

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES FORMES AXIOLOGIQUE, FANTOMATIQUE ET POÉTIQUE DE
L'ERRANCE À L'ŒUVRE DANS LES FILMS DE FERNAND BÉLANGER

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ALEXIS LEMIEUX

JANVIER 2016

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

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

REMERCIEMENTS

Ils sont destinés à :

Mon directeur, Pierre Barrette, pour son écoute attentive, son accompagnement, son encadrement et son regard sensible sur mon projet;

Viva Paci, pour ses suggestions et son intérêt qui ont influencé ma trajectoire;

Ma famille, pour ses appuis sans réserve et qui fut soucieuse de ma réussite; ma sœur Audrey pour ses conseils et ses idées;

Mes chers et chères ami(e)s, pour leur soutien précieux et leur contribution; les proches comme les éloignés géographiquement;

Yves Angrignon et Louise Dugal, pour leur partage et leur générosité durant ces dernières années;

Mes collègues universitaires et des institutions muséales pour leur soutien, leur dynamisme et leur rigueur;

Sans qui je ne serais pas devenu aujourd'hui cet aspirant chercheur de l'errance.

DÉDICACE

« J'avais en effet, en toute sincérité d'esprit, pris l'engagement de le rendre à son état primitif de fils du Soleil –et nous errions, nourris du vin des cavernes et du biscuit de la route, moi pressé de trouver le lieu et la formule. »

(Arthur Rimbaud, « Vagabonds » in *Illuminations*)

À Fernand Bélanger (1943-2006)

« Horreur du domicile »¹

À Pierrot Rochette

¹ Titre d'un manuscrit rédigé par Bruce Chatwin.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
LE CONTEXTE, LA REVUE DE LITTÉRATURE, LE CADRE THÉORIQUE ET LA MÉTHODOLOGIE	5
1.1 Le contexte. Fernand Bélanger : Le commencement 1965-1970	5
1.1.1 L'univers de Fernand Bélanger	7
1.1.2 Le rapport entre le cinéaste et l'institution.....	7
1.1.3 La promotion ou le désir censure des films.....	8
1.1.4 Le cas <i>Passiflora</i> (1985)	9
1.2 La revue de littérature	12
1.2.1 La revue de littérature : l'absence de l'errance ?	12
1.2.2 Les premiers textes recensés	13
1.2.3 Les films des années soixante-dix : <i>Ty-Peupe</i> (1971) et <i>De la Tourbe et du Restant</i> (1979)	15
1.2.4 Les films des années quatre-vingt : <i>L'Émotion dissonante</i> (1984) et <i>Passiflora</i> (1985).....	20
1.2.5 L'unique film des années quatre-vingt-dix : <i>Le Trésor archange</i>	30
1.2.6 Les films des années deux mille : <i>Après le Déluge</i> (2004) et <i>Comme à Cuba</i> (2007).....	32
1.2.7 Conclusion partielle de notre revue de littérature	33
1.3 Cadre théorique et problématique	35
1.3.1 Définitions et introduction au concept d'errance	36
1.3.2 L'errance selon Dominique Berthet	37
1.3.3 Le concept d'errance au cœur de notre propos	44
1.3.4 Déclinaisons du concept d'errance.....	44

1.3.5	La dynamique entre les racines <i>errare</i> et <i>iterare</i>	45
1.3.6	Hypothèse, questionnement et thèse	46
1.3.7	Tentative de (re)déploiement du concept d'errance	46
1.4	Méthodologie	49
1.4.1	Organisation des parties	50
1.4.2	La méthode de recherche.....	51
1.4.3	Constitution et justification du corpus	52
1.4.4	Compréhension et justification de l'utilisation du concept d'errance.....	54
CHAPITRE II		
ERRANCE AXIOLOGIQUE		55
2.1	Dynamique symbolique entre l' <i>errare</i> et l' <i>iterare</i> d'une errance axiologique..	55
2.2	Terminologie résultant de cette dynamique	56
2.3	Définition de l'axiologie	57
2.3.1	La notion de valeur.....	57
2.3.2	La hiérarchie de valeurs	58
2.3.3	Conflits de valeurs.....	59
2.4	Éléments clés de la philosophie des valeurs d'Eugène Dupréel (1879-1967) ...	60
2.5	Justification de la construction d'une errance axiologique	62
2.6	L'errance axiologique dans l'analyse de la première scène de <i>Ti-Cœur</i>	65
2.6.1	Description de la scène d'ouverture	65
2.6.2	Analyse de la scène d'ouverture.....	65
2.7	L'errance axiologique dans l'analyse de la scène au bureau de placement de <i>Ty-Peupe</i>	72
2.7.1	Description de la scène de <i>Ty-Peupe</i>	72
2.7.2	Analyse de la séquence de <i>Ty-peupe</i>	74
2.8	Conclusion partielle de l'errance axiologique.....	78
CHAPITRE III		
ERRANCE FANTOMATIQUE		80
3.1	Dynamique symbolique entre l' <i>errare</i> et l' <i>iterare</i> d'une errance fantomatique	80
3.1.1	Terminologie résultant de cette dynamique entre le dominant et le dominé	81

3.2	Définition du terme « fantomatique »	81
3.3	Justification de la construction d'une errance fantomatique	85
3.3.1	Caractéristiques de l'errance fantomatique dans le cinéma	85
3.3.2	Les lieux et les non-lieux dans l'errance fantomatique	88
3.4	L'errance fantomatique dans l'analyse de <i>Conte bleu</i>	91
3.4.1	Description générale du film	91
3.4.2	Description des trois dernières séquences du film	91
3.4.3	Analyse des trois dernières séquences du film	92
3.5	L'errance fantomatique dans l'analyse de passages de <i>De la Tourbe et du Restant</i>	101
3.5.1	Description de passages tirés du film	101
3.5.2	Analyse de courts passages tirés du film	103
3.6	Conclusion partielle de l'errance fantomatique	111
CHAPITRE IV		
ERRANCE POÉTIQUE		
4.1	Dynamique symbolique entre l' <i>errare</i> et l' <i>iterare</i> d'une errance poétique	114
4.1.1	Terminologie résultant de cette dynamique	115
4.2	La signification du terme « poétique »	117
4.3	L'aspect « héroïque » d'un projet poétique	118
4.4	Un vagabond ou un errant poétique : un être (ou un esprit) individualiste?	118
4.5	Justification de la construction d'une errance poétique	120
4.6	L'errance poétique dans l'analyse de <i>Via Borduas</i> (1968)	125
4.6.1	Description générale du film	125
4.6.2	Description des premiers plans du film	125
4.6.3	Analyse des premiers moments du film	126
4.7	Conclusion partielle de l'errance poétique	134
CONCLUSION		136
ANNEXE A		
TRANSCRIPTION DES DIALOGUES DE LA SCÈNE EN VOITURE, DANS <i>TI-CŒUR</i> (1969)		142
ANNEXE B		

TRANSCRIPTION DES DIALOGUES DE LA SCÈNE AU BUREAU DE PLACEMENT/RESTAURANT, DANS LE FILM <i>TY-PEUPE</i> (1971).....	148
ANNEXE C	
DESCRIPTION DES SÉQUENCES DANS <i>CONTE BLEU</i> (1977).....	157
ANNEXE D	
DESCRIPTION DES PASSAGES SÉLECTIONNÉS DANS <i>DE LA TOURBE ET DU RESTANT</i> (DESCRIPTION UNIQUE DES PASSAGES 4 ET 5).....	159
ANNEXE E	
TRANSCRIPTION DU MONOLOGUE DU JEUNE HOMME DANS LA PREMIÈRE SCÈNE DE <i>VIA BORDUAS</i> [00 :00 À 02 :57]	163
FILMOGRAPHIE	165
FILMOGRAPHIE GÉNÉRALE.....	166
BIBLIOGRAPHIE	168

RÉSUMÉ

Dans le cadre de notre recherche en communication, nous nous sommes intéressés au concept d'errance dans le cinéma. Après l'avoir circonscrit, balisé, esquissé, nous avons déterminé qu'il existe bien plusieurs formes possibles d'errance. Nous avons établi que l'errance doit être réfléchie en fonction d'une dynamique synergique de ses deux racines étymologiques : la racine *iterare* et la racine *errare*. Ensuite, nous avons décliné le concept d'errance en trois thèmes (ou en trois catégories) : l'errance axiologique, l'errance fantomatique et l'errance poétique. Ces déclinaisons possibles du concept d'errance sont abordées individuellement, et en symétrie avec l'analyse filmique, dans chacun des trois chapitres constituant l'ossature principale de notre développement réflexif. Dans le premier chapitre de notre étude, nous aborderons entre autres le cadre théorique qui introduit les réflexions de Dominique Berthet sur l'errance. Nous partirons des racines *errare* et *iterare* de l'errance énoncées par Berthet pour articuler l'idée d'une dynamique qui les relie entre elles et dont les variantes caractérisent les différentes formes d'errance prenant naissance dans ce travail. Au sein des deux autres sections de notre premier chapitre, nous mettrons en valeur le patrimoine cinématographique de l'œuvre du cinéaste Fernand Bélanger. Nous montrerons que son cinéma est significatif, important et original, mais qu'il fut clairement négligé par les instances de l'industrie cinématographique. Nous donnerons également un aperçu des textes qui abordent l'errance ou les thèmes qui s'y apparentent. À travers les chapitres sur les déclinaisons de l'errance axiologique, fantomatique et poétique, nous analyserons partiellement les films *Ti-Cœur* (1969) et *Ty-Peupe* (1971) en fonction de l'errance axiologique; les films *Conte bleu* (1977) et *De la tourbe et du Restant* (1979) en rapport avec l'errance fantomatique; et finalement, *Via Borduas* (1968) en relation avec l'errance poétique.

MOTS-CLÉS : Fernand Bélanger, l'errance au cinéma, figures et formes, personnages, lieux.

INTRODUCTION

Notre réflexion sur l'errance a commencée il y a deux ans lorsque que des êtres errants sont apparus dans notre parcours. Au départ, nous hésitions à travailler sur les figures de l'errance et nous voulions circonscrire davantage notre thème. Mais la création et la conception de déclinaisons de l'errance (axiologique, fantomatique et poétique) nous ont permis d'aborder et d'identifier ces figures. Pour parvenir à conceptualiser de nouvelles formes d'errance, nous avons créé des dynamiques établissant la nature de chacune de ces formes. Ces dynamiques sont donc fondées sur le rapport entre les deux racines de l'errance, la racine *errare* et la racine *iterare*. Dans une errance axiologique, les racines sont en lutte mais équivalentes; dans une errance fantomatique, la racine *errare* domine la racine *iterare*; et, dans une errance poétique, la racine *iterare* s'impose à la racine *errare*.

L'errance au cinéma est un thème très large et peut englober un ensemble d'aspects esthétiques et technico-stylistiques. Pour notre part, nous avons circonscrit notre champ d'intérêt à travers une étude des plans en focalisant sur les personnages; les lieux dans lesquels ils sont réunis; les actions qu'ils exécutent et les paroles qu'ils prononcent; ainsi que les espaces qu'ils ont parcourus. Notre étude théorique qui aborde les formes d'errance porte essentiellement sur une typologie des personnages en tant que figures représentantes de l'errance.

