma a l'avantage (ou la malédiction, c'est selon...) de confronter concrètement son artisanat formel aux matériaux du monde. C'est par ce travail de confection, conscient et inconscient, maîtrisé et non maîtrisé, que le sens advient.

Prenons un exemple. Dans *À l'ouest de Pluton* d'Henry Bernadet et Myriam Verreault (2008), il y a une des images les plus saisissantes des dernières années. À la seule force de sa mâchoire, un molosse s'agrippe après un arbre, les pattes dans le vide, et obstinément, longuement, le charcute jusqu'à le scier en deux. Il faut bien comprendre que les cinéastes n'ont pas scénarisé cette action invraisemblable : ils tournaient une scène dans un *skatepark* et elle s'est présentée à eux. Ils ont arrêté le tournage et filmé l'étrange plan : le réel se mettait lui-même en scène. Une grosse équipe industrielle n'aurait jamais arrêté un tournage de nuit pour filmer longuement un plan de coupe. Certains réalisateurs auraient pu le filmer, mais ils chercheraient tout de suite, dans leur montage, à lui donner un sens univoque. Dans *À l'ouest de Pluton*, le sens de cette scène onirique n'est jamais donné. Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Une allégorie de l'arbre généalogique brisé par la mort, un rappel de l'arbre du bien et du mal, la métaphore de ce que les élans des ados vers l'azur sont toujours ramenés vers le sol? Toutes ces réponses? Les cinéastes ne donneront jamais le fin mot

de l'énigme qu'ils posent : chaque spectateur doit le trouver pour son compte, laissant le sens se frayer un chemin vierge à travers le non-sens. La signification vive, comme agencement nouveau entre forme et contenu, entre signifiant et signifié, ne peut émerger que du non-sens, jamais des idées reçues. La réponse des cinéastes à l'énigme du non-sens ne compte pas davantage que celles des autres. Néanmoins, une telle figure que celle du molosse relève de la poésie, elle a une force indéniable au-delà de son non-sens immédiat qui la préserve de la gratuité ou de la cocasserie, et tout bon cinéaste digne de ce nom se doit de bien la reconnaître lorsque les hasards de la vie nue la présentent à lui.



Benoit (Francis La Haye) à la chasse au trésor dans *En terrains connus* de Stéphane Lafleur; photo : Sarah Mishara

Ce genre de figures énigmatiques, il y en a des dizaines dans les films de ce nouveau cinéma, de ce cinéma renouvelé. Ces auteurs de la relève font un cinéma des *signes vitaux*, pour emprunter le beau titre de Sophie Deraspe — lorsque la vie fait signe et nous regarde. Le sujet d'un film, ce n'est pas le message qu'il livre, encore moins ce qu'il raconte. Le sujet, ce sont les idées de cinéma, les obsessions, les figures, les motifs mis en mouvement par la mise en scène d'un cinéaste et qui finissent par dessiner les contours d'une vision du monde qui ne se réduit surtout pas à un *dire*. A-t-on remarqué que, dans tous les films de Denis Côté, il y a un cadavre qui sera en quelque sorte oublié? Ce n'est point par nécessité narrative, car le mort est l'objet d'une perte, d'un trou scénaristique, d'une béance du sens. Quelle est l'idée de cinéma qui insiste derrière une aussi étrange figure? De quoi ces cadavres, dont le sens est forclos, sont-ils le nom?

