

# NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du  
cinéma au Québec

## Répétitions et rêveries au centre du terroir. Trois variations sur l'imaginaire d'une région (Lefebvre, Édoïn, Messier)

THOMAS CARRIER-LAFLEUR

### Résumé

Le parti pris de cet article consiste à parcourir « l'imaginaire de l'espace » des récits québécois de la terre à partir de la focale privilégiée d'*un seul et même lieu* : celui de la paroisse de Saint-Armand, dans la région de Brome-Missisquoi. Il s'agira ainsi de prendre conscience des moyens par lesquels un espace *unique* arrive à *se répéter*, mais aussi, comment, par le biais de différents auteurs, il arrive à *se différencier*, c'est-à-dire à *se recréer*. Ce jeu entre répétitions du même et différences hétérogènes sera aussi l'occasion d'une enquête intermédiaire, alors que seront à la fois étudiés des récits romanesques, ceux de William S. Messier, ainsi que des récits filmiques, ceux de Guy Édoïn et de Jean Pierre Lefebvre. La constante entre ces différentes fictions de l'espace est, précisément, la terre de Saint-Armand, dont nous découvrirons les diverses strates.

Pour citer, téléchargez ce PDF.

... à des hommes différents...

... une terre toujours la même.

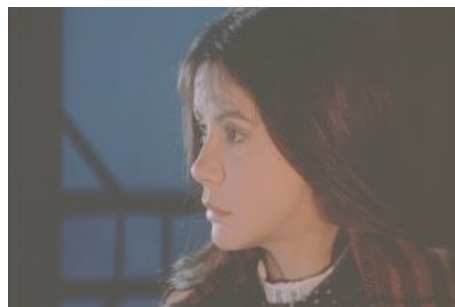
— Ringuet, *Trente arpents*

J'ai planté mon bureau en plein milieu des champs.

— Raoul Duguay, « Saint-Armand-les-Vents »

« Les journées qui suivirent furent pour Maria toutes pareilles aux journées d'autrefois, ramenant les mêmes tâches, accomplies de la même manière; mais les soirées devinrent différentes, remplies d'un effort de pensée pathétique » (Hémon, p. 131). Dans ces quelques lignes se dessine une grande part de l'imaginaire propre aux récits québécois du terroir, alors qu'en émergent deux des thèmes les plus féconds et aussi les plus cathartiques : ceux de la répétition et de la rêverie. Les récits de la terre — aussi bien dans le roman qu'au cinéma — sont en effet construits sur une *esthétique de la monotonie* [1]. Les événements, essentiellement liés au travail agricole, se répètent au fil des saisons et, sauf lors de rares

exceptions, sont toujours sensiblement vécus *de la même manière* par les protagonistes. Bien qu'elle soit une apparente source de conflit, la cohabitation difficile de l'homme et de la nature se fait néanmoins sous le signe de ce qu'Isabelle Daunais (2015) a récemment défini par le terme kundérien d'*idylle*, synonyme de *manque d'aventure* : en définitive, les oppositions restent en surface, l'impact des événements n'est que passager et n'a aucun poids face à la mécanique de la répétition du même, qui demeure le seul « modèle » de la réalité. Selon cette hypothèse, l'originalité du roman québécois serait ainsi d'être le témoin de « ce renversement faisant de l'idylle un monde plein (ou permanent) et non pas un état transitoire » (Daunais, p. 19). Il s'agit donc de récits dans lesquels le temps est dépourvu de durée, dans la mesure où il ne repose au final que sur l'accumulation de moments tous plus ou moins identiques. Ces romans — et Étienne Beaulieu (2007) a posé un diagnostic analogue au sujet du cinéma québécois — ont lieu dans *un espace où le temps manque*. Maria, mais aussi Menaud, Euchariste Moisan ou le père Beauchemin, sont des personnages privés de devenir, trop pris qu'ils sont dans la succession routinière de leurs tâches quotidiennes, luttant machinalement contre cette terre qui, paradoxalement, leur donne de quoi vivre tout en les entraînant vers la mort. Bien que Daunais généralise l'idylle de ce temps sans durée et l'applique tout autant aux sphères du roman du terroir, de la ville et de l'exil, on ne saurait nier que l'espace rural, en vertu du travail caractéristique qui y est accompli par les protagonistes, représente un mode particulièrement intense de cet *aplanissement du temps* par la répétition.



III. 1. *Maria Chapdelaine* (Gilles Carle, 1983)

©Tous droits réservés

*Après la mort de François Paradis, Maria a perdu ce qui faisait d'elle un personnage agissant. Privé de la possibilité de l'idylle, l'espace dans lequel elle vit ne fait plus sens. L'action qui y avait lieu se transforme maintenant en rêverie où se répètent les mêmes images.*

Cette hégémonie de la répétition « idyllique » des récits de la terre est néanmoins doublée par l'apparition d'une *rêverie* dont le principal objet est encore l'espace, cette fois non sous la

forme du *même*, mais de *l'ailleurs*. Méditant sur son existence et sur le choix qui l'attend suite à la mort subite de sa mère et aux propositions insistantes de Lorenzo Surprenant et d'Eutrope Gagnon, Maria, devant son éternelle « petite fenêtre carrée » (Hémon, p. 158), regarde le lointain, vers les bois qui ont causé la mort de son premier et sans doute dernier amour. Suite à la mort de François Paradis, *Maria Chapdelaine* devient le récit de la rêverie d'une jeune femme, regardant l'espace désertique qui entoure cette maison isolée, fruit de la « folie » (p. 162) de son père. À quoi pense-t-elle? À « l'inconnu magique des villes » (p. 164) et aux « merveilles lointaines des cités » (p. 165), bref, à tout ce qu'elle ne connaît pas, qu'elle ne connaîtra sans doute jamais, mais qui n'entre pourtant pas moins dans le récit sous la forme d'une tension proprement romanesque (même si traitée plutôt schématiquement par Hémon). Non sans contradiction, c'est donc par leur enracinement dans la répétition sisyphéenne des épreuves mécaniques de l'espace que les personnages des récits de la terre en viennent à *fabuler sur un autre monde* et à *rêver d'un autre temps*. Grâce à la rêverie, ils ont accès à la durée, ou à tout le moins arrivent-ils à ses portes. Dans l'imaginaire du personnage, les espaces se mélangent, se transforment et se recréent. Contrairement à celle des jours et des saisons, la répétition propre à la rêverie repose sur un procédé de « différenciation ». Ce concept, emprunté à la philosophie de Gilles Deleuze, est primordial pour comprendre la dimension *éthique* des récits de la terre, soit précisément celle qui consiste à créer une forme de nouveauté à travers la répétition en apparence la plus monotone. « La tâche de la vie est de faire coexister toutes les répétitions dans un espace où se distribue la différence » (Deleuze, 1968, p. 2). Au centre du terroir, la rêverie romanesque peut constituer cet espace où les répétitions s'agencent, se mêlent, puis se redistribuent sous la forme d'impressions et de pensées nouvelles, générant d'autres formes de connexions. Il en va aussi de même au cinéma, comme le montre bien *Pour la suite du monde* (Michel Brault, Pierre Perrault et Marcel Carrière, 1963), où la rêverie mêlant une multitude de trames temporelles — passé mythique de Jacques Cartier, passé réel des ancêtres, présent des pêcheurs et avenir de l'île — est justement rendue possible grâce à la répétition des gestes et du labour constitutif à l'espace des personnages. De la pêche originelle à sa reprise, ce qui advient, c'est cette différence aussi infime qu'essentielle, une pointe de nouveauté orientée non vers la répétition du passé, mais vers l'indiscernabilité du futur dont la terre s'est fait la promesse.