Nous avons ciblé le cinéma de Fernand Bélanger dès le début de nos études à la maîtrise et, après une refonte de notre cadre théorique, nous avons déduit que l'errance est le thème dominant qui gouverne l'œuvre du cinéaste. La grande sensibilité et l'empathie de Fernand Bélanger pour ses sujets; leurs caractéristiques physiques et psychologiques exhibées simplement à l'écran; le potentiel du cinéaste-rechercheur sur des dossiers comme l'exploitation de la tourbe; la représentation éclairée des lieux, sont des éléments qui ont retenu notre attention lorsque nous avons investigué la typologie des personnages.

Notre mémoire est structuré de façon à entrevoir une simultanéité entre la théorie et l'analyse dans chacune de ses parties. En ce sens, trois de nos chapitres sont ordonnés par une première section théorique suivie d'une section analytique. Cette organisation nous permet de passer d'un niveau d'abstraction plus élevé, correspondant à une théorie de l'errance, à un niveau relativement plus concret avec l'analyse de notre corpus.

Dans notre étude des films de Fernand Bélanger, des fictions métissées à du documentaire telles que *Ti-Cœur*, *Ty-Peupe*, *Conte bleu*, et des documentaires expérimentaux tissés avec très peu d'éléments fictifs comme *Via Borduas* et *De la Tourbe du Restant*, nous découvrirons comment les personnages souscrivent à la représentativité du thème de l'errance dans le cinéma d'auteur québécois.

Réfléchir sur ce thème de l'errance au cinéma en articulant et en développant ses formes principales ne peut se réaliser pleinement et concrètement qu'en observant et côtoyant des individus errants; qu'en regardant des films dans lesquels il y a des vagabonds et des vagabondes; et qu'en lisant des essais ou des romans dans lesquels les protagonistes ont une (dé)marche singulière...

Fernand Bélanger (1943-2006) a réalisé près d'une vingtaine d'œuvres cinématographiques. Il fut également monteur de plus d'une trentaine de films, réalisés par des amis et des partenaires de travail, dont plusieurs ont été produits par l'ONF. Il fut sans doute un excellent chercheur dans la documentation de ses films qui posent un regard délicat sur notre société québécoise toujours dépossédée (chaque jour l'actualité l'illustre remarquablement) et, nous spéculons, plus triste que la dite période de la « Grande Noirceur ». Enfin, il est, à notre point de vue, l'un des plus grands cinéastes-monteurs que le Québec moderne ait connu.

L'historique de l'errance, et des errants axiologiques, fantomatiques et poétiques, se représente sous des figures d'errance qui ont traversé les siècles : comme Ulysse et le mythe grec qu'il a incarné, les personnages légendaires tels que le chevalier errant (11-12^e siècle) et le Juif errant (au 16^e siècle). Puis, les personnages fictifs d'œuvres littéraires comme Don Quichotte (Cervantès, 17^e siècle), Robinson Crusoé (Defoe, 18^e siècle), Goldmund (Hesse, 20^e siècle) et les personnages dans les romans de Peter Handke (20^e- 21^e siècle). Puis, ont existé des êtres religieux, qui ont potentiellement vécu une errance ascétique, comme l'ermite François d'Assise (12^e-13^e siècle) au Moyen Âge, suivi de son successeur l'ermite Ignace de Loyola (15^e-16^e siècle) et le vagabond conteur Jean de Lafontaine (17^e siècle). Puis, apparaît la modernité au 19^e siècle avec ses poètes et ses philosophes errants tels que Henry David Thoreau (1817-1862) Friedrich Nietzsche (1844-1900) et son personnage Zarathoustra (*Ainsi parlait Zarathoustra*, 1885) et nul autre qu'Arthur Rimbaud (1854-1891). Il y a eu aussi ces voyageurs qui ont vécu des moments d'errance sans avoir fait de leur vie une errance prolongée ou perpétuelle : Alexandra David-Néel (1868-1969), Nicolas Bouvier (1929-1998) et Serge Daney (1944-1992). Plus près de nous, au Québec et au Canada, il y a eu des générations d'errants après l'arrivée des colons en Nouvelle-France. Quelques figures de l'errance sont à considérer parmi les coureurs des bois, les personnages historiques dont le fameux cartographe David Thompson (1770-

1857) et son parcours impressionnant, les « canadiens errants » comme les « acadiens errants » exilés et déportés en Australie ou ailleurs sur des îles inconnues, les vagabonds comme le survenant et le quêteur officiel de tous les villages de la province, les peintres Québécois errants : Ozias Leduc, Paul-Émile Borduas et Jean-Paul Riopelle parmi bien d'autres, le « clochard céleste » tel que Jack Kerouac (1922-1969), le « robineux » de Montréal et aujourd'hui son confrère itinérant, et le « vagabond céleste » comme Pierrot Rochette (1949-), un « allumeur de rêves ». Toutes ces figures de l'errance au cours de l'évolution de l'humanité ont participé à la richesse et à la différence de la personne humaine à travers les frontières, les géographies, les histoires, les pays, les cultures, les disciplines, les types de déplacement et les formes d'intelligence multiples de nos congénères errants.

CHAPITRE I

LE CONTEXTE, LA REVUE DE LITTÉRATURE, LE CADRE THÉORIQUE ET LA MÉTHODOLOGIE

1.1 Le contexte. Fernand Bélanger : Le commencement 1965-1970

Les années 1960 furent une période d'intense créativité pour le cinéaste Fernand Bélanger. Il a réalisé et produit ses premiers films. Il a rédigé certains scénarios et il a occupé différents emplois dans le milieu du cinéma. Pour subsister, il a travaillé en tant que monteur et technicien au sein d'une compagnie de films à Montréal qui appartenait à Roger Racine; il a séjourné en France durant l'année scolaire 1967-1968 et, à son retour, il a travaillé un été au département de cinéma d'Hydro-Québec². Il a aussi travaillé à Radio-Québec quelques années. De 1965 à 1969, Fernand Bélanger a été très actif sur le plan de la création artistique. L'évolution de son travail fut définitivement marquée par le bouillonnement culturel et intellectuel montréalais de cette époque où l'activisme social était bien vivant dans la métropole.

Sur le plan de la réalisation, Fernand Bélanger a réalisé ses deux premiers films *Carreaux de Soleil* (1965) et *Le temps d'une fouille* (1966) dans un des premiers collèges constitués « dans la vieille capitale », l'Académie de Québec, où il faisait partie d'un groupe, « Ciné académie », composé de jeunes étudiants, qui produisaient

² Entretien avec Fernand Bélanger. Réalisé par Rémy Daudelin. Enregistrement audio. 2005. Copie de conservation : Louise Dugal et Alexis Lemieux.

un film chaque année (Faucher, 2007 : p.153-155). L'Académie de Québec offrait aux étudiants des moyens techniques (notamment une équipe de tournage) et financiers pour leur permettre de réaliser leurs projets (p.153-154). Fernand Bélanger s'est donc occupé du scénario et de la réalisation de *Le temps d'une fouille* (p.154-155) ainsi que de *Carreaux de Soleil*. Il a également réalisé et produit, par son propre financement, plusieurs courts-métrages, dont *Initiation* (1968), *Le sermon sur la montagne* (Film inachevé³, 1968) et *Via Borduas* (Production Cinéfilms Inc, 1968). À Paris, alors qu'il étudie à L'IDHEC, il a appris (tardivement) l'existence du mouvement automatiste implanté au Québec. À son retour, Fernand Bélanger a rédigé un scénario et a présenté, en mai 1968, son projet sur Borduas à Roger Racine⁴. Le projet de film a débuté en juillet et a terminé en septembre de la même année. La première projection publique officielle de *Via Borduas* a eu lieu à la Cinémathèque québécoise. La réception du film fut élogieuse. Mais le soir de la représentation, les spectateurs (dont le célèbre Molinari) ont fait des commentaires publics durant la projection, ce qui a inquiété Bélanger sur le coup⁵. *Via Borduas* (1968) devient officiellement le premier film du cinéaste néophyte, ce qui lui a permis de débiter sa carrière au sein de l'ONF.

Nous avons déjà évoqué le séjour d'études à Paris de Fernand Bélanger. Il y est resté de septembre 1966 à mai 1967⁶ et sa bonne amie Louise Dugal a été le rejoindre. À l'hiver 1971, Fernand Bélanger est parti seul à destination de San Francisco. À son retour, inspiré par son voyage, il a rédigé le scénario de *Ty-Peupe* et a tourné le film pendant la saison estivale. Il est retourné à Paris en février 1972, accompagné de son

³ *D'avant le berceau à après le cercueil*, *La vue pas de titre* et *Les nourritures du Fleuve* sont également des films non achevés (qui sont restés au niveau de matériel de production).

Consultation 23 juin 2015 : <http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/collections-film-video/>

⁴ Entretien avec Fernand Bélanger. Réalisé par Rémy Daudelin. Enregistrement audio. 2005. Copie de conservation : Louise Dugal et Alexis Lemieux.

⁵ Idem.

⁶ Correspondance d'Yves Angrignon destinée à Alexis Lemieux. 30 mai 2014. Archive Web et copie papier en possession d'Alexis Lemieux.

copain Yves Angrignon. Un peu plus tard, ils iront tous les deux passer quelques jours à Zarzis, en Tunisie. Il s'agit des premiers voyages du cinéaste qui ont marqué ses visions et ses réflexions artistiques.

1.1.1 L'univers de Fernand Bélanger

L'univers de Fernand Bélanger est relié à son enfance à Rivière-du-Loup; à sa culture cinématographique acquise durant son parcours académique; à ces personnages (Edmond Plourde...) et ces cinéastes (Gilles Groulx...) qui l'ont influencé; à ses références artistiques et littéraires très nombreuses; à ses proches collaborateurs-amis, ses activités de réalisateur et de monteur, ses voyages de jeunesse et ses voyages; ainsi qu'à son voyage, de la campagne à la ville. L'univers du cinéaste en fut un de créativité et de projets mais aussi de déplacements et de soucis institutionnels et financiers.

1.1.2 Le rapport entre le cinéaste et l'institution

Fernand Bélanger a travaillé dans plusieurs institutions montréalaises et son rapport avec celles-ci fut parfois tendu. Il a vécu des rapports conflictuels avec certains employeurs et producteurs de films. Fernand Bélanger a déjà affirmé qu'il y avait eu un désaccord entre lui et une dirigeante de Radio-Québec qui ne l'appréciait pas⁷. D'autres sources nous ont confirmé qu'il n'agissait pas toujours de concert avec les producteurs de l'ONF. Après son départ en 1985, Fernand Bélanger n'a plus tenté de soumettre de nouveaux projets à cette institution. En effet, il produit ses derniers films en ayant recours à des maisons de production indépendante (Rapide Blanc ;

⁷ Entretien avec Fernand Bélanger. Réalisé par Rémy Daudelin. Enregistrement audio. 2005. Copie de conservation : Louise Dugal et Alexis Lemieux.

Serge Giguère et Sylvie Van Brabant et Amazone Film ; Jeannine Gagné), mais il continue à collaborer avec l'ONF pour plusieurs films où il occupe la modeste fonction de monteur son-image.