Prenons un autre exemple. Dans *En terrains connus* (2011), son deuxième film, beau comme un paradoxe antique, Stéphane Lafleur développe une idée étonnante à partir d'une forme ironique. Feignant de répéter le schéma narratif de son premier film (*Continental, un film sans fusil*), il fait justement de la répétition le sujet même de son film. Le gag de « l'homme du futur » lui permet de

faire des paradoxes temporels, bien connus des récits de science-fiction, la base d'une idée, très émouvante, sur le bonheur. Si Nietzsche basait ses règles éthiques sur la *bonne* répétition de l'Éternel Retour (il te faut poser chaque geste de ton existence de sorte que cela ne te ferait rien de le revivre éternellement), Lafleur se sert de son paradoxe pour combattre la *mauvaise* répétition (les *terrains connus* de la dépression saisonnière qui revient chaque hiver, du couple qui s'enfonce dans la routine, du train-train quotidien métaphorisé par la *pépine* qui ne se vend pas). Pour rendre à nouveau possible le bonheur, lorsque la répétition guette et peut nous mener tranquillement vers la mort, il faut provoquer l'embarquée, dérouter sa vie, susciter les accidents, faire déborder le temps, s'engager en terrains inconnus. Le nouveau naît du singulier, dut-il porter le beau nom d'imprévu ou de désastre.

Des moments de renouveau

Outre la mouvance récente, ce numéro s'attachera à définir les moments de « nouveau » dans le cinéma québécois et comment ceux-ci furent perçus et conçus par les cinéastes, les critiques et les chercheurs. Il ne faut pas perdre de vue que la rhétorique du « nouveau » ne va pas sans lieux communs, que ce soit parce que les médias et l'industrie ont cycliquement besoin de générer de la *novelty* factice, ou bien parce que le renouveau se fonde traditionnellement sur le mythe œdipien (on tue la génération précédente dans un geste théâtralisé). Pour *re-nouveler* une cinématographie ou son historiographie, il faut savoir parfois *re-nouer* avec des formes ou des questions plus anciennes. Entre rupture et continuité, les cinéastes de la mouvance actuelle, pour lutter contre les académismes et les conventions d'aujourd'hui, s'inspirent des manières de faire du « nouveau cinéma » des années 60 (Claude Jutra, Gilles Groulx, Jean Pierre Lefebvre, Pierre Perrault, Gilles Carle, etc.) ou des auteurs des années 70 (André Forcier, Francis Mankiewicz, le sous-estimé Marcel Carrière, etc.). Un renouveau n'est jamais sans prédécesseurs, car en rompant avec les chronologies acceptées, il nous permet souvent de comprendre le passé avec un nouveau crible, mettant en lumière des précurseurs qui préparaient sa venue. La charge de nouveauté du passé est un ferment pour les combats à venir.

Parfois aussi, il faut reprendre à son compte une vieille thématique pour la mener ailleurs, comme ont pu le faire récemment des auteurs importants de notre cinéma, Philippe Falardeau et Léa Pool. Dans son article « *Coming of Age in Quebec : Reviving the Nation's "Cinéma orphelin"* », Morgan Charles analyse les nouveaux tours que donnent ces cinéastes à la figure, en quelque sorte constitutive de notre cinéma, de l'orphelin.

L'un de ceux qui auront su le mieux renouveler, de film de fiction en essai filmique, la cinématographie québécoise, n'est autre que Gilles Groulx. On pourrait penser que ce cinéaste engagé a fondé son œuvre sur un message à livrer (en gros le socialisme révolutionnaire), mais une attention à son œuvre révèle qu'il a justement fui la prétention à l'objectivité d'un discours sur le réel, plantant son regard subjectif sur le terrain de l'interrogation sur la société. Nul mieux que lui n'aura déconstruit la « vérité objective » des médias de masse, dans un travail constant et réellement créatif sur la forme, et c'est en cela qu'il est encore précieux aujourd'hui. Dans « *Nouveau journalisme,*

nouveau cinéma : partis pris de Gilles Groulx à l'heure de la Révolution tranquille », Marianne Gravel opère un parallèle fécond, au-delà de la critique du cinéaste de l'ONF envers la grande presse, entre les approches de ce dernier et les jeunes journalistes qui ont renouvelé leur profession dans les années 60, nous permettant de sortir des idées toutes faites sur le sujet.