C'est à cette expérience singulière de la répétition et de la rêverie dans les récits du terroir que nous porterons notre attention, pour en faire ressortir les différents « arts de vivre » des personnages qui les habitent. Pour ce faire, nous avons choisi trois récits qui ont non seulement l'avantage de présenter des esthétiques foncièrement différentes, mais qui, plus encore, ont

l'intérêt de situer leur action dans *le même* espace rural, soit celui de la municipalité de Saint-Armand et de ses terres environnantes de la région Brome-Missisquoi. Du Nord meurtrier de Louis Hémon, c'est vers le Sud frontalier, originel et bucolique de William S. Messier, Guy Édoïn et Jean Pierre Lefebvre que nous nous dirigerons. Afin de bien rendre compte des *variations* entre répétition et rêverie que proposent ces trois récits, l'analyse sera divisée en trois temps. D'abord, autour de *Dixie* (2013), dernier volet de la trilogie brome-missisquoise de Messier, qui — contrairement à l'action morcelée de *Townships* (2009) et aux différentes routes traversées dans *Épique* (2011), dont il sera aussi question ici — se concentre exclusivement sur la terre et le folklore de Saint-Armand. Ensuite, avec *Marécages* (2011), premier long métrage d'Édoïn, tourné sur la ferme familiale, qui vient cristalliser la mythologie naturaliste qui était déjà celle de sa trilogie de courts métrages — *Le Pont* (2005), *Les Eaux mortes* (2006) et *La Battue* (2008), films regroupés sous le titre général de la « Trilogie des Affluents » —, et qui annonce aussi la découverte des bas-fonds urbains de *Ville-Marie* (2015). Enfin, quittant la stricte contemporanéité, c'est avec *Les Fleurs sauvages* (1982) que nous rencontrerons un autre mode de la répétition-rêverie de la terre, à première vue assez éloigné des œuvres de Messier et d'Édoïn, alors que Saint-Armand devient non plus le lieu où naissent les légendes et où les personnages s'enfoncent dans leurs destins, mais un lieu de vacances, de ressourcement et d'introspection. De manière graduelle, ce « jeu transformationnel » (Marin, p. 163) des figures discursives de l'espace d'une même région nous mènera d'une vision foncièrement pittoresque de la campagne armandoise, vers une conception naturaliste de son monde agricole, jusqu'à un flottement impressionniste de sa quotidienneté où le temps suspendu s'offre aux sens sans maquillage. Arpenter trois fois un même lieu réel créera alors trois espaces distincts dans l'imaginaire, avec leurs légendes, leurs rituels, leurs temps morts et leur renouveau [2].

### **Première variation : chant et champ (Messier)**

Arrivons à Saint-Armand par un détour. « Hollywood a su capter, ranimer un ancien centre de vie où des milliers et des milliers de générations étaient déjà venues s'établir pour vivre en commun et se réjouir » (p. 36), écrit Blaise Cendrars dans son grand reportage, *Hollywood, la Mecque du cinéma*. Envoyé pendant deux semaines par *Paris-Soir* pour enquêter sur la métropole des images modernes, Cendrars a plutôt constaté la richesse temporelle et historique de la terre sur laquelle il vient de poser les pieds. Un « passé lointain et oublié » s'offre aux yeux du reporter en une série de visions immémoriales qui, tel un filtre optique — un filtre de cinéma —, se superposent à la réalité humaine qu'il a sous les yeux. Cette coexistence des temporalités au cœur d'un milieu en apparence désertique est, pour Cendrars, symptomatique de la terre américaine : « l'Amérique étant le pays de la quatrième dimension, tout y prend

aussitôt des proportions telles que tout devient vertigineux et [...] la vie elle-même, en un rien de temps, semble y devenir irréaliste, un mythe » (p. 103). Dans un monde dont il ne connaît ni le langage ni les légendes, le reporter expérimente dans ses moindres faits et gestes une démesure où un temps immémorial s'empare du présent comme un fauve, pour mieux le ramener avec lui dans sa tanière.

C'est à cette terre typiquement *américaine* que William S. Messier consacre le meilleur de son écriture. Celle-ci est d'ailleurs inconcevable sans l'apport de la chronique et du reportage, si tant est que cette dimension journalistique du récit n'ait pas pour but d'« objectiver » le réel, mais, au contraire, de le complexifier et de l'amener du côté de la légende, c'est-à-dire du côté du virtuel. On ne peut voir la légende; on en ressent les effets, on en porte l'héritage, on en décode les signes, on en rétablit les connexions et les passages. Mais encore faut-il être conscient qu'une telle tâche nous incombe. « J'imaginai ce que ça représenterait de balayer avec ce lecteur optique, le plus d'objets possible autour de soi, dans le quotidien. Inventorier la région de Brome-Missisquoi. Trouver l'illisible, aussi. Qu'est-ce que je fais dans la vie? Je lis » (p. 28), écrit le narrateur d'*Épique*. Dans ce premier roman, après avoir publié l'année précédente un recueil de contes multipliant non sans un volontaire désordre les loufoqueries ayant lieu dans la grande région des Cantons-de-l'Est, Messier focalise la découverte pittoresque de la quatrième dimension de l'espace — celle du temps comme vertige invisible — par le biais d'un personnage central, un adolescent nommé Étienne qui quitte son premier travail d'employé d'entrepôt pharmaceutique pour, le temps d'un été, devenir « assistant-équarisseur pigiste » (p. 38) avec un certain Jacques Prud'homme, « héros de la région » (p. 57). Le lecteur optique, complémentaire au bracelet à écran qu'il porte systématiquement au bras, constitue un vestige du premier travail d'Étienne, alors qu'il devait balayer une série de caisses et de boîtes arrivées par convoi pour ensuite aller les placer à l'endroit qui leur est attribué informatiquement. Mais cet objet technique est surtout la médiation par laquelle l'auteur nous donne à penser son projet romanesque, en ce que le couple lecteur-écran décode les signes abstraits de la réalité pour les traduire en une suite, concrète celle-là, de coordonnées spatiales. Aplatie sur la surface rectangulaire d'un écran ou d'une page, la réalité devient ainsi une question d'inventaire et d'orientation.

Choix primordial à la compréhension de l'œuvre de Messier, le narrateur d'*Épique* a donc troqué la morne répétition des allées d'un entrepôt pour l'errance circulaire des routes brome-missisquoises, « arpent[ant] la région de long en large » (p. 121) à la recherche d'un curieux butin. Contrairement à la répétition du travail d'entrepôt axée sur l'efficacité et la production, celle des trajets effectués dans le camion de Prud'homme, « véritable courtepoinTE mécanique »

(p. 61), n'est qu'un prétexte à la rêverie, alors que le travail d'équarrissage qui doit être effectué reste toujours secondaire. « J'imagine souvent que le monde n'est qu'une immense interface où transigent une quantité infinie de systèmes. Chaque petite vie individuelle est une suite de données qui entrent dans la machine et qui doivent être traitées par une logique d'équations et de corrélations innombrables » (p. 52). Au même titre qu'un romancier, la vision du monde d'Étienne fait de la réalité un casse-tête vertigineux où chaque être, chaque chose et chaque événement possède une place dans l'espace et dans le temps. À l'aide de son lecteur optique, il tentera d'épuiser tout l'univers de Brome-Missisquoi pour en traduire le système dans un langage abstrait. L'essentiel d'*Épique* consistera précisément à montrer que, en dépit d'un nombre quasi incalculable de répétitions et d'insistances, l'espace est un système à proprement parler inépuisable, impossible, parce qu'en perpétuel mouvement. « Le problème avec l'agricole, c'est le côté stagnant de la patente. Les Charognards laissent ça aux autres. Je suis obsédé par le passé pis le futur. [...] C'est le mouvement, dans le fond, qui nous intéresse » (p. 96), dira l'un des collègues d'Étienne, dont la confrérie s'est dotée d'un nom poétique idoine. Tel un équarrisseur qui voudrait refaire l'histoire de ses animaux — comprendre ce qui leur est arrivé, déterrer les raisons de leur mort, s'imaginer ce qu'aurait pu être leur avenir —, le romancier de la terre est celui qui arpente sa région pour en compiler les récits, et ce, en prenant bien soin d'en conserver l'hétérogénéité première. Le mouvement est non seulement géographique, mais temporel, puisqu'après la recension de la multiplicité des récits qui hantent et structurent le lieu, l'action la plus importante est de s'intéresser à leur origine, leur généalogie, leur parenté et, surtout, à ce qu'ils sont en mesure de nous dire de l'avenir. Le romancier est à la fois *conteur* et *compteur* : s'il inventorie l'espace, c'est pour mieux en faire ressortir l'invisible et ainsi le faire entrer dans une autre dimension. La recherche spatiale est inutile chez Messier si elle n'est pas doublée par une enquête sur le passé et par une fabulation sur le futur. Bref, l'espace serait stérile, si ce n'était de sa durée latente. C'est elle qui justifie et commande la rêverie de la terre, ses « jeux d'images » (Bachelard, p. 16).