1.1.3 La promotion ou le désir censure des films

Si *Via Borduas* ouvre les portes de l'ONF à Fernand Bélanger, les films *Ti-Cœur*, *Ty-Peupe*, *De la Tourbe et du Restant*, *L'émotion Dissonante*, *L'après-Cours*, *Love Addict* et *Passiflora* ont été produits par l'ONF entre 1969 et 1985 et le dernier, le controversé *Passiflora*, lui ferme les portes de l'institution comme réalisateur. La majorité de ses films, ceux produits par l'ONF, ont subi des critiques acerbes et négatives de la part des dirigeants de l'institution. Certains films, comme *De la tourbe et du Restant* et *Passiflora*, ont eu une distribution limitée. Ils ont été réduits au silence par les dirigeants qui les finançaient. En effet, dans les années 1970, les dirigeants de l'ONF ont critiqué les films *Ti-Cœur* et *Ty-Peupe*, car ils contenaient des scènes de nudité. Ces scènes les ont dérangés bien que, paradoxalement, les mœurs se soient assouplies durant cette courte période de transformation sociale⁸. Avec la sortie de *De la Tourbe et du Restant*, Fernand Bélanger a été la cible de menaces et il a eu des problèmes avec les producteurs des tourbières qui sont arrivés à une toute autre interprétation de son œuvre⁹. Or, la vision du cinéaste était bien de montrer l'un des visages du Bas-du-Fleuve plutôt que de dénoncer directement l'exploitation éhontée des tourbières. *Passiflora* a été le film ayant profité de la distribution la plus restreinte. Pour des raisons obscures, l'ONF n'a pas fait de version anglaise, elle n'a pas fait non plus de copie avec des sous-titres anglais et

⁸ Idem.

⁹ Idem.

voilà que, par le passé, le film n'a pu traverser la frontière américaine, au grand désarroi de spécialistes du cinéma canadien¹⁰.

Les films qui ont été produits et réalisés par Fernand Bélanger ne circulent pratiquement pas. Car, malheureusement, il n'existe que très peu de copies. La majorité d'entre elles se trouvent au centre de conservation de la Cinémathèque québécoise. Les œuvres produites par l'ONF ne sont pas consultables sur son site Web, mais pour avoir accès aux copies (seulement à certaines d'entre elles... car la question des droits d'auteurs n'est pas réglée pour plusieurs films), il faut les commander et les acheter en ligne. À une époque relativement récente, il était encore possible de les visionner à la Cinémathèque de L'ONF. Les derniers films de l'auteur, *Le Trésor Archange*, *Après le déluge* et *Comme à Cuba* sont difficilement trouvable. Toutefois, il est aujourd'hui possible de trouver certains de ses films à la BANQ, dans les collections des bibliothèques universitaires et de la Cinémathèque québécoise.

1.1.4 Le cas *Passiflora* (1985)

Fernand Bélanger et Dagmar Teufel ont réalisé *Passiflora* dans un contexte où les valeurs progressistes ne faisaient pas partie encore d'un consensus. Le sujet du film, qui juxtapose les voyages simultanés du Pape Jean-Paul 2 et de Michael Jackson à Montréal, pouvait heurter les consciences, car il présentait des marginaux dans une société où les individus sont influencés et manipulés par les médias de masse. La sortie publique du film a donné son lot de difficultés aux cinéastes.

¹⁰ À l'époque, Emile de Antonio et Piers Handling étaient déçus de ne pas pouvoir obtenir une version anglaise de *Passiflora*. Lettre d'Emile de Antonio à la National Film Board of Canada. 11 décembre 1987. Lettre de Piers Handling à Huguette Parent (National Film Board of Canada). 3 Juillet 1986. Les documents originaux, auxquels nous avons eu accès, sont en possession de Dagmar Teufel.

Passiflora a fait l'objet de quelques diffusions publiques, après sa sortie officielle en 1985. Mais il n'a pas été bien accueilli au sein de l'administration de l'ONF : celle-ci a exprimé son refus de présenter le film avec une version sous-titrée en anglais pour des raisons de faisabilité et de coût¹¹. Elle a éliminé le film de la programmation du Festival *Les Rendez-Vous du Cinéma Québécois* « de 1986 » sous prétexte qu'il manquait de financement pour sa sortie la même année¹². Donc, la documentation que nous possédons sur le film indique que les instances de l'ONF ont tenté de nuire, d'une certaine façon, à la diffusion publique du film. Nous comprenons que la libre circulation du film fut considérablement réduite. Les difficultés éprouvées par le film ont perduré : il est difficile aujourd'hui de trouver *Passiflora* en location et il est très rare que quelqu'un ose le présenter publiquement (dans un festival ou dans un événement quelconque).

Plusieurs acteurs du milieu du cinéma, dont Thomas Waugh, Pierre Jutras, Michel Coulombe, Jacques Vallée et John Greyson ont tenté de convaincre l'ONF de mettre en libre circulation le film controversé et de ne pas le censurer. Thomas Waugh, professeur de cinéma à l'université Concordia, a essayé à plusieurs reprises de donner une légitimité à *Passiflora*. Il a demandé aux dirigeants de l'ONF qu'ils reconsidèrent le film pour son traitement en faveur des droits des minorités sexuelles (et plus particulièrement des gais¹³). Il a aussi demandé d'obtenir une version anglaise de *Passiflora*¹⁴. Pierre Jutras, programmeur à la Cinémathèque québécoise, s'est

¹¹ Lettre de François N. Macerola (NFB) destinée à Thomas Waugh. 8 Janvier 1987. En possession de Dagmar Teufel.

¹² Lettre de Guy Maguire (Rendez-vous du Cinéma québécois) destinée à Daniel Pinard. 5 décembre 1985. En possession de Dagmar Teufel.

¹³ Dans *The romance of transgression in Canada*, le passage intitulé « J'accuse » révèle la situation complexe entourant la diffusion de *Passiflora* (Waugh, 2006 : p.148-154) et le tabou qui a persisté à son sujet au sein de l'intelligentsia et des élites politiques. L'auteur de ce livre fut l'un de ses plus ardents défenseurs.

¹⁴ Lettre de Thomas Waugh (Université Concordia) destinée à François N. Macerola. 15 février 1987. En possession de Dagmar Teufel.

inquiété du sort réservé à la sortie du film de Bélanger et Teufel¹⁵. Jacques Vallée, producteur, et Michel Coulombe, directeur général des *Rendez-vous du cinéma québécois*, producteur du film, réagissent à la lettre de Guy Maguire destiné à Daniel Pinard. Le premier s'oppose à l'idée de retirer le film de la liste des *Rendez-vous du cinéma québécois*. Le second souhaite présenter, au nom du Festival, le film de Fernand Bélanger et Dagmar Teufel. John Greyson, dans une missive adressée à Isobel Marks, responsable du programme anglophone de l'ONF, souhaite que l'institution reconsidère la proposition de créer une version anglophone du film et s'étonne qu'on ne veuille pas le faire connaître davantage... Ainsi, toutes ces personnes, bien impliquées dans le milieu du cinéma québécois, reconnaissent qu'il existe un véritable problème autour de la circulation du film et de son circuit très limité dans les universités, les événements et les festivals. Fernand Bélanger, pour sa part, croit que les instances de l'ONF ont eu peur des répercussions politiques que pouvait avoir le film.

D'autre part, la sortie du film fut pénible pour Teufel et Bélanger, ce qui l'incite à partir de l'ONF avec laquelle il collaborera un peu plus tard comme monteur mais jamais plus comme réalisateur. Après la réalisation de *Passiflora*, Bélanger est en mode « survie » : il n'a plus de travail et on ne l'engage presque plus. Il vit une période difficile qui dure de six à sept ans¹⁶. Il participe à des projets de film où il est monteur, notamment dans les films *Les Polissons* (1987) de Dagmar Teufel, *Konitz Portrait of the artist as a Saxophoniste* (1987) de Robert Daudelin, *Arjuna* de Sylvie Van Brabant (1989) et plusieurs autres...

¹⁵ Lettre de Pierre Jutra destinée à François N. Macerola. 2 octobre 1985. En possession de Dagmar Teufel.

¹⁶ Entretien avec Fernand Bélanger. Réalisé par Rémy Daudelin. Enregistrement audio. 2005. Copie numérique : Louise Dugal.

1.2 La revue de littérature

À la suite de notre réflexion sur le contexte institutionnel et artistique du cinéaste, notre revue de littérature aborde les textes et les écrits portant sur les films de Fernand Bélanger. À la lumière de leur contenu, nous serons en mesure de constater la présence ou non de l'errance, ou de thèmes connexes, dans les propos des critiques de cinéma et des journalistes. Nous voulons également étudier les analyses, les commentaires et les critiques, positives ou négatives, qui ont permis aux films de Fernand Bélanger de se faire connaître.

1.2.1 La revue de littérature : l'absence de l'errance ?

Cette section comporte une analyse et une critique historique des textes et des documents qui traitent de l'œuvre du cinéaste Fernand Bélanger. Nous procéderons d'une manière synthétique et concise, car le but de cette section est de parvenir à une meilleure connaissance du contenu de la littérature existant sur ces films. Les sources primaires et secondaires seront abordées par le biais des propos qu'elles soutiennent et des thèmes et des caractéristiques qu'elles révèlent dans les films sélectionnés. D'autre part, notre perspective historique apportera des pistes potentielles qui, à travers les recherches futures sur le cinéma de Bélanger, permettront de poursuivre nos réflexions. Pour notre part, nous montrerons que l'ensemble des textes sont limités sur le plan du contenu et nous élargirons les canaux de nos propres recherches.

La provenance des documents varie. Aussi, les écrits les plus critiques sont datés de la fin des années 1970. Avant cette période phare, l'existence de textes exhaustifs qui dressent un portrait analytique des films de Bélanger est nulle. En effet, nous avons remarqué que les premiers films du cinéaste n'ont pratiquement pas été étudiés et que

le concept d'errance ainsi que son analyse par les auteurs est quasi absente. C'est à peine si quelques commentaires ont été rédigés pour les résumer... L'état des lieux peut nous laisser songeurs : les textes et articles les plus importants concernent les films reconnus tels que *De la Tourbe et du Restant* (1979), *L'Émotion dissonante* (1984) et *Passiflora* (1985). Nous constatons un manque de développement de certains articles qui font une analyse superficielle des films. Par ailleurs, le nombre de textes qui portent une réelle attention à l'œuvre de Fernand Bélanger nous paraît insuffisant, compte tenu d'une filmographie riche d'une quinzaine d'œuvres cinématographiques.

1.2.2 Les premiers textes recensés

L'un des textes les plus étoffés sur l'œuvre de Fernand Bélanger a été écrit par le journaliste Rémy Daudelin dans la revue *L'artefact*¹⁷. Rémy Daudelin a rencontré Fernand Bélanger quelques mois avant sa mort, en 2005¹⁸. Ce texte est un riche document et un hommage à un cinéaste marginal. Il révèle le parcours biographique de l'artiste; traite de l'ensemble de sa filmographie et de plusieurs extraits de critiques journalistiques. Rémy Daudelin donne un aperçu de l'histoire personnelle de Fernand Bélanger et situe son travail dans le contexte institutionnel du cinéma. Il présente différents aspects qui sont au cœur de l'œuvre du cinéaste, dont l'influence notable du projectionniste ambulancier et peintre Edmond Plourde (1899-1955). Il aborde le travail de Bélanger au montage, la question du réel, la notion de documentaire et les différents niveaux de lecture que nous retrouvons dans son œuvre. Il s'agit du texte le plus important jamais écrit à ce jour sur Fernand Bélanger et, en ce sens, l'un des plus honorables car l'auteur se consacre entièrement à l'œuvre et à la vie du cinéaste

¹⁷ Rémy Daudelin. (2005). Au-delà du réel : La quête du réel. Rencontre avec Fernand Bélanger. Dans *L'artefact*, vol 14, no 2, 15-27.