Si Groulx croyait encore que le cinéma puisse offrir, afin de permettre des changements sociaux, une solution à l'aliénation instillée par les médias de masse, un autre grand cinéaste, Robert Morin, sera davantage dans le doute, sinon le désenchantement. L'un de ceux qui auront le mieux inspiré la nouvelle génération, notamment par son esthétique qui mélange savamment documentaire et fiction, Morin débute son œuvre iconoclaste au tournant des années 80, au moment même où les artistes vidéos des années 70, qui prônaient transformations sociétales et prise en charge de l'art par les milieux communautaires, accusent le coup du reflux de l'activisme social et de la défaite référendaire. Dans son article intitulé « L'écho d'un certain échec? », Israël Côté-Fortin pose l'hypothèse selon laquelle la figure tragique du cinéaste amateur, fort présente dans l'œuvre de cet auteur, serait le signe de cet échec du mouvement social. Ce cinéaste amateur, par opposition aux « professionnels de la profession » (Godard, encore), qui échoue dans l'appropriation de sa vie, n'est-il pas une métonymie du « peuple » ? Toujours en marge d'une industrie triomphante de sa vacuité, Morin aura trimballé vaille que vaille son cinéma souverain de l'inquiétude, du rire caustique et de l'*agnosticisme* des images.

Attaché à une autre figure importante ayant toujours guidée ceux qui cherchent à revitaliser notre cinéma endormi, *Nouvelles Vues* republie un texte méconnu de Claude Jutra, « Comment ne pas faire un film canadien », où ce précurseur, avec Groulx et quelques autres, de la modernité cinématographique au Québec nous apprend que la possibilité de faire du nouveau gît toujours au cœur de l'impossibilité. Ce texte, ironisant sur la conception d'*À tout prendre*, rejoint une lettre de Franz Kafka qui décrit la situation impossible des écrivains juifs devant écrire en allemand :

ce dans quoi se déchargeait leur désespoir ne pouvait pas être la littérature allemande que cela paraissait être extérieurement. Ils vivaient entre trois impossibilités (que je nomme par hasard des impossibilités de langage, c'est le plus simple, mais on pourrait aussi les appeler tout autrement) : l'impossibilité de ne pas écrire, l'impossibilité d'écrire en allemand, l'impossibilité d'écrire autrement, à quoi on pourrait presque ajouter une quatrième impossibilité, l'impossibilité d'écrire (car ce désespoir n'était pas quelque chose que l'écriture aurait pu apaiser, c'était un ennemi de la vie et de l'écriture, l'écriture n'était en l'occurrence qu'un provisoire, comme pour quelqu'un qui écrit son testament juste avant d'aller se pendre, un provisoire qui peut fort bien durer toute une vie) (« Lettre à Max Brod », juin 1921, p. 394).

Deleuze, dans *L'image-temps*, cite justement cette lettre pour parler du cinéma de Pierre Perrault qui, face à la crise, doit inventer le « peuple qui manque » :

Tantôt le cinéaste de minorité se trouve dans l'impasse décrite par Kafka : impossibilité de ne pas « écrire », impossibilité d'écrire dans la langue dominante, impossibilité d'écrire autrement (Pierre Perrault

retrouve cette situation dans « *Un pays sans bon sens* », impossibilité de ne pas parler, impossibilité de parler autrement qu'en anglais, impossibilité de parler anglais, impossibilité de s'installer en France pour parler français...), et c'est par cet état de crise qu'il faut passer, c'est lui qu'il faut résoudre. Ce constat d'un peuple qui manque n'est pas un renoncement au cinéma politique, mais au contraire la nouvelle base sur laquelle il se fonde, dès lors, dans le tiers-monde et les minorités (p. 283).

C'est à partir de cette impossibilité au cœur d'un monde en crise que Kafka, Jutra et Perrault ont pu créer leurs œuvres. Il y a là une leçon de courage pour tous ceux qui s'engagent dans un cinéma qui se veut libre.