Alors qu'*Épique* ajoute aux anecdotes disparates de *Townships* la focalisation d'un personnage principal à la découverte d'une vaste région, l'action de *Dixie* se déroule dans un seul et même lieu, dont la singularité n'a d'égal que la capacité à se dédoubler. Mais la relative modestie du sujet traité — choisir seulement Saint-Armand plutôt que Brome-Missisquoi ou les Cantons-de-l'Est — ne garantit pas un traitement analogue, au contraire. Au même titre que le présent d'une région est chez Messier toujours envahi par d'autres temporalités, le lieu est lui aussi habité par d'autres espaces, « un sol tiraillé de tout bord tout côté » (p. 63), lit-on dans *Dixie*. Situé à la frontière du Vermont, Saint-Armand est traité comme l'un de ces centres de vie

immémoriaux et de ces points chauds propres à l'Amérique d'un Cendrars. La banalité de ce que l'on peut y trouver dans la concrétude du présent — beaucoup de champs, quelques maisons, des routes plus ou moins terminées, puis, au loin, les lignes d'une frontière dont l'intérêt est de rester toujours en partie dans l'ombre — est complémentaire au fourmillement de temps et d'images dont il est le socle. Ainsi « le grand néant de Saint-Armand » (p. 21) n'est qu'un leurre, un écran qu'il faut percer, car derrière lui se cache non pas la fastidieuse répétition des *habitus* ruraux, décrits non sans plaisir et sans amour de la part de Messier, mais plutôt « le cœur de la Terre » (p. 129) et « le noyau des forces de la vie » (p. 130).

Voici une autre différence entre *Épique* et *Dixie* : dans le premier cas, la dimension surnaturelle des événements est d'emblée justifiée par le narrateur qui évoque le déluge « qui a frappé la région de Brome-Missisquoi en 2005 » (p. 13), au point de la recouvrir entièrement — déluge qui est à l'image de celui des récits que découvrent le narrateur dans ses explorations de l'espace et du temps —, alors que, dans le second cas, la grandeur non moins épique des événements racontés se passe d'une telle médiation imaginaire et gagne une autonomie qui lui est propre. Contrairement à la grande région de Brome-Missisquoi qui a besoin des interventions constantes d'un narrateur qui note tout ce qui se présente à ses yeux afin de conter/compter le « folklore local » (p. 132) jusqu'au déluge qui en confirmera la nature mythique, le Saint-Armand de *Dixie* est un lieu qui raconte ses histoires indirectement, par l'entremise des personnages les plus différents, et sans que ceux-ci se sentent investis d'un devoir de mémoire particulier. *Dixie* n'est pas un roman d'apprentissage, même morcelé comme l'était *Épique*, mais une série de petites histoires qui se répètent de voix en voix, récits fragmentaires, tous liés à la spécificité de l'espace armandois, que le lecteur découvrira dans une constante différenciation. Plutôt qu'une compilation systématique des drames, des situations et des événements, la technique utilisée est plutôt celle du *chant* : le cœur des histoires se répète de groupe de personnages en groupe de personnages, tel un refrain, avant que n'arrive un nouveau couplet, pris en charge par une voix singulière. Et si le titre du roman est transparent, il faut aussi noter qu'il est double, si ce n'est pas triple : dixie — *dixieland* — est à la fois bien un style de jazz, une chanson populaire et, de manière plus générale, le diminutif du Sud des États-Unis. D'un point de vue généalogique, c'est la terre qui est première alors que la musique est seconde. Il en va de même chez Messier : ce qui est originaire — son premier recueil, *Townships*, sera par ailleurs sous-titré *Récits d'origine* —, c'est la terre, le sol, le *land*. Après vient la façon dont les personnages se l'approprient et en témoignent, comment ils l'expérimentent et s'en souviennent.

Là où *Épique* creuse la maniaquerie d'un personnage en quête d'identité et de place dans la

vie, *Dixie*, en cela plus complexe, opte pour l'indiscernabilité d'une ritournelle où la réalité ne peut avancer qu'en se répétant, où le lieu ne peut se comprendre qu'en se dématérialisant et en (re)devenant légende. *Dixie* n'est donc pas moins épique que le premier roman de Messier. Il l'est même sans doute davantage. Dans le roman éponyme, la dimension épique du récit est essentiellement un horizon, annoncé d'emblée par le déluge (qui n'advient que vers la fin du roman), puis sans cesse rappelé par l'aura du personnage de Prud'homme. Aussi s'agit-il d'un récit qui vise l'épique, mais qui, pourrait-on avancer, ne l'atteint que partiellement. À l'inverse, là où *Dixie* se présente comme le miroir d'une musique nostalgique du Sud, ce second roman fait un pas de plus du côté de l'épopée, y projetant d'emblée son lecteur. S'il peut le faire, ce pas, c'est en raison de la dimension spéciale de Saint-Armand, qui est traité par le narrateur comme une immense frontière où s'accumule tout « le bourdonnement provenant du sud » (p. 148), et ce, dès les premières lignes de son récit. Or, l'épopée est certes une écriture de l'édification, mais aussi de l'urgence : celle de tout expérimenter, tout dire et de le faire sans trop tarder. L'expression qui revient le plus souvent dans *Dixie* est certainement *il faut* : « il faut imaginer » (p. 69), « il faut entendre », « il faut voir » (p. 91), « il faut écouter », « il faut peser », « il faut enfin apercevoir » (p. 93). Mais l'urgence porte d'abord et avant tout sur le fait de se souvenir. Toute l'œuvre de Messier est ainsi centrée sur cette question : quelle mémoire pour quel espace? Le bouillonnement des récits propres à cette vaste frontière qu'est Saint-Armand nécessite de manière particulièrement intense la fonction mémorielle de l'écriture. Et ce qu'a très bien compris l'auteur, c'est que l'on ne rend pas hommage au passé en se contentant d'en répéter la lettre : *il faut en rêver l'esprit et le fabuler*. Si l'épopée fait remonter le passé jusqu'à nous, ce n'est que par le biais de récits dont les principales fonctions sont le grossissement, l'exagération, le travestissement, mais non la fidélité. Ayant choisi pour ce second roman un lieu *limite* — dans le réel comme dans l'imaginaire —, lieu poreux, Messier s'est donné beau jeu pour accentuer et ainsi porter à un très haut niveau le jeu transformationnel propre à l'écriture de l'espace.