¹⁸ Cette rencontre a été enregistrée et numérisée sur un support numérique (DVD) malheureusement inaccessible aux chercheurs en cinéma québécois, d'une durée de 144 minutes.

plutôt qu'à faire la critique d'un de ses films... Le travail de Daudelin en est un de contenu et de fond, sans pour autant connecter avec une analyse pointilleuse des œuvres cinématographiques du cinéaste. En somme, le texte de Daudelin ne centre pas son analyse sur le concept d'errance pas plus que l'auteur ne fait référence aux voyages de Bélanger. Enfin, l'auteur ne fait pas mention de l'artiste comme errant.

Dans la revue *24 images*, Robert Daudelin a publié un article¹⁹ mentionnant quelques grandes œuvres réalisées par Fernand Bélanger. En introduction, il qualifie les premiers films du cinéaste de « culture alternative ». Il souligne l'importance du film *De la tourbe et du Restant*²⁰ et le considère comme l'un des films les plus originaux du cinéma québécois : « Il [Bélanger] construit avec une joyeuse liberté une sorte de déambulation sans guide : un essai poétique sur la dépossession » (Daudelin, 2012 : p.159). Voici comment la notion d'errance transparait dans les écrits de l'auteur. Il conclut en rédigeant un court commentaire sur les films postérieurs à *De la Tourbe et du Restant* (1979).

Les écrits de Rémy Daudelin et de Robert Daudelin sont concis et généralistes. Ils ne s'aventurent pas trop dans les particularités des films. Ils s'en tiennent plutôt à un survol et à un résumé de l'œuvre. Toutefois, le texte de Rémy Daudelin, plus long et plus consistant, est riche de détails et d'informations²¹ auxquelles nous n'avons pas nécessairement accès dans d'autres textes plus rigoureux sur le plan scientifique. Quant au texte de Robert Daudelin, bien que concis, il a la qualité d'être un des plus récents exercices critiques et synthétiques sur l'œuvre de Fernand Bélanger. Donc,

¹⁹ Robert Daudelin. (2012). Fernand Bélanger, la tourbe et le pape... Dans *24 images*, 159.

²⁰ Dans le dernier dictionnaire qui est paru en 2014, de Marcel Jean, le texte de la dernière page de couverture fait référence à ce film de Fernand Bélanger. Pour d'illustres artisans du cinéma, comme Serge Giguère, ce film constitue l'œuvre phare du cinéaste.

²¹ Les films de Bélanger y apparaissent tous et ils y sont décrits. Daudelin parle d'un « voyage réalistico-fantastico-fantaisiste sur les traces de la langue française » pour illustrer *Le Trésor Archange* (1995).

nous le considérons comme un texte de type mnémonique qui, justement, nous fait nous rappeler l'existence des films du cinéaste et une existence, de surcroît, qui n'est pas sans valeur ni fondement, car ses œuvres cinématographiques ont contribué littéralement à la diversité du cinéma québécois et à sa transformation dès les années quatre-vingt. C'est donc sur le plan de la mise en valeur de Bélanger comme figure de l'artiste québécois « en marge » que les textes de Rémy et Robert Daudelin prennent leur importance.

1.2.3 Les films des années soixante-dix : *Ty-Peupe* (1971) et *De la Tourbe et du Restant* (1979)

Nous nous intéressons ici au texte²² écrit par le critique Jean Chabot qui voit d'un bon œil la sortie du film *Ty-Peupe* et lui trouve des qualités formelles et thématiques indéniables. Chabot fut marqué par une image, soit celle des « Indiens » déambulant sur la rue Sainte-Catherine après un parcours sur la rue De Bleury. C'est le traitement des images qui marque la sensibilité du critique : « Et en fait, c'est ça qui est intéressant, le film de Bélanger s'articule autour de flashes uniquement. Un langage composé que d'images. D'illuminations » (Chabot, 1971 : p.15). La fragmentation et le morcellement sont des procédés abondamment utilisés par Bélanger dans ses films qui ont déjà été reliés au mouvement *Ti-Pop*²³.

²² Jean Chabot. (1971). *Ti-Peupe* : majoritaire et de bonne humeur. Dans *Jeune Cinéma Québécois*, Cinéma/Québec, Vol 1, no 3, 14-15.

²³ Le mouvement *Ti-Pop* est un mouvement artistique québécois, plus ou moins conscient collectivement, de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix. Il est, en résumé, un mouvement bref et méconnu. « Il y a 50 ans... la Révolution Tranquille : *Ti-Pop*, une identité collective, entre retrouvailles et création ».

<http://collections.cinematheque.qc.ca/recherche/oeuvres/fiche/94771-il-y-a-50-ans-la-revolution-tranquille-ti-pop-une-identite-collective-entre-retrouvailles-et-creation>

Chabot parle aussi de son expérience avec l'assistance : « un bon soir à la Coopérative avec une trentaine de gars et de filles et tout le monde a flippé » (p.14) et commente la réception du film qui fut bien accueilli dans les cercles d'ouvriers qui ont vu en lui un appel à la liberté. À l'instar de Chabot, d'autres auteurs ont suggéré que ce film propose un récit éclaté et soit le reflet de la contre-culture américaine à laquelle s'est identifié Bélanger lors de son voyage à San Francisco. Nous constatons que le texte de Chabot et les quelques commentaires journalistiques recensés sont assez unanimes quant à ce film, pour lequel Fernand Bélanger a reçu un prix (2500\$ de Academy of Motion Pictures Arts and Sciences) en tant que cinéaste « prometteur » de la génération émergente. Mais dans l'ensemble de ces écrits, il ne s'agit pas d'analyser le film comme objet d'études. Les commentaires sont abrégés et n'approfondissent pas les différentes thématiques qui le façonnent. Aucun texte ne fait donc une étude poussée du film *Ty-Peupe...* Étonnamment, il s'agit du premier long-métrage de Fernand Bélanger qui, à l'époque des « hippies », a eu un certain écho, comme nous l'avons découvert, auprès de certains regroupements (dans une coopérative, dans une fête de travailleurs...), (p.14-15). Parmi les films réalisés par Bélanger au début des années 70, *Ti-Cœur* (1969) et *Le Pois Fou* (1971) ne sont pas abordés d'un point de vue critique et substantiel. Concernant *Ti-Cœur*, quelques commentaires ont été émis, dont ceux du producteur Jean-Pierre Lefebvre. Dans le cas de *Le Pois Fou*, à l'exception des notes compilées d'une fiche technique qu'on retrouve sur le site web de Vithèque²⁴, il n'y a rien de tangible. Dans la littérature des œuvres cinématographiques de la fin des années 70, le film artisanal *Conte bleu* (1977) figure au banc des oubliés et, pourtant, ce film mériterait d'être critiqué et analysé car il propose des thèmes révélateurs et une structure narrative singulière. *Conte bleu* pose une sincère réflexion sur la question de la dépossession et de l'errance. Curieusement, nous ne retrouvons que quelques commentaires extrêmement brefs, retenus ici et là, à propos de cette œuvre. Quant à *De la Tourbe et*

²⁴ <http://www.vitheque.com/Fichetitre/tabid/190/language/fr-CA/Default.aspx?id=54>

du Restant (1979), les écrits commencent à émerger dès sa sortie officielle. Le triumvirat (Louise Dugal, Yves Angrignon et Fernand Bélanger) est parvenu à créer une œuvre unique portant sur le phénomène de l'exploitation des tourbières dans le Bas Saint-Laurent. Il s'agit d'une œuvre documentaire qui fut contestée par les compagnies de tourbières détenant les droits de production.

Parmi les textes recensés sur *De la Tourbe et du Restant*, le plus significatif est celui²⁵ de Michel Houle. L'auteur accorde beaucoup d'importance à la dimension du travail, à l'écologie par l'idée de la destruction du sol des tourbières, au traitement complexe du réel par le biais du montage²⁶ et de l'usage de la photographie. Il aborde la question de la main-d'œuvre à travers ce type d'exploitation monopolisé par un pouvoir hiérarchique étranger.

Par l'entremise d'un personnage du film, Monsieur Bédard, nous apprenons que les structures administratives sont implantées à New York et que c'est une compagnie américaine qui possède la tourbière de Rivière-du-Loup. D'ailleurs, Houle note très bien cette idée « d'intériorisation de la présence américaine » pour signifier l'influence de la culture américaine sur la culture québécoise. Selon lui, cette idée serait plus appropriée pour décrire le cadre du film que celle de « la domination économique d'un géant puissant et extérieur ». Houle traite également du personnage-poète, Monsieur Charles Deschênes, qu'on retrouve vers le milieu du film et qui, selon lui, se détache de l'idée « d'intériorisation de la présence américaine », car c'est un personnage habité par l'artisanat, la musique et l'art. Sa musique est un hymne aux

²⁵ Michel Houle. (1981). Sur *De la Tourbe et du Restant*. Dans *Vues sur le Cinéma Québécois : colloque de l'Association canadienne des études cinématographiques*, no 11, 80-84.

²⁶ Nous croyons que le montage peut être un processus qui participe à démontrer une certaine errance, ou un certain rapport à l'errance, dans les films de Bélanger. Son effet peut avoir des répercussions sur la forme et le contenu de ceux-ci.

canadiens-français exilés dans les États de la Nouvelle-Angleterre, souhaitant leur retour dans la patrie canadienne-française.

Ainsi, le texte de Houle propose différentes pistes interprétatives, d'ordre social et politique, qui pourraient laisser entrevoir une certaine forme d'errance²⁷. Il ne s'impose pas comme une interprétation définitive de l'objet filmique, car il laisse place à d'autres types de discours théoriques sur le film de Bélanger. Il parvient à décrire et à nuancer le point de vue²⁸ du film en établissant les repères théoriques et en énonçant les points cruciaux. Notons, par ailleurs, que le texte de Houle est tiré d'un exposé et une discussion entre J.C Jaubert, Michel Houde et Pierre Véronneau clôt cet exposé.

Dans *Le document Terre à Terre*, rédigé en 1989, il est question d'une entrevue avec Serge Giguère, à laquelle participent Fernand Bélanger, Louise Dugal et Sylvie Van Brabant. Ce texte rédigé par Giguère lui-même est une transcription de l'entrevue de groupe entre les cinéastes qui ont travaillé avec lui. Le genre documentaire est au centre de la discussion entre les artistes. Ceux-ci abordent spécifiquement le travail de Giguère à la caméra alors que celui-ci fait référence, à plusieurs reprises, à *De la tourbe et du Restant* (1979) et à son expérience de travail avec Fernand Bélanger. Ils discutent des éléments liés au génie de Giguère à la caméra. Il est question de sa spontanéité et de son intérêt envers le microcosme, devenant révélateur d'aspects inusités.

Parmi les communiqués transmis par l'ONF, nous retrouvons un court article rédigé par René Berthiaume qui présente le film dans le cadre d'un programme au Cinéma

²⁷ Une errance collective d'un peuple résigné et voué à la déperdition et à la dépossession.

²⁸ Le point de vue est essentiellement didactique. Par ses recherches, Bélanger maîtrisait en profondeur le dossier sur l'exploitation des tourbières.