Les conseils de Jutra semblent avoir été suivis à la lettre par le cinéaste suisse Lionel Baier qui a donné l'an dernier le très beau *Low Cost* (Claude Jutra), un *pocket film* tourné à l'aide d'un « téléphone intelligent ». Richard Bégin fait une lecture pénétrante de ce film, d'où émerge que la parenthèse est le lieu d'une « digression technique », et pour tout dire, d'une « couche de signifiante » qui aurait tout à voir avec l'héritage et l'enjeu de la mémoire (mémoire déclinante du cinéaste québécois, celle écumeuse du Web que mobilise le téléphone intelligent). Une parenthèse appartient toujours à la signification d'une phrase tout en ouvrant le sens sur autre chose, sur son ailleurs : c'est de cette façon que Baier mobilise la figure de Jutra à l'intérieur de son propre film, le *maniement* de l'outil qu'est le téléphone portable permettant une nouvelle technique identitaire, faisant ainsi du cinéaste québécois une présence fantomatique dans la « mémoire » de l'infosphère numérique (on pense inopinément à la figure du Marionnettiste de *Ghost in the Shell*).

Il arrive aussi que la recherche mette en lumière des personnages oubliés du passé. On pense à la figure du bonimenteur ou à un artiste comme Étienne O'Leary redécouvert récemment par l'ICPCE et la revue de cinéma *Hors Champ*. *Re-découvrir*, c'est souvent dégager ce qui *recouvrait* la mémoire historique, que ce soit tout simplement le temps, l'absence d'archives ou l'incurie des contemporains. La redécouverte de figures méconnues renouvelle ce qu'on croyait savoir de l'histoire. C'est à produire un savoir renouvelé que s'attache Germain Lacasse en nous faisant connaître la scénariste Emma Gendron, représentante oubliée avec Joseph-Arthur Homier de la deuxième vague du cinéma canadien-français (après les pionniers qui n'ont pas fait de fiction). L'auteur nous fait comprendre comment cette scénariste, préceuse d'un cinéma fait par les femmes, a cherché, non pas à reconduire le discours patriarcal ou à imposer une vision féministe au sens strict, mais au contraire à se ménager un espace de discours dialogique où la réalité de femmes indépendantes pouvait être dite et repensée, dans une recherche de compromis avec le patriarcat de l'époque. Renouveler, ce n'est pas toujours s'attaquer de front aux divers pouvoirs; il faut parfois louvoyer comme un cavalier aux échecs, déployer des stratégies transversales.

Renouveau de la revue

On ne peut parler d'un numéro sur le nouveau sans marquer les changements profonds qui affectent *Nouvelles Vues* (sur le cinéma québécois) : un titre plus court, une nouvelle direction, une

plateforme améliorée, un nouveau dispositif d'édition basé sur des invitations à diriger des numéros thématiques. Dans les brisées de l'équipe sortante, qui fait toujours partie du comité de direction, j'ai eu pour mandat de renouveler la revue. Si *Nouvelles Vues* a toujours été une revue savante menée par des chercheurs universitaires chevronnés, son mandat d'origine était de créer une interface heureuse entre la recherche, la critique et le milieu du cinéma. Notre nouveau mandat sera de recentrer la revue sur ce qui fait sa force, la recherche, tout en gardant ce qui faisait son identité (par exemple en continuant de présenter des tables rondes, essais, entrevues, documents artistiques ou critiques qui complètent les comptes rendus, les notes de recherche et les articles savants).