### **Deuxième variation : vertige des bas-fonds (Édoïn)**

« On dirait que le monde originaire n'apparaît que quand on le surcharge, épaissit et prolonge les lignes invisibles qui découpent le réel, qui désarticulent les comportements et les objets. Les actions se dépassent vers des actes primordiaux qui ne les composaient pas, les objets, vers des morceaux qui ne les reconstitueront pas, les personnes, vers des énergies qui ne les "organisent" pas » (Deleuze, 1983, p. 175). On ne saurait trouver plus approprié que ces phrases de *L'Image-mouvement* pour mettre des mots sur le cinéma de Guy Édoïn, et ce, non seulement en ce qui concerne *Marécages*, mais, comme on tentera de le montrer, pour



l'ensemble de sa filmographie (composée d'une trilogie de courts métrages et de deux longs métrages, tous réalisés entre 2004 et 2015). Or, à quoi Deleuze fait-il ici référence? En un mot : au naturalisme. Dans l'essai cinéphilosophique de *L'Image-temps*, le naturalisme porte le nom « d'image-pulsion ». En raison de son hybridité, il s'agit d'un mode d'existence particulièrement riche des images. Bien qu'il s'incruste naturellement au sein de *L'Image-mouvement*, premier des deux tomes de *Cinéma*, le concept d'image-pulsion aurait tout aussi bien pu se retrouver dans le second tome, alors que le philosophe explore la possibilité non plus du cinéma comme conséquence du mouvement, mais comme irruption du temps. « Avec le naturalisme, le temps fait une apparition très forte dans l'image cinématographique », mais, ajoute Deleuze, cette apparition est « frappé[e] d'une malédiction consubstantielle », celle d'un temps « conçu comme entropie » (p. 177-178). Ainsi l'image-pulsion du naturalisme cinématographique — celui d'un Stroheim, d'un Buñuel, d'un Losey — est un régime apte à rendre le temps sensible, mais — à la différence de l'image-cristal d'un Ophüls ou des nappes de passés d'un Welles ou d'un Resnais — seulement de manière négative. Entropique, le temps naturaliste ne crée pas, il détruit; il n'est pas l'occasion d'une enquête ou même d'une fuite, mais seulement d'une chute. S'il provoque un certain vertige, ce ne peut qu'être celui des bas-fonds. Mais n'entre pas dans le naturalisme qui veut, précise le philosophe. En effet, « il est difficile d'atteindre à la pureté de l'image-pulsion, et surtout d'y rester, d'y trouver l'ouverture et la créativité suffisantes. On appelle naturalistes les grands auteurs qui le firent » (p. 190). C'est en filmant le décor de son enfance et la ferme familiale à Saint-Armand qu'Édoïn, indéniablement, est en train de trouver sa voie — son espace — en tant que cinéaste naturaliste.



III. 2-3. *Le Pont* (Guy Édoïn, 2004) et *Marécages* (Guy Édoïn, 2011)

©Tous droits réservés

*On a là une constante des récits naturalistes d'Édoïn, qui sont autant de variations sur un même mythe : en ouverture, on découvre le personnage dans sa nudité originelle, alors que se dévoile l'espace dans lequel aura lieu le drame.*

À l'inverse de la prolifération des récits chez Messier, qui poussent comme « de[s] ronces » (Messier, 2011, p. 157), les personnages d'Édoin n'ont le loisir de divaguer sur aucune histoire. Selon l'expression d'*Épique*, ceux-ci ont les deux pieds au cœur du « problème de l'agricole ». Or, celui-ci, tel que le propose Deleuze, est essentiellement d'ordre temporel. À l'inverse du narrateur d'*Épique* qui se caractérise par son insistance à arpenter l'espace pour mieux ressentir la durée et le souffle temporel intrinsèques de la terre, au contraire aussi des personnages de *Dixie* qui font de Saint-Armand un lieu de légendes dont il faut chanter l'imaginaire, les protagonistes d'Édoin sont littéralement *écrasés par un temps qui ne connaît pas la durée créatrice*, mais dont la particularité est de répéter les tragédies et les accidents. Le titre du premier long métrage du cinéaste est symptomatique de cette vision du monde : la terre n'est jamais *ferme*, elle est toujours *marécageuse*. C'est une terre sur laquelle rien ne se fonde, mais, au contraire, dans laquelle on s'enfonce. Et que voit-on dans les premiers plans de *Marécages*, sinon Marie — mère de la bien nommée famille Santerre —, nue, écartant les hautes herbes pour arriver face à une étendue vierge de nature et d'eau, un milieu humide en apparence idyllique au pied d'une colline? C'est sur cette image tout en verdure et en harmonie qu'apparaîtra le titre du film. À partir de ce court moment onirique, chronologiquement insituable, le récit multipliera les accidents et la descente des personnages vers les abysses de l'existence. Sous le sol de l'idylle, tout tend à s'écrouler. Avec cette séquence d'ouverture où l'on voit une Marie épurée de ses péchés — elle déshonorera la mort récente de son mari, Jean, en se laissant séduire par une espèce de Diable [3], elle reniera son fils et mettra aussi en danger la vie de l'enfant qu'elle porte —, la clarté symbolique du récit ne pourrait pas être plus ostensible, en accord avec cette « pureté de l'image-pulsion » dont parle Deleuze. Dans cet univers non pas noir, mais au contraire extrêmement lumineux, Marie et son fils Simon seront en quête de rédemption, alors que, dans une débâcle dont ils sont seuls responsables, leur univers est progressivement en train de se morceler. L'ouverture de *Marécages* représente donc la quête salutaire, finalement plus destructrice que salvatrice, menée par une mère et son fils sur la terre paternelle endeuillée. Et encore, ce que le film ne dit pas, mais ne fait que suggérer, c'est que, dans la mythologie armandoise, ce lieu *verdoyant* vers lequel s'éloigne Marie porte un nom encore plus symbolique et, dans la structure du film d'Édoin, encore plus paradoxal : celui du « lac pas d'fond [4] » (dont le nom officiel est l'étang Streit). Le temps naturaliste transforme toutes les tentatives d'élévation en de pareilles chutes.

Ce qui se dessine dès les premiers plans de *Marécages* est assez symptomatique de l'esthétique naturaliste, où les contraires se heurtent dans une série d'accidents et de conflits : alors que la caméra fera un mouvement d'élévation pour nous montrer la beauté d'un paysage

dont personne n'oserait critiquer la qualité paisible, le personnage, lui, s'enfonce dans le marais au point de disparaître complètement de l'image, de s'enfoncer dans les bas-fonds singulièrement verts et herbus. Chez Messier, les récits *émergent* de la fertilité épique du sol, alors que, chez Édoïn, les personnages *s'enlisent* dans la terre de Saint-Armand, scène naturaliste foncièrement primitive où se rejouent les tares de la race humaine. « C'est aussi l'ensemble qui réunit tout, non pas dans une organisation, mais fait converger toutes les parties dans un immense champ d'ordures ou dans les marais et toutes les pulsions dans une grande pulsion de mort. Le monde originaire est [...] à la fois commencement radical et fin absolue » (1983, p. 174 [5]), ajoute Deleuze dans sa description du naturalisme cinématographique (dont l'intensité n'a rien à envier à celle de l'épopée). Dans une séance des cours de cinéma à l'Université de Vincennes, il dira également que « la chute est la chute dans le marais » [6]. L'ouverture de *Marécages*, où se mélangent élévation et enlèvement, rédemption et chute, est donc en tous points une séquence naturaliste. Dans le cinéma d'Édoïn, la terre armandoise — terre, rappelons-le, de la ferme familiale du cinéaste — correspond à ce théâtre des pulsions dont parle Deleuze, lieu à la fois préhistorique et anhistorique où se confondent le début et la fin, la naissance et la mort. Si Marie avance vers la pureté de la lumière spirituelle, c'est seulement pour mieux retrouver le marais de son existence terrestre. Si la caméra effectue un mouvement vers le ciel, c'est pour mieux donner *le vertige* par rapport à tout ce clapotement qui se trouve au niveau du sol, et même en dessous. Saint-Armand n'est plus ici un lieu de frontière, mais, de façon totalement antinomique, un lieu exclusivement fermé sur lui-même et où les drames quasi identiques ne font que se répéter. Des trois œuvres auxquelles nous nous intéressons dans cet article, on ne saurait nier que celle d'Édoïn présente la forme de répétition la plus insistante et la plus violente, venant supprimer toute possibilité de nouveauté par une rêverie qui, à la lettre, n'a tout simplement *pas lieu d'être*. C'est cette complète soumission de la rêverie aux puissances de la *répétition entropique* qui constitue la spécificité de *Marécages*.