Parallèle durant le mois de mars 1981. René Berthiaume termine son article en écrivant ceci : « Enfin, les cinéphiles pourront analyser à loisir cet essai cinématographique chargé de recherches et de poésie ». Le terme poésie revient souvent dans plusieurs de ces communiqués. Un autre article, cette fois rédigé par Jean-Yves Bégin, paraît lors de la première du film en 1980. Nous y apprenons que le film sera présenté à la Bibliothèque Nationale au 1700 rue St-Denis, en présence de Fernand Bélanger. Ce court article fait une très belle synthèse du film en y abordant des aspects incontournables (sociaux et politiques). Enfin, le document officiel illustré, dans un format papier rigide, reprend, par le biais de citations, des extraits des textes de Berthiaume, de Bégin ou des paroles retranscrites de Fernand Bélanger. Tous ces écrits, lors de la sortie du film, s'inscrivent dans une vague de promotion en sa faveur qui, selon nous, doit être prise en compte.

Le mémoire²⁹ de maîtrise de Georges Nault porte un regard exclusivement esthétique sur *De la Tourbe et du Restant*. Il questionne la notion du lyrisme en présentant plusieurs exemples filmiques. Il souligne « les facteurs contributifs au phénomène de l'abstraction lyrique » (Nault, 1987 : p.148). Cette étude, qui tire essentiellement ses références théoriques et ses inspirations conceptuelles de la pensée deleuzienne, est importante dans la revue de littérature des films de Fernand Bélanger. En effet, elle propose une étude approfondie et stimulante de la forme et des composantes structurelles du film. L'auteur aborde une notion clé, celle de « l'espace quelconque³⁰ », de laquelle découlent plusieurs concepts qu'il déconstruit en parallèle à son analyse filmique. Dans le deuxième chapitre de son étude théorique, il discute de « la détermination d'un espace quelconque » qu'il voit apparaître dans le dernier

²⁹ Georges Nault. (1987). *Structures du Lyrisme dans le cinéma documentaire. Un cas type : De la Tourbe et du Restant de Fernand Bélanger*. Département d'histoire de l'art, Faculté des arts et des Sciences. UDEM.

³⁰ Il s'agit d'une notion abordée par Deleuze pour désigner les espaces « autres ». *De la tourbe et du Restant* est, sur le plan esthétique, rempli de ces espaces particuliers, propices à l'apparition du concept d'errance.

tiers du film et les notions suivantes sont exposées selon la logique proposée par l'auteur. Cette étude formaliste de l'approche du phénomène lyrique dans un film est la plus spécifique sur le plan scientifique, l'auteur délaissant ainsi volontairement l'aspect politique pour se consacrer à une analyse formelle. L'aspect esthétique est traité de façon exemplaire et les concepts décrits (facteur naturaliste du plan, balancements rythmiques, effet de résonance) permettent de mieux comprendre le travail sur l'image. Mais il nous paraît lacunaire de ne pas aborder le contenu de *De la Tourbe et du Restant*, car cette œuvre mérite une attention pour la qualité de son propos scientifique. Il nous semble donc que cette étude, indépendamment de toutes ses forces, est limitée dans son champ d'intervention spécifique. Il est à noter que l'errance semble plus présente dans la littérature de ces deux films, par le biais de l'idée de dépossession, que dans la littérature des films précédents. Aussi, si *Conte bleu* avait été suffisamment documenté, il y a sûrement plusieurs aspects de l'errance qui auraient pu ressurgir dans d'hypothétiques écrits.

1.2.4 Les films des années quatre-vingt : *L'Émotion dissonante* (1984) et *Passiflora* (1985)

*L'Émotion Dissonante*³¹

La revue de littérature sur le film *L'Émotion Dissonante* (1984) est particulièrement abondante. Nous avons recensé près d'une vingtaine d'articles de journaux et de documents provenant de l'ONF. Dans ces textes, il est question de nommer les enjeux couverts par le film. Ceux-ci sont reliés au thème central du film : la démocratisation de la drogue, un débat un peu en avance sur son temps. Plusieurs écrits révèlent la position du cinéaste. Le postulat du film : c'est l'environnement social qui invite les

³¹ Ce film traite de la consommation de la drogue et de son phénomène chez les jeunes. Plusieurs interviews captées entre les intervenants et les adolescents affichent des divergences d'opinion à ce sujet... toujours d'actualité.

jeunes, pour différentes raisons, à consommer des drogues. Donc, le problème n'est pas la drogue en elle-même mais plutôt les failles (la hiérarchie de la vente illégale, la délinquance, la dépendance et la santé mentale chez les jeunes) d'un système social qui ne se préoccupe pas des véritables solutions : le dialogue et la prévention.

Les textes critiques sont assez positifs sur le point de vue du film, qui ne s'attarde pas à la légalisation, et la démarche qu'il entreprend (séances de questionnements avec les adolescents et avec les groupes d'adultes et saynètes de théâtre pour démystifier la consommation de drogues, etc.). Mais certains, comme le texte de Luc Perrault, critiquent certains aspects du film. M. Perrault mentionne, par exemple, que le discours des adolescents n'est pas toujours audible et qu'à certains moments le jeu des « acteurs » n'est pas à la hauteur. *L'Émotion Dissonante* étant sortie en 1984 dans les salles de projection, les critiques sur cette œuvre sont définitivement plus nombreuses que celles formulées à l'endroit des autres films. De plus, *L'Émotion Dissonante* a été l'objet le plus diffusé et celui pour lequel les louanges ont été les plus senties. Le film ayant un côté didactique, on s'est empressé de le montrer dans les écoles (il a été produit par L'ONF et soutenu par la C.E.C.M³²).

Si nous comparons les films *L'Émotion Dissonante* et *Passiflora*, nous pouvons peut-être avancer l'idée que la sortie du premier fut un véritable scandale étouffé par rapport au second qui fut bien accueilli, mais qui, étrangement, n'a pas obtenu une pérennité plus grande. On a peut-être, par le passé, rabroué *Passiflora* parce que le film était une critique des médias de masse contestant le discours religieux dominant et on a sans doute apprécié *L'Émotion Dissonante* parce qu'il offrait une posture différente, plus pédagogique, et s'affichant, sans trop d'humour et d'ironie (par rapport à *Passiflora*), avec une certaine ouverture sur le phénomène de la consommation des drogues chez les adolescents. Voici ce qui explique pourquoi les

³² La Commission des écoles catholiques de Montréal.

textes sur l'*Émotion Dissonante* offrent une meilleure perception de ce film que de *Passiflora*, car ce dernier a vraiment créé une onde de choc au sein de l'ONF.

Passiflora

Passiflora est encore aujourd'hui un film marquant, cela va sans dire. En 1985, il s'agit d'une « œuvre-trauma » qui bouleverse les esprits et les mœurs. *Passiflora* est l'un des premiers films à oser questionner le rôle des médias et la réalité des LGBT. Les textes critiques sont divisés sur la pertinence ou la non-pertinence du film. Certains ont affirmé que le film est un véritable « fourre-tout » alors que d'autres l'ont perçu comme un bricolage original d'images et de sons et qui dénonce l'exclusion des minorités occultées par le discours religieux. Les points de vue sur le film divergent et offrent un regard particulier sur nos mentalités. *Passiflora* aura été, pendant une période donnée, une œuvre taboue.

La critique³³ d'Yves Lever est un exemple de point de vue divergent. L'auteur fait une critique sévère de *Passiflora* et qualifie la sortie du film de « pétard mouillé » (p.153). Yves Lever remet en question l'aspect documentaire du film, car pour lui il s'agit d'une fiction qui « utilise quelques-unes de ces images d'actualité comme arrière-plan ou décor » afin de « respecter son mandat et ne pas trop faire hurler l'organisme producteur (L'ONF) » (p.154). Le texte utilise un ton vindicatif et un vocabulaire qui ne rend pas justice au film de Bélanger et Teufel. Il qualifie le film de « forme plutôt creuse », de « canular » et le considère comme une œuvre dépourvue d'humour. La critique la plus virulente d'Yves Lever envers le film est dans le passage intitulé « Proche de la mystification ». Il affirme que :

³³ Yves Lever. (1986). *Passiflora : une imposture*. Dans *Relations*, 153-154.

L'approfondissement du sens, même la recherche du sens, voilà bien ce qui manque surtout dans *Passiflora*. Car tout l'effet est investi dans la recherche de provocation, dans le "freak show" pour intellectuels convertis, dans l'outrance simplificatrice, dans la blague hermétique entre « branchés » ("inside joke") ou celle de fond de taverne (Lever, 1986 : p.153-154).

L'opinion d'Yves Lever est tranchante. Pour lui, *Passiflora* est un film « condescendant » à l'égard des croyants et méprisant « pour le monde ordinaire ». Bien qu'il note quelques bons éléments au début de son article, il se rend à l'évidence que *Passiflora* atteint rapidement, après plus de vingt minutes d'écoute, « le plaisir de l'impertinence ». Au final, sa critique porte davantage sur l'aspect thématique que sur l'aspect formel.

Les textes d'Yves Lever à propos de l'œuvre de Fernand Bélanger soulèvent des jugements pessimistes et défaitistes. Ses propos nous laissent dubitatifs, car ils nous apparaissent gratuits et insatisfaisants, dans le sens où l'auteur ne réfère pas à certaines scènes des films dont il traite. De plus, il ne s'en tient qu'à une critique ciblée de la triade *De la tourbe et du Restant* (il n'en parle que très peu), *L'émotion Dissonante* et *Passiflora* sans toutefois se prononcer davantage sur tous les autres films, comme si la filmographie de Fernand Bélanger se résumait à ces trois films phares. Enfin, il s'agit d'une critique d'opinion sévère sur le film qui, aux yeux de l'auteur, a ses visions « tristes » mais qui, en contre partie, a ses nuances et une argumentation valable, quoi que très peu justifiée.

Dans une section sur Bélanger d'un livre important de Lever³⁴, celui-ci décrit l'œuvre du cinéaste comme un cinéma reproduisant et traduisant grossièrement des thèmes populaires. L'auteur perçoit les films de Bélanger comme de vaines caricatures. L'espace qu'il a accordé à Bélanger dans ce tome remet en doute sa réflexion sur

³⁴ Yves Lever. (1988). *Histoire générale du cinéma au Québec*. Montréal : Boréal Express.

l'œuvre de ce dernier. Autrement dit, il hésite à se prononcer sur le travail du cinéaste, car il nous semble frileux, à première vue, face au cinéma expérimental et indépendant. En tout cas, il y a dans ces textes une critique caustique des œuvres de Bélanger plutôt qu'une simple mise en valeur de l'artiste reconnu pour la qualité de son travail.