Me paraît vital le fait que la revue constitue un pont entre les chercheurs des principales universités québécoises, de même qu'entre les francophones et les anglophones. L'important sera de fédérer les énergies de tous ceux et celles qui veulent renouveler les études sur le cinéma d'ici en les ouvrant sur l'extérieur, sur leur hors-champ, en défiant les insularités nationales, institutionnelles, universitaires. Il faut aussi penser à tous ces chercheurs étrangers des études québécoises et canadiennes qui travaillent de plus en plus sur le cinéma québécois sans être forcément connus des chercheurs d'ici (et vice-versa). *Nouvelles Vues* espère devenir un carrefour sur la cinématographie québécoise, le but avoué étant d'être la référence incontournable pour tous ceux qui s'y intéressent. Elle sera à la fois un lieu de rendez-vous virtuel et un outil de travail pour les chercheurs et les étudiants du monde entier, que ce soit par son contenu éditorial, par la diffusion d'une bibliographie complète (en construction) sur le cinéma québécois, par la mise à la portée de tous d'un réseau de liens Web sur le sujet ou par la diffusion des actualités qui s'y rapportent. Le fait que *Nouvelles Vues* soit une revue savante électronique permet d'ouvrir la recherche sur l'international, et elle compte déjà de nombreux lecteurs en dehors de nos frontières, ce qui ne serait pas forcément le cas d'un périodique papier à la distribution plus limitée. Il y a une chance à prendre.

J'invite tous ceux qui s'intéressent au cinéma québécois et à la recherche québécoise sur le cinéma, dans une perspective qui renouvelle les approches traditionnelles de ces corpus, à proposer articles, directions de numéros thématiques ou comptes rendus à la revue. On assiste depuis quelques années, sur le plan de la recherche, à l'arrivée de nouveaux visages (Étienne Beaulieu, Vincent Bouchard, Sylvain Duguay, Marion Froger, Philippe Gauthier, André Habib, André Loiseau, Christian Poirier, Gwenn Scheppler, Caroline Zéau et Thomas Carrier-Lafleur qui a codirigé ce numéro). S'ajoutant aux générations précédentes qui continuent de publier des travaux importants, ils découvrent de nouvelles questions (le sacré, les liens communautaires, l'oralité, l'autofiction, etc.) qui déplacent ou refondent les perspectives traditionnelles. Bien qu'il ne soit pas toujours facile de scruter ce qui advient dans le présent, il faut commencer à le faire, à pied d'œuvre.

Remerciements

Les codirecteurs de ce numéro tiennent à remercier chaleureusement Jacques Godbout pour le temps

et la parole accordés, Diane Cantin et Dru Jeffries pour la correction des épreuves, Sophie Robichaud et Judith Germain, secrétaires du Département des littératures de l'Université Laval, pour leur aide à l'édition, l'équipe de *24 images* (en particulier Bruno Dequen et la rédactrice en chef Marie-Claude Loiselle) et les critiques invités (Martin Bilodeau, Philippe Gajan, Marcel Jean et Sylvain Lavallée), Andrée Courtemanche, René Audet, Guillaume Pinson, André Gaudreault, Julienne Boudreau, Guillaume Lafleur, Lisa Pietrocattelli, Christian Braën, Rafaël Chamberland, Alexandra Cloutier, Simon Dumas, Mireille Gagné et Louis Morneau pour leurs conseils judicieux, Musique Chez Sonny pour les illustrations, Renaud Blanchet pour ses compétences informatiques et le centre APTI (Landry Mussard et Nicolas Pelletier) de la Faculté des lettres de l'Université Laval pour la programmation et le *design* Web du site.

Nous remercions non moins chaleureusement le comité de lecture pour ce numéro : Eric Fillion, Marion Froger, Christophe Gauthier, Réal La Rochelle, Yves Lever, Fabrice Montal, Chantal Savoie, Alanna Thain, Pierre Véronneau et Jerry White.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, «Écrivains et écrivants », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1964, p. 147-154.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1985, 378 p.

KAFKA, Franz, *Correspondance. 1902-1924*, traduite de l'allemand et préfacée par Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1965, 598 p.

Illustration du sommaire: Francis Lahaye dans *En terrains connus* de Stéphane Lafleur, photo de Sarah Mishara, *design* graphique de Renzo