III. 4-5. *Marécages* (Guy Édoïn, 2011)

©Tous droits réservés

*Dans le monde naturaliste où l'origine et la fin ne sont que l'endroit et l'envers de la même figure, entre l'étreinte qui donne la vie et celle qui donne la mort, il n'y a qu'une infime différence.*

L'intérêt du traitement naturaliste des récits de la terre n'est pas à trouver dans l'harmonie des composantes ou dans une dialectique des valeurs, mais bien dans un grossissement des traits de plus en plus insoutenable et dont la symbolique est de moins en moins subtile. La seule forme de dialectique qu'il est possible de trouver dans l'œuvre ne touche pas au couple répétition-rêverie, mais, sous le signe de l'entropie, celui de la naissance et de la mort. La séquence d'ouverture nous livre ainsi le noyau dur de la plupart des scènes majeures du film : l'origine et la fin entrent dans un rapport absolu, incommunicable et invivable pour les personnages. Parmi ces moments d'une symbolique accessible à tous — c'est la dimension très « didactique » du naturalisme —, il y a entre autres la naissance du veau, précisément en ce qu'il s'agit d'un veau *mort-né*, une génisse qui plus est : ce qui peut donner la vie arrivera toujours *trop tard* sur cette terre. On pense aussi à l'enchaînement de deux séquences où, dans la première, Marie apprend à Jean qu'elle est enceinte — ce qui est presque reçu par lui comme un miracle —, et, dans la seconde, non sans que le couple ait célébré sensuellement cette nouvelle sur la table de la cuisine tout en étant espionné par leur fils, Jean sera écrasé sous le poids d'une remorque que Simon aura laissé tomber, par accident, semble-t-il, mais qui peut le prouver...

Dans ce temps tragiquement dépourvu de durée, le monde originaire de Saint-Armand est un lieu où l'origine se lie sans cesse à la fin. Comme l'écrit Deleuze, « il met l'un dans l'autre, selon une loi qui est celle de *la plus grande pente*. Ainsi, c'est un monde d'une violence très spéciale (à certains égards, c'est le mal radical); mais il a le mérite de faire surgir une image originaire du temps, avec le début, la fin et la pente, toute la cruauté de Chronos » (1983, p. 174; l'auteur souligne). Sur cette terre, les événements — toujours néfastes — ne peuvent arriver que par accident, et chacun rappelle à sa manière *la difficulté de l'origine*. Les plats horizons de Saint-Armand sont ainsi l'occasion d'une chute perpétuelle. Les vues du paysage n'amènent aucune sérénité, seulement un vertige : on attend le prochain accident, la prochaine chute, la prochaine fêlure. Chacun des courts métrages d'Édoïn — tous tournés à Saint-Armand — annonce singulièrement cette esthétique naturaliste. Par exemple l'ouverture du *Pont*, premier morceau de la trilogie : le soleil se lève sur un monde originaire indéfini, la caméra flotte au-dessus d'un champ labouré qu'elle cadre en plongée extrême, de ce champ émerge le corps nu d'une jeune femme inanimée, la caméra s'approche d'elle en tourbillonnant pour nous

montrer qu'elle porte la cicatrice d'une récente césarienne. Encore une fois, il serait difficile d'être plus clair. *La Battue*, dernier volet de la trilogie, est tout aussi explicite : une jeune fille au physique ingrat est forcée d'accompagner sa mère pour une partie de chasse dans les bois de Saint-Armand. Tous les plans insistent sur la difficulté de ce rapport filial. La jeune fille va dire à la mère qu'elle veut quitter la terre familiale, ce qui, évidemment, crée un conflit. C'est alors que la pente s'accroît : la mère disparaît mystérieusement de l'image, la jeune fille, apeurée, seule sur la terre qu'elle veut quitter car elle lui fait peur, s'enfonce à la course dans les bois d'automne enneigés. Or, même si l'espace est ici parcouru horizontalement, il s'agit bel et bien d'une descente. Le monde originaire prend le dessus sur le milieu réel, alors que le bois de Saint-Armand devient le marais de l'humanité et de ses pulsions. « Il faut que les actions ou les comportements, les personnes et les objets, occupent le milieu dérivé, et s'y développent, tandis que les pulsions et les morceaux peuplent le monde originaire qui entraîne le tout » (Deleuze, 1983, p. 175). Un tel programme semble à nouveau respecté à la lettre : au bout de sa spirale des bas-fonds, la jeune fille va finalement retrouver sa mère, mais, dans la panique, celles-ci vont « accidentellement » se tirer l'une sur l'autre. Chez Édoin, la terre de Saint-Armand est donc ce lieu, mi-réel et mi-fantasmé, où les familles tentent, toujours sans succès, de régler leurs conflits et de dépasser la difficulté de leur origine. Fait de champs arides, de bois profonds et de terrains vagues, la nudité de l'espace resserre l'isolement de ces personnes qui essaient d'échapper à leur destin, c'est-à-dire de sortir de la répétition de l'entropie.



III. 6. *La Battue* (Guy Édoin, 2008)

©Tous droits réservés

*Ce film n'est qu'une course-poursuite où une jeune femme descend la pente de la forêt pour retrouver son origine, c'est-à-dire, pour retrouver sa mère. Accidentelle, leur rencontre ne pourrait pas être plus brutale...*

Or, cette répétition entropique n'opère pas seulement au sein d'une même fiction, mais se perpétue de film en film, donnant une *unité naturaliste* à toute l'œuvre d'Édoin. En dépit de son

décor urbain, *Ville-Marie* est un autre film naturaliste en droite ligne avec « le problème agricole » de *Marécages*. Alors que l'entropie gagne en expansion, les mythes de Saint-Armand se déplacent pour hanter Montréal, dont les rues la nuit sont filmées comme autant de nouveaux marais. Ayant tout abandonné de sa vie sur la paradoxale terre Santerre, Marie est maintenant infirmière dans un hôpital de la métropole. Mais, en dépit d'un tel changement drastique de décor, on voit tout de suite qu'elle ne fait qu'échanger un marécage pour un autre. *Ville-Marie* — Marie en ville, autrement dit — sera un nouveau théâtre de l'origine, alors que la mère indigne sera témoin de la répétition d'une scène primitive : l'actrice française d'origine italienne au nom de Sophie Bernard (évoquant la diva Sarah Bernhardt) vient tourner un film à Montréal avec son ancien mari, où elle retrouvera aussi son fils Thomas, qui, depuis toujours, attend que sa mère ait le courage de lui révéler qui est son véritable père. Mais Thomas, suite à une dispute avec sa mère qui s'entête à garder le mystère sur ses origines, sera frappé par l'ambulance conduite par Pierre — deuxième personnage à porter ce nom dans l'œuvre d'Édoin —, qui pourra toutefois le sauver à temps, révélant du même coup une faiblesse cardiaque inconnue dont la non-découverte aurait éventuellement été fatale pour le jeune homme. Que Marie devienne infirmière, qu'elle sympathise avec la détresse d'un ambulancier aux prises avec un passé trouble et qu'elle assiste au drame familial d'une actrice, tout cela ne saurait être anodin. Dans *Ville-Marie*, Montréal n'est qu'un Saint-Armand maquillé : le milieu dérivé peut être changé en apparence, mais, au fond, c'est toujours le même monde originaire qui remue et qui grouille. « Les auteurs naturalistes méritent le nom nietzschéen de "médecins de la civilisation". Ils font le diagnostic de la civilisation » (Deleuze, 1983, p. 175). Pas tout à fait médecins, mais fermiers, agriculteurs, infirmiers, ambulanciers et acteurs, les personnages sont pour Édoin autant de moyens détournés de *présenter les travers de notre monde*, dont Saint-Armand, d'entre tous les lieux possibles, a été choisi pour en incarner la table d'opération. La scène primitive se répète et s'agrandit.