Dans un texte (Bazzo, 1986) de l'Office National du Film du Canada, l'auteure Marie-France Bazzo fait d'abord une description de la « passiflore », de ses usages et de ses propriétés. Dans la première partie de son article, elle s'intéresse à la question des médias. Elle questionne leur rôle par rapport aux événements de septembre 1984 (Le Pape Jean-Paul 2 et la star Michael Jackson font une prestation au Stade Olympique, à quelques jours d'intervalle) et établit des parallèles entre eux. Elle en déduit que la presse spécialisée couvre largement les deux événements et que la presse locale les enjolive. Elle analyse le dispositif médiatique autour des déplacements des vedettes et précise le matériel technique utilisé pour réaliser ces événements spectaculaires ainsi que les mesures de sécurité et de contrôle qui ont été appliquées. Elle explique comment les médias utilisent leur pouvoir et leurs stratégies de marketing dans le but d'attirer les foules vers ces spectacles d'envergure. Dans la deuxième partie de son article, elle s'intéresse au film de Teufel et Bélanger. Elle propose une « dissection » du film en quatre étapes. Elle analyse la notion d'acteurs et nous fait observer qu'on ne verra que des moments reliés aux fans de Jackson, car il fut impossible pour les équipes de pénétrer dans l'arène de la star. Durant la visite du Pape, l'auteur nous apprend que la vedette portait un gilet pare-balles et qu'inéluctablement « la sécurité est liée à la mise en scène ». Puis, elle aborde le discours officiel –religieux ou populaire–: « overdose du discours papal, mitraillage à la ritournelle jacksonnienne » en précisant que le discours « discordant » des marginaux est occulté par les grandes chaînes de diffusion et la presse officielle. Elle nous parle de l'aspect musical du film qui n'est certes pas négligeable. En effet, la

musique n'est pas celle qui aurait pu être captée en direct pendant le « show » du Pape. C'est un travail collaboratif entre René Lussier, André Duchesne et Jean Derome qui permet l'aventure musicale du film et qui prend une place considérable dans l'œuvre. Enfin, elle s'intéresse à la question des images du film : « Le pari de *Passiflora* fut, à l'intérieur des limites tolérées, de filmer la foule de manière à en isoler des individus, d'isoler des éléments de ce monstre, de démonter la mise en scène » (Bazzo, 1986). Dans la troisième partie de son article, elle fait un commentaire global sur la construction du film. Elle traite de la chronologie des événements, de la temporalité, de la télévision, des scènes de fiction, du cinéma d'animation, de l'aspect sonore (la *voix hors-champ* et les bruits) et de la question de l'humour.

Le compte rendu de Marie-France Bazzo est, de notre point de vue, très riche³⁵. L'auteure parvient à faire une analyse approfondie de l'objet filmique et réussit à souligner les enjeux et les points importants qui s'y rapportent. Elle effectue son analyse sur le plan formel et sur le plan du contenu. Elle réfléchit aux différents dispositifs mis en place par les médias. Parallèlement à son analyse, elle porte un regard positif sur le film *Passiflora*. « Voilà le pari –réussi– de *Passiflora* : décoder le langage des outils de communication contemporains et montrer ces derniers à l'œuvre, manipulant les masses ». Si son point de vue est positif envers le film, elle critique également le manque de profondeur du système médiatique. « Exit les vedettes, fini le spectacle, que reste-t-il? Sûrement pas un contenu; il a été éclipsé au préalable. Alors, peut-être un fanion du pape, un 45 tour rayé de Jackson, et une confiance aveugle dans les médias » (Bazzo, 1986). Enfin, nous croyons que ce texte précise des aspects prédominants de l'œuvre de Bélanger et qu'il permet de mieux saisir l'importance de tous les éléments qui la caractérisent.

³⁵ Ce compte rendu est approfondi sur le plan analytique et fourni des clés de lecture intéressante. Toutefois, il n'aborde pas le thème de l'errance.

À un autre niveau d'analyse et dans un autre type de publication, le mémoire de maîtrise³⁶ de Marion Froger porte, entre autres, sur *Passiflora*. L'auteure s'intéresse à la notion d'essai filmique et de discours par le biais des énoncés qui caractérisent le film du cinéaste. Le troisième chapitre de son mémoire porte exclusivement sur ce film. Selon l'auteure, la position énonciative de Bélanger est de type « subversive ». Elle note la présence de la fiction et de la chanson et remarque qu'il n'y a pas de commentaire dans le film. Selon elle, *Passiflora* irait à contre-courant, c'est-à-dire à l'encontre des règles régies par le discours logico-déductif fortement attaché à la composition du documentaire classique. La notion d'essai filmique est au centre de son analyse et elle lui permet de trouver des « repères » à travers les objets choisis dont le controversé *Passiflora*. Elle suggère :

Une interrogation spécifique sur la fabrication du discours filmique par les critiques de film, qui passe par l'écriture d'un texte (article de presse, pamphlet, etc.), alors que le film n'en produit aucun et opère plus volontiers ses effets de sens par un montage visuel et sonore particulièrement efficace (Froger, 1999 : p.55).

La perspective théorique de son mémoire de maîtrise permet une étude approfondie des enjeux présents dans le film. Bien qu'elle ne porte pas qu'exclusivement sur cette œuvre, son analyse est la plus théorique et, de loin, la plus approfondie. Le film est perçu en fonction d'enjeux théoriques traités avec un grand souci pour l'étude des éléments formels. Toutefois, son analyse ne porte pas précisément sur des scènes justes du film. Elle relève davantage du discours et des textes (qui précèdent la version officielle du scénario). Cette recherche de maîtrise demeure donc, à ce jour, la plus convaincante et la plus élaborée sur *Passiflora*.

³⁶ Marion Froger. (1999). *Textes et discours dans Voyage en Amérique avec un cheval emprunté (Québec, 1988) et Passiflora (Québec, 1986)*. Maîtrise en Études Cinématographiques. UDEM.

Dans son livre sur le cinéma québécois³⁷, Marcel Jean aborde très peu le film *Passiflora* de Fernand Bélanger et Dagmar Teufel. Dans un passage de son livre, intitulé « Le direct vu par... » Marcel Jean considère que Fernand Bélanger fait partie des plus importants artisans du direct. Toutefois, la place qu'il lui accorde, autant sur le plan du contenu que sur le plan du contenant, est fort limitée et réductrice. Les propos qu'il soutient concernant le travail de Bélanger semblent assez justes, mais nous apparaissent très peu élaborés. Il ne fait que vaguement mentionner les films *De la Tourbe et du Restant*, *L'émotion Dissonante* et *Passiflora* parmi les œuvres cinématographiques qui, depuis les années quatre-vingt, sont considérées comme des films hybrides dépassant les frontières esthétiques du cinéma direct pur (Jean, 2005 : p.98). Il accorde une phrase au film *Passiflora* qui est un condensé très bref de la thématique du film. Nous constatons avec étonnement que les quinze autres films de Bélanger sont littéralement écartés. Comme dans le cas de la critique sévère d'Yves Lever, nous avons l'impression qu'il a occulté partiellement le travail de Bélanger en tant que réalisateur et qu'on a déconsidéré le potentiel artistique de son œuvre. Dans le commentaire formulé par Marcel Jean, nous concluons que le condensé est valorisé... *Passiflora*, un des films les plus marquants et audacieux de Bélanger, apparaît plutôt là comme un objet d'étude clairement négligé.

Toutefois, Marcel Jean a récemment publié un ouvrage de référence³⁸ qui permet cette fois-ci de retracer cinq films de Fernand Bélanger produits par l'ONF : *Ti-Cœur*, *Ty-Peupe*, *De la tourbe et du Restant*, *L'émotion Dissonante* et *Passiflora*. Par ce nouveau dictionnaire très sélectif du cinéma québécois³⁹, l'auteur formule des descriptions et des commentaires forts judicieux pour chaque film annoté et abordé.

³⁷ Marcel, Jean. (2005). *Le Cinéma québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal.

³⁸ Marcel Jean. 2014. *Dictionnaire des films québécois*. Montréal : Éditions Somme toute, 500 p.

³⁹ Dans ce nouveau dictionnaire, cinq films de Bélanger sont présentés sur un total de... dix-huit films.

Un des textes les plus articulés sur les films *L'Émotion dissonante* (1984) et *Passiflora* (1985) demeure celui d'Ian Lockerbie, paru en 1991, dans une version originale anglophone. Ian Lockerbie énonce d'emblée les différentes transformations qui ont marqué l'évolution du documentaire. Pour lui, l'aventure du direct prend fin au début des années quatre-vingt, car le cinéma devient autoréflexif. Les préoccupations formelles des deux films de Bélanger deviennent omniprésentes et le traitement du sujet a tendance à devenir plus hermétique. Selon Lockerbie, la captation du réel ne passe désormais plus par un regard pseudo-objectif sur le réel. La passivité, par le biais de l'observation des phénomènes réels (en préconisant les interviews), est un point de vue, une construction et une prise de position sur le réel. Pour l'auteur, le cinéma de Bélanger se dissocie de cette tendance à l'objectivation. Il articule sa réflexion en prenant des exemples précis des deux films et en prenant le soin d'indiquer l'intelligence du montage sonore et du montage image. En voici un extrait qui montre la pertinence des deux films :

Les deux films sont ainsi parcourus par un fil ludique qui vient en alléger la gravité et se manifeste entre autres dans les scènes où un personnage danse, l'air concentré. À l'exubérant numéro de claquettes de *Passiflora* correspond une séquence de *L'Émotion Dissonante* où, reléguée symboliquement à l'arrière-plan, une mère inquiète lit une lettre de sa fille qu'on suppose délinquante, tandis qu'au premier plan deux jeunes filles rythment le passage du temps en improvisant un ballet silencieux aux mouvements pleins de grâce (Lockerbie, 1994).

Pour Ian Lockerbie, il est important de considérer tous les éléments formels – ces subtilités (l'animation sur la pellicule, les différentes variantes sonores, les mises en scène) – qui complexifient le regard porté sur des enjeux déterminants sous-jacents à l'intérêt public. Il lui apparaît finalement que le cinéma de Bélanger n'est pas « une étude pragmatique des questions sociales » (p.131) comme ce fut le cas pour le cinéma direct.

Le point de vue de l'auteur est nuancé et son argumentaire est centré sur des aspects convaincants tels que l'arrivée du documentaire autoréflexif, la multiplication des scènes de fiction autonomes et mises en scène dans le réel et le dynamisme formel des œuvres. Nous apprécions la qualité du travail de l'auteur pour deux raisons : ses propos sont étoffés, soutenus par de nombreux exemples et son point de vue anglo-saxon et écossais (extérieur au nôtre) offre une perspective analytique, très différente, et très riche, sur les deux films de Bélanger. Ce texte de Lockerbie nous apparaît être l'un des manuscrits les plus articulés, sur le plan thématique comme sur le plan analytique, des deux films de Bélanger.

Un article plus récent du *National Post*⁴⁰, écrit par Brianna Goldberg, aborde le contexte de réception de *Passiflora*. L'auteure résume les enjeux et les controverses entourant la sortie et la diffusion du film. Elle fait un retour sur la suite des événements en signifiant les difficultés autour de la réception institutionnelle de *Passiflora* et l'aide que plusieurs intervenants (comme Thomas Waugh, professeur de cinéma à l'Université Concordia) lui ont apporté. Elle fait un retour bref sur ce qui s'est véritablement passé quelques mois après la sortie du film :

Twenty-two years ago, English audiences were supposed to get their viewing of the bizarre film at the Toronto International Film Festival. But, then something mysterious happened, and the Board declined to subtitle the film into English. It never screened at the festival, and has not been screened publicly in English ever since (Goldberg, 2008).

L'article de Goldberg est intéressant dans la mesure où elle prend un recul de vingt-deux ans avant d'aborder le contexte institutionnel du film. Rares sont les textes qui abordent le contexte institutionnel de *Passiflora*. En ce sens, les écrits de Goldberg

⁴⁰ Brianna Goldberg. (17 mai 2008). Controversial documentary to get its first airing. In *National Post*, p.A9.

font la lumière sur l'histoire complexe du film et résumant à eux seuls les différentes prises de position (et les oppositions) qui ont émergé. Donc, il ne s'agit pas d'un texte critique, mais plutôt d'un papier qui cherche à comprendre les raisons qui ont poussé à limiter la diffusion du film. En somme, nous apprenons que celui-ci a été produit grâce à un budget considérable pour l'époque, soit une somme de plusieurs centaines de milliers de dollars.

1.2.5 L'unique film des années quatre-vingt-dix : *Le Trésor archange*

Après les années tumultueuses qui ont suivi la sortie du film *Passiflora*, Fernand Bélanger ne réalisera qu'un film indépendant et dont le style recherché est expérimental : *Le trésor archange*, une œuvre inspirée de l'œuvre musicale de René Lussier, *Le Trésor de la Langue*. Nous avons constaté avec stupéfaction que la revue de littérature consacrée au film n'est pas très diversifiée. Toutefois, nous avons recensé quelques articles sur le film peu approfondis mais intéressants. Nous y avons retrouvé, par exemple, ceux de Martin Bilodeau et de Réal Larochelle. Nous avons également recensé une brillante analyse sonore⁴¹ réalisée par Frédéric Dallaire, un étudiant de l'Université de Montréal actif au sein d'un regroupement de chercheurs. De notre point de vue, cette analyse audio éclipse les textes recensés, car elle tente d'approfondir un thème bien précis, celui du son. En ce sens, ce travail analytique est vraiment ciblé, spécifique et permet un approfondissement d'une thématique très importante dans l'œuvre de Bélanger.

⁴¹ Frédéric Dallaire. (2010). L'organisation des sons dans le Trésor Archange : l'écoute du musicien, l'écoute du cinéaste. 78^e congrès de l'ACFAS, Groupe de recherche *La Création Sonore*, Université de Montréal. http://creationsonore.ca/videoPlayer.php?t=t_conferences&id=5

Le texte⁴² de Réal La Rochelle, le plus étoffé sur *Le Trésor archange*, aborde les aspects thématiques et s'intéresse également aux nombreux effets sonores, malgré ses impressions de « snippetes sonores et d'images de polaroid », et aux nombreuses expérimentations émanant du montage. L'auteur s'intéresse d'abord à l'œuvre musicale de Lussier *Le Trésor de la langue*. Il y voit « une quête des sons relatifs à l'histoire du Québec profond, contes et chansons folkloriques [...] et aussi « un état de la langue française d'aujourd'hui, au hasard des coins de rues, de routes, ou de bureaux » (p.82). Il perçoit alors l'œuvre musicale de Lussier comme un « matériau scénaristique » précieux pour la création du film. Puis, il s'intéresse aux éléments clés de l'œuvre de Bélanger, qu'il s'agisse des contes traditionnels, du Saint-Élias de Jacques Ferron ou des périodes charnières de l'histoire de la Nouvelle-France et du Québec, etc. Nous constatons que l'auteur a un certain intérêt pour cette œuvre, qui témoigne d'un réel effort de créativité tant sur les plans de l'image et du son que de la musique. Il considère le réalisateur comme un « fin métisseur de documentaire et de fiction ». Par contre, son texte n'est pas une analyse élaborée, l'auteur se contentant plutôt de soulever les grandes orientations de l'œuvre par une critique générale ponctuée de commentaires.

Il nous apparaît que le travail des commentateurs et des critiques de l'œuvre de Fernand Bélanger s'est fait sans véritable analyse, à l'exception du travail sonore de Frédéric Dallaire. De plus, aucun de ces critiques n'a osé aborder de front la question du montage, qui est pourtant essentielle. Donc, ce film mériterait, selon nous, d'être étudié à partir d'approches variées qui s'intéresseraient à des thématiques proches d'une esthétique visuelle et aussi d'une esthétique sonore. Il n'est pas concevable pour nous que les œuvres du cinéma indépendant ne soient pas reconnues et étudiées davantage. Nous croyons qu'il serait plus profitable de s'attarder à cette œuvre pour

⁴² Réal La Rochelle. (2006). La pêche au son, *Le Trésor Archange* de Fernand Bélanger. Dans *24 images*, no 83-84, 82.

découvrir le genre expérimental et pour ouvrir une nouvelle fenêtre sur le cinéma national québécois.

1.2.6 Les films des années deux mille : *Après le Déluge* (2004) et *Comme à Cuba* (2007)

La plupart des textes répertoriés portant sur le film *Comme à Cuba* sont positifs. Les commentaires sont nourris de compliments et de bons mots quant à son esthétique, à l'exception d'un très court texte de Manon Dumais, peu soutenu et très peu élogieux⁴³. Mario Cloutier s'interroge, de son côté, sur le processus menant à la concrétisation du projet et aborde son esthétique⁴⁴. Odile Tremblay mentionne, dans son article⁴⁵, deux aspects importants dans l'œuvre de Bélanger, soit la musique et la politique. Le texte⁴⁶ de Marie-Claude Loiselte comporte une courte description et une analyse plutôt sommaire.

Dans l'ensemble des textes retracés sur *Comme à Cuba*, il est question de montrer l'importance du travail accompli par Bélanger et de faire la lumière sur sa démarche artistique, appuyée par Louise Dugal et Yves Angrignon. Encore une fois ici, les analyses manquent de contenus, mais elles posent les jalons importants de son œuvre. Nous sommes étonnés, par ailleurs, que les articles ne portent pas davantage sur la question sonore. Enfin, le film *Après le déluge* (2004) ne fut pas l'objet de critiques ni de commentaires. Pourtant, ce film mérite d'être interprété tant sur le plan visuel (Bélanger parlait de « vue animée ») que sur le plan sonore. Nous trouvons curieux

⁴³ Manon Dumais. (25 septembre 2008). Brève Cinéma. Dans *Le Voir*.
<http://voir.ca/cinema/2008/09/25/comme-a-cuba-breve-cinema/>

⁴⁴ Mario Cloutier. (2008). Le cinéaste fantôme. Dans *La Presse*, p.C12.

⁴⁵ Odile Tremblay. (2008). Symphonie Cubaine. Dans *Le Devoir*, p.A8.

⁴⁶ Marie-Claude Loiselte. (2008). Les rêves des hommes. Dans *24 Images*, no 136.

que tous les courts-métrages de Fernand Bélanger, y compris *Après le déluge*, ne soient pas pris en compte par les critiques et les théoriciens...

Le dictionnaire⁴⁷ de Marcel Jean et Michel Coulombe sur le cinéma québécois est la meilleure source pour découvrir l'ensemble de la filmographie du cinéaste. En effet, les films sont présentés et ils sont décrits tour à tour dans un ordre chronologique, même ceux qui n'ont pas fait ou qui ne font plus l'objet d'une diffusion. La filmographie de Bélanger, par cette présentation technique et descriptive des films, est ainsi dévoilée aux lecteurs. Il s'agit de la description filmographique la plus exhaustive de l'œuvre de Fernand Bélanger. Les faits et les réalisations sont montrés simplement dans une linéarité chronologique.

1.2.7 Conclusion partielle de notre revue de littérature

Au final, nous avons pris conscience d'une littérature plutôt pauvre sur l'œuvre de Fernand Bélanger. Les films majeurs tels que *Passiflora* et *De la Tourbe et du Restant* sont ceux qui ont été les plus investigués. D'ailleurs, comme nous l'avons vu, ceux-ci ont figuré comme objets d'analyse dans deux mémoires de maîtrise. La majorité des articles recensés sont des écrits courts dont la substance théorique est lacunaire. Ils s'intéressent à l'aspect formel, mais ils ne parviennent pas, dans la grande majorité des cas, à engendrer une étude poussée et détaillée des scènes. D'autre part, il y a une absence de volonté à étudier l'œuvre du cinéaste par le biais d'un angle monographique. Fait à noter : la plupart des écrits ont été rédigés quelques jours avant ou après la sortie des films. Rares sont les critiques qui reviennent sur les œuvres cinématographiques de Bélanger quelques décennies plus tard. Nous pensons

⁴⁷ Marcel Jean et Michel Coulombe. (1991). *Le dictionnaire du cinéma Québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal, 37-39.

donc qu'il existe un manque de vision et d'audace parmi les critiques qui n'ont abordé que quelques aspects des films de Fernand Bélanger.

Finalement, par le biais de la littérature, nous constatons que le concept d'errance n'est pas vraiment abordé et approfondi dans les écrits et les textes que nous avons recensés sur le cinéma de Fernand Bélanger. Selon nous, le concept d'errance, que nous définirons dans la section suivante, est un outil d'analyse pour mieux cerner les films réalisés par le cinéaste, de 1968 à 2007. D'autre part, le mot « poésie » est plus courant que le mot « errance » dans l'ensemble des textes que nous avons consultés. Pour plusieurs auteurs, cela va de soi : le cinéma du cinéaste est sans aucun doute poétique. Pour nous, le cinéma de Fernand Bélanger se comprend, s'interprète et se clarifie par l'usage que nous ferons du concept d'errance.

Quelques critiques de cinéma seulement ont eu l'intuition ou l'idée qu'un film de Bélanger peut être lié au thème de l'errance. En ce qui concerne l'intuition, le dictionnaire cinématographique de Coulombe (1991) aborde le thème de l'errance en faisant référence au film *Conte bleu*. En ce qui a trait à l'idée, le mémoire de maîtrise de Nault (1987) propose une courte étude de l'errance dans le film *De la tourbe et du Restant*. À l'endos du coffret DVD-ONF de *Ty-Peupe* où est inscrit un résumé, nous sommes informés que les personnages « errent » dans leur univers urbain. Toutefois, les mentions de l'errance à propos des films de Fernand Bélanger ne sont pas fréquentes.

Nous nous sommes inspirés de ces intuitions et de ces réflexions pour penser que le thème de l'errance est plus important que ne le laissaient croire les critiques et les théoriciens. Certains textes abordent des thèmes tels que la dépossession ou la déambulation qui nous font penser à l'errance sans qu'ils en explicitent le terme. Ils traitent de l'errance d'une certaine façon sans pouvoir véritablement la nommer et

probablement sans prendre conscience de sa valeur. C'est le cas d'un document de Houle sur *De la Tourbe et du Restant*, des dictionnaires de Coulombe et Jean et du manuscrit de Daudelin. Mais il nous apparaît clair que l'œuvre de Bélanger, dans l'ensemble des textes répertoriés, fut insuffisamment lue par le biais d'une réflexion sur le thème de l'errance.

Donc, l'errance est notre clef de lecture pour comprendre notre corpus, mais aussi pour comprendre ce qui a été dit et écrit sur lui. Tout porte à croire que le traitement du thème de l'errance dans les textes et les enregistrements sur les œuvres du cinéaste restent à un niveau primaire et dans une perspective plus vaste et moins consolidée que notre projet analytique sur les œuvres. Notre réflexion sur l'errance prend ses racines dans différents articles dont certains sont les véritables phares de notre trajectoire.

Dans le cadre de notre étude cinématographique, le thème de l'errance est fondamental et doit être pensé autrement que par une étude vague et imprécise. Il faut déployer le thème de l'errance et l'assouplir en quelque sorte sous différentes formes pour qu'il devienne manipulable selon différents contextes et différentes situations. Ce travail sur l'errance ne sera réalisable que par une connaissance appropriée des œuvres, des écrits sur les œuvres et de ce qui a été écrit et pensé sur l'errance jusqu'à aujourd'hui.

1.3 Cadre théorique et problématique

Dans cette première partie de notre chapitre, nous présenterons notre cadre théorique qui déterminera les aspects importants du concept d'errance. Nous établirons, à partir des définitions et du texte de Dominique Berthet, notre réflexion sur l'errance. Nous

verrons qu'elle n'est pas qu'une vision intellectualisée que nous faisons nôtre, mais qu'elle est déterminée surtout par une certaine sensibilité déjà présente chez les auteurs qui ont tenté de la décrire et qui, par le fait même, nous ont grandement influencé.