### III. 7. *Ville-Marie* (Guy Édoin, 2015)

©Tous droits réservés

*Ce parc à la verdure factice servira de scène pour la rencontre du type de personnage préféré*

*d'Édoin : celui de la mauvaise mère. Si l'origine est problématique dans son cinéma naturaliste, c'est précisément en raison des actions et des choix posés par la mère.*

### Troisième variation : fleurs du temps (Lefebvre)

Dans le cinéma armandois de Jean Pierre Lefebvre, cet espace — nullement épique et encore moins naturaliste —, ne s'agrandira pas : au contraire, il se contracte, se resserre, évacue tout le non-nécessaire des récits homériques ou des tragédies immémoriales. La terre de Saint-Armand et de ses environs, lieu de tournage des deux derniers films à retenir notre attention, n'est pas le théâtre d'un drame originaire inutilement et perpétuellement répété, pas plus qu'elle n'est l'objet d'aucune fascination par les personnages alors que l'Amérique viendrait y rejouer son histoire. Dans le diptyque armandois que forment *Les Dernières Fiançailles* et *Les Fleurs sauvages*, la terre et ses paysages sont plutôt traités *pour eux-mêmes*, dans un pur ton impressionniste, sans besoin d'y fabuler sur un destin grandiose ou un accident prémédité depuis toujours. Par contre, cette littéralité de l'espace de Lefebvre ne veut pas dire pour autant que le cinéaste se contente d'une vision strictement spatiale du cinéma : c'est en filmant *l'espace en soi*, dans un refus systématique de la plupart des artifices de la mise en scène cinématographique, que Lefebvre arrive à créer des *fictions du temps*. Réduit à sa plus simple expression — ce qui demande une grande complexité —, le langage cinématographique ne fait que rendre à l'espace de la terre ses rêveries élémentaires, « sur un mode plaisant » (2004, p. 47) qui, comme a su le montrer Bachelard, est celui du *repos* : celui de la mort conjointe d'un vieux couple heureux dans *Les Dernières Fiançailles*, celui des vacances en famille dans *Les Fleurs sauvages*. Sans y chercher de trésor enfoui tel le banjo mythique dont Gervais apprendra à jouer dans *Dixie* pour conjurer le Malin, et sans y espérer une impossible rédemption comme Marie dans *Marécages*, les personnages de Lefebvre habitent le lieu pour y vivre au présent et pour s'y reposer. Cette *immédiateté de l'expérience spatiale* leur donne la possibilité de vivre autrement le passage du temps et, ce faisant, d'approfondir autrement leur relation avec le monde et tout ce qui y pousse.





III. 8 et 9. *Les Dernières Fiançailles* (Jean Pierre Lefebvre, 1973) et *Les Fleurs sauvages* (Jean Pierre Lefebvre, 1982)

©Tous droits réservés

*Chez Lefebvre, l'espace gagne une dimension affective et une douceur qu'ignoreront ensuite Messier et Édoin. Ce diptyque armandois manifeste un pur plaisir du lieu, qui n'a besoin ni de drames ni d'histoires pour exister et se livrer aux sens.*

« Quant à la lenteur et à la longueur de beaucoup de mes films, si elles découlent d'inévitables réalités climatiques et de l'immensité nue du pays (Einstein disait : "Quand je regarde l'Espace, je regarde du Temps"), elles trahissent également ma passion pour le doux plaisir de la durée » (p. 157), écrit Lefebvre dans son essai biographique *Sage comme une image*. Puis, évoquant les 155 minutes des *Fleurs sauvages*, le cinéaste ajoute également ceci : « La durée du plaisir. Du plaisir de regarder, de contempler, de savourer, ou celui de compatir. N'y a-t-il rien de plus précieux que le temps passé en compagnie d'un être aimé, et le plus de temps possible? Engouffre-t-on un délectable repas arrosé d'un vin divin aussi rapidement qu'un hot-dog ou un hamburger? ». Aussi faut-il faire attention de ne pas se laisser leurrer par la simplicité et, à la lettre, par la dimension « fleurie » du langage utilisé ici par le cinéaste, puisqu'il s'agit là des principaux éléments de ses films, et en particulier des *Fleurs sauvages*. On ne saurait faire plus ténue comme trame narrative : une femme âgée, Simone, quitte Montréal pour venir passer une semaine d'été à Saint-Armand chez sa fille Michèle, son gendre Pierre et ses deux petits-enfants, Éric et Claudia. Sans imposer de cadre temporel strict, mais en encourageant toujours un flou dans la succession des événements, le récit retrace l'essentiel de ces journées oisives où les moindres faits et gestes sont susceptibles de donner lieu à une expérience naturellement cinématographique. Mais, contrairement à ce que l'on a pu voir chez Messier et Édoin, l'imaginaire de l'espace n'est pas ici la *finalité* de l'œuvre à proprement parler. Il n'est pas question de replanter des récits dans la région de Brome-Missisquoi ou encore de faire de la ferme Santerre la matrice de tous les conflits humains. Pour Lefebvre, ce que permettent la tranquillité et la beauté du lieu filmé, c'est de *donner le temps* aux impressions les plus infimes d'apparaître dans leur simplicité et leur naturel, mais, encore une fois, non sans une certaine forme de profondeur, à commencer par une *profondeur de la durée*. C'est en effet à travers la répétition des gestes, des pensées et des rapports entre les cinq membres de cette petite famille que le temps sera en mesure d'émerger *pour lui-même* dans toute sa beauté, et non assujetti au chant ou enraciné à l'hérédité naturaliste. La lenteur des *Fleurs sauvages* permet ainsi à l'espace de se traduire en une « expérience directe du temps » (1985, p. 350),



tel que Deleuze l'associe à une certaine modernité du cinéma, en opposition, mais aussi en complémentarité avec l'organicité et la transparence d'un régime plus classique d'images. Le temps y est offert sans le détour d'une intrigue dévorante et sans la médiation d'un montage qui découpe la durée pour la traduire en système.

Antipathique à une mise en scène qui s'affaire à grossir les symboles de l'origine, comme c'est le cas dans le monde armandois d'Édoin, la campagne de Lefebvre est plutôt celle des « verts paradis des amours enfantines » (Baudelaire). Contrairement aux *Dernières Fiançailles* qui est un film centré sur l'acceptation des moments qui précèdent la mort, *Les Fleurs sauvages* est un film sur l'enfance. Si le rôle des deux enfants reste assez secondaire dans les actions qui se déroulent à l'écran, il en va tout autrement de la structure et de l'intention du film. C'est par exemple sur des dessins de Claudia que se fera le générique du film. Ces images approximatives, représentant essentiellement des paysages voisins et des moments familiaux, viendront aussi rythmer la séquence d'ouverture où sont présentés les cinq membres de la famille en train de vaquer à leurs occupations, en plus d'être affichés un peu partout sur les murs de la maison. Aux côtés d'une chanson de Raoul Duguay qui revient comme une ritournelle [7], tout au long du film se répétera également une musique enfantine. Si elle n'est pas le sujet premier de l'histoire qui y est racontée, l'enfance constitue à tout le moins l'horizon du film. Par sa volonté de simplicité et d'émerveillement, *Les Fleurs sauvages* est ainsi une œuvre qui, à travers la beauté d'un espace élémentaire dont on ne cesse de s'étonner, recherche une certaine *enfance du cinéma*, une jeunesse et une légèreté. « Les films et les auteurs qui ont nourri et transformé ma vie et ma conscience avaient, ont, leur propre rythme, leur propre "musique", leur propre sens de la durée, tel un chant particulier à une espèce d'oiseau » (Lefebvre, 1993, p. 157). Il va de soi que le rythme des *Fleurs sauvages* ne saurait être plus différent que la lourdeur naturaliste de *Marécages* ou que le folklore jazzé de *Dixie*. Un tel rythme est plutôt le fruit d'un *temps impressionniste*, c'est-à-dire un temps doux et suspendu. Tel un peintre installé à l'ombre des platanes à côté de son cours d'eau, attentif au passage de l'ombre et de la lumière, Lefebvre tente de traduire l'espace dans une immersion de moments fugaces, reliés entre eux par un certain souffle, celui de la nature, et qui se donnent à nous dans leur naïveté première. Les images existent pour elles-mêmes, dans leur propre rythme, sans nul besoin de séduire, de vendre ou d'endoctriner [8].



### Ill. 10. *Les Fleurs sauvages* (Jean Pierre Lefebvre, 1982)

©Tous droits réservés

*Non pas un film sur l'origine, Les Fleurs sauvages se veut une œuvre sur l'enfance, et, en premier lieu, l'enfance du cinéma. Saint-Armand est pour Lefebvre l'occasion de capturer une impression des plus fugitives : la naïveté.*

Historiquement, l'impressionnisme est une réponse contre l'académisme. Il n'en va pas autrement pour Lefebvre, cinéaste toujours de la marge, dont l'œuvre s'est orientée vers une dénonciation pacifiste du cannibalisme de la durée propre aux sociétés modernes [9]. Au temps qui s'enchaîne lui-même dans des grilles horaires est préféré l'espace de la rêverie où la durée n'est pas traitée quantitativement, mais qualitativement. À des films surscénarisés, multipliant les plans sans jamais les donner réellement à voir — c'est le principe de la transparence propre au découpage et au montage académiques —, Lefebvre oppose des récits à l'histoire modeste, à la mise en scène épurée, répétitive, surtout, et qui se structure justement *autour de cette répétition*. Un des motifs visuels les plus fréquents des *Fleurs sauvages* est celui du travelling frontal, que l'on pourrait qualifier de « brossé » : des personnages travaillent dans le jardin, par exemple, la caméra, placée à la limite du jardin du côté gauche, va se déplacer sur rails jusqu'à son autre extrémité, à droite, pour ensuite revenir à son point de départ. Les repas en famille sont filmés de la même manière, ainsi que plusieurs moments analogues des *Dernières Fiançailles*. Si un tel procédé de répétition, où la caméra retrouve son point d'origine, est considéré comme une brèche dans la neutralité académique, surtout dans la mesure où *une très grande part* du film est tournée de cette manière, c'est précisément parce qu'il met à l'épreuve la transparence de la mise en scène en insufflant une certaine *étrangeté* dans l'image. Le déplacement latéral de la caméra puis son systématique retour à son centre d'origine accentuent les qualités perceptives du plan. Ce dernier n'est plus seulement le *moyen* par lequel le récit progresse, mais en vient à constituer l'essentiel du film : chez Lefebvre, le plan — ses couleurs, sa lumière, sa durée — *est* le récit. *Brossé* à répétition par la caméra, l'espace gagne la densité d'un tableau impressionniste. On retrouve ainsi l'enfance du cinéma, qui est tout simplement fait de larges blocs d'espace et de durée expérimentés pour eux-mêmes et dans leurs qualités

premières par le spectateur.

Déjà très présent dans *Les Dernières Fiançailles*, ce motif de *l'espace brossé* par la répétition des travellings est complété dans *Les Fleurs sauvages* par un nouveau trait, non moins important pour la « poétique de l'espace » de Lefebvre : celui de *l'image fixe*, de la nature morte photographique. Au même titre que la simplicité de l'enfance nous est continuellement rappelée par les dessins de Claudia, cette volonté de *fixer le flottement du temps* dans une série d'images photographiques est également explicitée dans la diégèse, cette fois par le personnage de Pierre, professeur de photographie. Celui-ci passe aussi son temps à photographier les membres de sa famille dans leur routine estivale, en accordant une attention particulière à l'espace qui les entoure et en particulier aux fleurs sauvages. Il tentera ainsi de rassembler en un album toutes ces images. Au brossage du temps né du va-et-vient des travellings s'ajoute maintenant la quête de *l'instant juste*, capable de *témoigner* de la nature, des êtres et du monde. Questionné par Éric sur son travail, Pierre répondra ceci : « J'essaie de placer certaines images avec certains mots, et certains mots avec certaines images. [...] Ce que je veux faire, ce que j'essaie de faire, c'est de vous parler, à toi, à Claudia, à vos amis, au monde en général. J'essaie de vous parler du soleil, de la lumière, des couleurs ». On ne verra jamais le travail final de Pierre — ce mélange de mots et d'images dans cet album familial aux confins de l'encyclopédie florale —, mais, en revanche, ce travail nous est pleinement donné par le film lui-même. Qu'est-ce en effet que *Les Fleurs sauvages*, sinon l'album d'une semaine à Saint-Armand à l'été 1981, une certaine manière de parler du soleil, de la terre, des fleurs, de leur lumière et de leurs couleurs?



III. 11-12. *Les Fleurs sauvages* (Jean Pierre Lefebvre, 1982)

©Tous droits réservés

*Des poteries de Michèle aux photographies de Pierre, se répète le même geste : il s'agit de fixer le temps, de trouver la posture et l'instant qui témoignent le mieux des sentiments que l'on souhaite traduire. Bien sûr, ce projet est également celui de Lefebvre lui-même.*

La forme longue du travelling brossé se voit ainsi complétée par la forme brève de l'instantané photographique, sans que le temps en soit pour autant absent. Ce que recherche Lefebvre, c'est plutôt d'arrêter le temps, le figer par une image dans laquelle circulent des milliers de mots, mais, contrairement aux médias qui *tuent le temps*, dans son cas, c'est pour mieux nous *le rendre*, et même pour nous le rendre de manière décuplée. À nouveau, cette démarche est celle d'une simplicité volontaire, d'une *évidence donnée à voir* : comme le mentionne Roland Barthes (2003), la photographie, complémentaire en cela à cette autre forme instantanée qu'est le haïku, possède la capacité d'incarner son propre langage. « Haïku et Photo sont des *autorités pures*, qui n'ont à s'autoriser de rien, que de ceci : *cela a été* » (p. 117; l'auteur souligne). La nature de la photographie, surtout si elle tend vers la clarté et l'exactitude du haïku, est « d'imposer silence, enfin, à tout méta-langage » (p. 129). Là où Messier fait de Saint-Armand l'éternel murmure des fictions de l'Amérique, alors que pour Édoin il s'agit d'une terre essentiellement symbolique traversée par des pulsions et des tragédies qui attendent de pénétrer la vie des personnages, le même espace est par Lefebvre dans une quête de naturel et de légèreté, mais qui n'en est pas pour autant moins pleine et absolue. Au même titre que le lent mouvement des travellings brossés permet une libération des strates de temps dont l'image est faite, l'instantanéité des photos-haïkus qui rythment *Les Fleurs sauvages* rend possible un accès non moins *direct* à l'espace. Alors que le mouvement de la caméra a pour effet naturel de fictionnaliser l'image, d'y inclure une durée, un but, une finalité, aussi minimale soit-elle, la fixité de la photographie rappelle une évidence ontologique : *cela a été*, une caméra était là. « Aucune relativité interprétative : il n'y a rien à en dire. *Absolument* serait le mot du haïku » (Barthes, p. 125; l'auteur souligne). De même pour la photographie. La tâche de Pierre en est ainsi d'autant plus difficile : on ne peut pas placer n'importe quels mots face à l'évidence absolue du « c'est ça » — du « tilt », dit aussi Barthes — des images fixes, au même titre qu'aucune image ne pourra traduire un haïku avec une totale exactitude. Mettre des mots sur des images et des images sur des mots est aussi le travail — le plaisir — que s'est donné Lefebvre, redécouvrant du même coup la *naturalité* du cinéma. L'espace de Saint-Armand sert de cadre à cette suite de moments évidents, absolus, pleins mais en même temps complètement fugaces et fragmentaires dont *Les Fleurs sauvages* est la somme. Alors que les médias multiplient de manière vertigineuse les opinions et les commentaires afin de surcharger la réalité, le cinéma minimaliste de Lefebvre — entre le tableau impressionniste et la photographie-haïku — est celui de l'« accord instantané, fugitif et éblouissant du *dire* et du *dit* » (Barthes, p. 127). Son œuvre encourage le cinéma à retrouver une telle *fulgurance de l'évidence*, un tel retour de la lettre, mais sans pour autant s'afficher platement comme

documentaire. Il ne doit pas expliquer le monde qui nous entoure, mais patiemment répéter le miracle de la création à travers le temps et dans l'espace.

### **Conclusion : tentative d'épuisement d'un lieu québécois**

« Concevoir l'espace et les déplacements, ce n'est pas que scruter des plans et des cartes » (p. 2), écrit Andrée Fortin en ouverture de sa récente étude sur les imaginaires des différents espaces québécois. C'est ce que nous avons tenté de montrer ici : même un lieu en apparence modeste, primaire, discret comme peut l'être la paroisse de Saint-Armand est à proprement parler *inépuisable*, susceptible des approches les plus différentes, si tant est que l'on soit en mesure d'en délaissier les qualités géographiques pour plonger dans son imaginaire, c'est-à-dire dans la manière dont il a été rêvé, fabulé, foulé, vécu.

« C'est le privilège philosophique des images premières qu'en les étudiant on puisse développer, à propos de chacune d'elles, presque tous les problèmes d'une métaphysique de l'imagination » (Bachelard, p. 323). L'espace rural et les récits de la terre nous rappellent une telle vérité : comme les hommes, toujours différents, la terre — même *cette* terre — n'est jamais identique à elle-même, parce que l'imagination y gagne toujours en expansion, se renouvelle, se relance, se répète et se transforme. C'est au centre de cette paradoxale nouveauté que nous amènent les récits du terroir. Plus encore, ils nous forcent à en repenser la nature, à en refaire l'histoire. L'origine n'est pas *l'un*, mais une multiplicité de relations et de visions du monde, chaos dans lequel il nous revient de trouver les moyens pour faire de l'ordre. Les différentes variations à travers le temps, les regards et les sensibilités de cette terre nommée « Saint-Armand » — que nous avons tenté de scruter à partir de la « petite fenêtre carrée » de ce texte — en sont un bon exemple, même s'il est loin d'être unique.

### **NOTES**

[1] On sait que, dans *L'Écologie du réel*, Pierre Nepveu évoque l'idée, voisine, d'une « esthétique de la ritualisation » (p. 112).

[2] Notons que, dans une démarche qui n'est certes pas sans lien avec les postulats généraux de l'approche géocritique (Westphal, 2000 et 2007), il s'agira essentiellement de *questionner l'évidence de l'espace* — d'un espace en apparence unique, mais pourtant toujours nouveau — à travers ses représentations fictionnelles et imaginaires.

[3] Diable qui se nomme paradoxalement Pierre. Il est à noter que le même acteur (François Papineau) tiendra un rôle presque en tous points similaire dans le très récent *La Chasse-*

*Galerie : La légende* (2016).

[4] Comme l'atteste une enquête menée auprès de différents habitants de la région.

[5] On reconnaît sans trop de mal dans ce champ d'ordures une séquence de *Los Olivados* (Luis Buñuel, 1950) et une autre de *Queen Kelly* (Erich von Stroheim, 1929) dans ce marais. Pour une discussion du naturalisme et des mondes originaires dans le contexte du cinéma québécois, voir Sirois-Trahan (2010 et 2011)

[6] Séance du 24 novembre 1981. Disponible ici : [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=82](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=82).

[7] Comme Lefebvre, Duguay est un artiste qui a choisi de s'installer dans le coin de Saint-Armand une fois adulte, alors que Messier et Édoin sont nés dans la région.

[8] Lefebvre a d'ailleurs toujours eu du mal à vendre ses films, comme il le mentionne régulièrement dans son essai autobiographique. Par exemple, sur *Les Dernières Fiançailles* : « Les mots manqueront à Radio-Canada pour dire tout le mal qu'on y pense du film » (1993, p. 131).

[9] Voir entre autres son petit livre *Les Machines à effacer le temps. Mon almanach sur les media d'information et de communication* (1977).

## **BIBLIOGRAPHIE**

BACHELARD, Gaston, *La Terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité* [1948], Paris, José Corti, 2004, 376 p.

BARTHES, Roland, *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaire au Collège de France*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/IMEC, coll. « Traces écrites », 2003, 479 p.

BEAULIEU, Étienne, *Sang et lumière. La communauté du sacré dans le cinéma québécois*, Québec, L'instant même, coll. « L'instant ciné », 2007, 174 p.

CENDRARS, Blaise, *Hollywood, la Mecque du cinéma, suivi de L'ABC du cinéma* [1937], Paris, Grasset, coll. « Ramsay poche cinéma », 1987, 219 p.

DAUNAIS, Isabelle, *Le Roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1983, 298 p.

—, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 379 p.

—, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1968, 409 p.

FORTIN, Andrée, *Imaginaire de l'espace dans le cinéma québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Monde culturel », 2015, 274 p.

HÉMON, Louis, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français* [1913], Montréal, Lux Éditeur, coll. « Orphée », 2004, 178 p.

LEFEBVRE, Jean Pierre, *Les Machines à effacer le temps*, Montréal, Scriptomédia, coll. « Les Pamphlets du Nouveau réseau », 1977, 110 p.

—, *Sage comme une image. Essai biographique sur le cinéma et autres images d'ici et d'ailleurs*, Montréal, L'Étincelle, coll. « Cinéma », 1993, 189 p.

MARIN, Louis, *Utopiques. Jeux d'espaces*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1973, 358 p.

MESSIER, William S., *Dixie*, Montréal, Marchand de feuilles, 2013, 161 p.

—, *Épique*, Montréal, Marchand de feuilles, 2010, 277 p.

—, *Townships. Récits d'origine*, Montréal, Marchand de feuilles, 2009, 112 p.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, Paris, octobre 2010, p. 76-78.

SIROIS-TRAHAN, Jean-Pierre, dans « Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois, avec Martin Bilodeau, Philippe Gajan, Marcel Jean, Germain Lacasse, Sylvain Lavallée, Marie-Claude Loiselle et Jean-Pierre Sirois-Trahan, organisée par Bruno Dequen », *Nouvelles Vues*, n° 12 (« Le renouveau »), Québec, printemps-été 2011 (numéro antidaté sorti en octobre 2011). Version longue de la table ronde publiée dans *24 Images* n° 152.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 278 p.

— (dir.), *La Géocritique. Mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. « Espaces humains », 2000, 311 p.

## NOTICE BIOGRAPHIQUE

**Thomas Carrier-Lafleur** est stagiaire postdoctoral Banting et chargé de cours à l'Université de Montréal. Il est notamment l'auteur de *L'œil cinématographique de Proust* (Classiques Garnier), *Une Philosophie du « temps à l'état pur »*. *L'Autofiction chez Proust et Jutra* (Vrin/Presses de l'Université Laval). Il fait partie des comités de rédaction de *Nouvelles Vues* et *Sens Public* et est également membre du GRAFICS, de Figura, du regroupement Les Arts trompeurs, du CRIHN, de la Chaire de recherche du Canada en Études cinématographiques et médiatiques, de la Chaire

de recherche du Canada en Écritures numériques et du partenariat international TECHNÈS. Ses recherches portent sur l'œuvre de Marcel Proust, le roman français des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, l'histoire littéraire des médias, les mythes de la littérature moderne, la production spatiale à l'ère du numérique et le cinéma québécois.