1.3.1 Définitions et introduction au concept d'errance⁴⁸

Comment pouvons-nous définir le concept d'errance? Il s'agit de l'« action d'errer ça et là⁴⁹ ». L'errance est caractérisée par le voyage (en latin, *iterare*), « marcher, aller », « qui n'est pas fixé », « Aller de côté, et d'autre, au hasard, à l'aventure ». Une autre formulation renvoie plutôt à cette seconde racine de l'errance : (erre) « s'écarter, s'éloigner de la vérité, s'égarer, se tromper⁵⁰ ». Dans le *Littré*, nous retrouvons une définition similaire : « Action d'errer ça et là. Action d'errer moralement ou intellectuellement; état d'esprit qui se trompe ». Le nouveau dictionnaire des synonymes Larousse abonde dans le même sens : errer équivaut à « (Se) Tromper ». L'errance est l'« action d'errer ou, au figuré, de se tromper ». L'errant est quelqu'un « qui erre, qui n'a pas de domicile fixe : tribus errantes (au fig). Imagination errante et vagabonde, sans frein⁵¹ ». « L'errance est l'action d'errer, de marcher longuement sans destination préétablie⁵² ». « L'errant(e) voyage sans cesse [et] ne se fixe nulle part. Il se laisse aller librement⁵³ ».

⁴⁸ Nous faisons usage du concept d'errance dans un corpus de cinéma québécois. Nous sommes conscients que le concept d'errance fut utilisé pour aborder, entre autres, le néoréalisme italien (Leutrat, 2012) ou le cinéma américain contemporain (Goldman, 1985). Ce concept peut sans doute se déployer de multiples façons dans différentes périodes du cinéma occidental.

⁴⁹ Ray, Alain et Josette Rey-Debove (Sous la dir). (2010). *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition du petit Robert de Paul Robert.*

⁵⁰ Idem.

⁵¹ Lefebvre, Jean-Jacques. (1968). *Le Dictionnaire Beauchemin canadien.* Montréal : Beauchemin.

⁵² Mével, Jean-Pierre. (2013). *Le dictionnaire Hachette.* Paris : Hachette.

⁵³ Idem.

La définition esthétique du mot « errance » établie par Daniel Charles peut aussi être considérée ici :

Au temps de la misère-selon les vers de l'hymne Pain et vin de Hölderlin – ce sont les prêtres de Dionysos, les poètes, qui errent d'un pays à l'autre dans la nuit sacrée pour tenir les hommes en alerte. Il existerait donc, à côté d'une poésie ou d'une poétique de l'errance, une fonction erratique de la poésie. Sur ce point au moins, une esthétique « négative » comme celle d'Adorno, avec son éloge de l'« informel » consonne paradoxalement avec le procès qu'intente à l'esthétique « métaphysique » un penseur du « temps de la fuite des dieux » comme Heidegger : dans les deux cas, l'artiste apparaît comme l'unique témoin encore possible de l'éventuelle révélation d'une vérité vacillante, et peut-être même, à l'époque du « nihilisme achevé », mort-née. Au nomadisme clairement revendiqué par Nietzsche, ou Adorno, ces « poètes en un temps de détresse », ne faut-il pas cependant opposer le « sédentarisme agraire » d'un Heidegger? Ce serait oublier un peu vite que « la plus grande errance » consiste, selon le mot de Gilles Deleuze, à « nomadiser sur place »; autrement dit, que l'esthétique de l'errance ne diffère pas en profondeur de la poétique du lieu (Souriau, 1990 : p.1493).

1.3.2 L'errance selon Dominique Berthet⁵⁴

Notre étude s'inspire des nouveaux textes qui ont été rédigés pour le 9e colloque organisé par le CEREAP (Centre d'Étude et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques) en 2003. Ce 9e colloque portait sur le thème de l'errance. Ces textes, qui ont été rassemblés dans un volume sous la direction de Dominique Berthet, viennent s'ajouter à d'autres articles publiés auparavant dans la revue "Recherches en Esthétique". Notre thèse trouve ses racines dans un texte introductif du livre de l'auteur. Il s'agit du seul écrit que nous avons repéré qui suggère une définition nuancée et très éclairante de l'errance sous une double signification : l'*errare* et

⁵⁴ Docteur en Esthétique et en Sciences de l'art et en Philosophie (Université de Paris 1). Il est aussi « fondateur et directeur du Centre d'Études et de Recherches en Esthétique et Arts Plastiques (CEREAP) et de la revue *Recherches en Esthétique* ». « Notes sur les auteurs » in *Figures de l'errance*, sous la direction de Dominique Berthet, p.257.

l'iterare. Il s'agit du texte théorique, pourtant très concis, le plus achevé sur le sujet parmi ceux recensés. Il permet un ancrage à notre concept qui sera développé à partir de cette double signification.

ERRARE et ITERARE

Dans son article, Dominique Berthet mentionne qu'il existe un double sens au mot errance: *ERRARE* et *ITERARE*. Il note que le verbe errer (*errare*) signifie « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure⁵⁵ ». Il remarque que le verbe errer signifie *s'égarer*, au sens figuré.

Référence à la pensée qui ne se fixe pas, qui vagabonde. Laisser errer signifie alors laisser en toute liberté... Mais ce verbe signifie aussi se tromper, avoir une opinion fausse, s'écarter de la vérité. Par le passé, l'errant était celui qui errait contre la foi, c'était le mécréant, l'infidèle, le pécheur. Ici, l'errance conduit à l'erreur. Le *Littré* donne d'ailleurs comme définition de « erreur » : « Action d'errer ça et là. Action d'errer moralement ou intellectuellement; état d'esprit qui se trompe ». On parlera aussi d'errements (Berthet, 2007 : p.9-10).

Dominique Berthet établit un parallèle entre l'errance et les errements. Les errements sont reliés au mot « erreur ». Il s'agit de l'idée d'égarement motivée par une absence de but. Ainsi est défini le mot « Errements » dans le dictionnaire historique de la langue française :

Errements: n.m. pl. est un dérivé (v.1167) de l'ancien verbe errer « voyager », « agir », « se comporter de telle ou telle façon » (errant). Le mot s'est d'abord employé au sens de « manière de se comporter »; il n'est plus guère compris qu'avec la valeur péjorative acquise par la confusion avec errer et surtout erreur, notamment au sens de « manière d'agir blâmable » (Fin 17e siècle). L'usage littéraire connaît encore suivre les vieux errements « faire une chose

⁵⁵ Il s'agit de la deuxième définition du verbe dans le Petit Robert 2010.

comme on la faisait autrefois ». La valeur étymologique de « voyage » a été reprise par l'emploi littéraire pour « action d'aller au hasard » (1892, Goncourt); mais il est demeuré très rare (Rey, 2010 : p.768).

Berthet aborde la deuxième signification du verbe *errer*, *iterare* en bas-latin, en faisant référence aux verbes aller, voyager et cheminer.

C'est ce verbe qui est usité pour parler du chevalier errant, du Juif errant, ce personnage imaginaire tant peint par Chagall, que l'on suppose condamné à voyager jusqu'à la fin des temps. C'est aussi Zarathoustra, voyageur errant. Ici existe donc l'idée de voyager, même si c'est au hasard (Berthet, 2007 : p.10).

Avec le verbe *errer* (*iterare*), l'idée de voyage ou de cheminement est exprimée. Mais l'errance n'est pas le voyage.

Après une vérification dans notre dictionnaire français/latin, nous comprenons que la définition du verbe *errer* ne se résume qu'à une seule racine (*errare*) de l'errance. « Aller ça et là » et « se tromper⁵⁶ ». La plupart des textes et des définitions que nous avons lus sur l'errance, à l'instar du texte de Roger Toumson, sous la direction de Berthet, adoptent le sens de cette première racine. Dans le cas du texte introductif de Dominique Berthet, le sens des deux racines est adopté. Dans cette perspective, nous critiquons de deux choses l'une : l'omission chez les auteurs de la seconde racine de l'errance (*iterare*) et la faible articulation du concept d'errance, avec la racine *iterare* en puissance, définie par Berthet.

⁵⁶ Dictionnaire Hatier. 1957. Français-latin, Hatier, p.371.

L'*errare*, une des deux racines de l'errance

Selon Dominique Berthet, l'errance (*errare*) trouve son essence dans « l'être égaré ». Berthet souligne que l'égarément peut être physique, mais qu'une personne égarée peut aussi souffrir psychologiquement. Cela peut mener à la dépossession de son être :

D'ordinaire, elle est associée au mouvement, souvent à la marche, à l'idée d'égarément, à l'absence de but. On la décrit comme une obligation à laquelle on succombe sans trop savoir pourquoi, qui nous jette hors de nous-mêmes et qui ne mène nulle part. Elle est échec pour ne pas dire danger. L'errance, toujours vue sous cet angle, s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse, de peur. C'est une épreuve. Elle est perte de soi-même. De ce point de vue, elle est opposée à la notion de plaisir. Cette conception de l'errance négative envisage l'errant comme un être égaré, désœuvré, à la dérive, sorte de SDF [sans domicile fixe] de notre période contemporaine. Bref, elle est considérée comme relevant d'un comportement déviant. Ainsi est-elle en effet parfois vécue (Berthet, 2007 : p.10).

Dans cette catégorie de l'être égaré, nous retrouvons, entre autres figures, le clochard, l'itinérant et l'errant⁵⁷. Ces figures de l'errance sont souvent perçues négativement. En effet, Berthet semble d'accord avec l'idée qu'on peut les identifier sous l'acronyme « SDF ». Nous croyons qu'être égaré, c'est perdre ses repères physiques ou moraux, à cause de circonstances particulières, de forces incontrôlables ou d'une malheureuse impasse. Un individu peut percevoir l'état d'égarément chez un autre individu. Il faut nuancer que nous pouvons à la fois nous sentir égarés alors que des individus peuvent aussi nous percevoir comme des êtres égarés. Une des conséquences de cette racine de l'errance réside dans l'idée qu'un être humain puisse succomber à l'angoisse et à la peur, car il vit une situation (trop intense) qui tend à le projeter dans un univers magico-religieux et ou irrationnel.

⁵⁷ Errant, ante, adj. *Vagus, a, um*. Errant dans les montagnes, *montivagus*; qui mène une vie -, *erro, onis, m*. *Dictionnaire Hatier*. (1957). *Français-latin*, 371.

Berthet propose que l'errance (*errare*) soit reliée au mot erreur. « Par le passé, l'errant était celui qui errait contre la foi, c'était le mécréant, l'infidèle, le pécheur. Ici, l'errance conduit à l'erreur » (p.10). Être dans l'erreur comme lorsque quelqu'un se trompe, cela veut dire s'égarer sur le plan psychologique ou moral. « *Le Littré* donne d'ailleurs comme définition de *erreur* : « Action d'errer ça et là. Action d'errer moralement ou intellectuellement ; état d'esprit qui se trompe » (p.10). Pour une définition du mot erreur, Roger Toumson⁵⁸ suggère, entre autres, qu'il s'agit « du sens psychologique ou moral, action d'errer moralement ou intellectuellement ; état d'un esprit qui se trompe, fausse doctrine, fausse opinion, d'une fausse opinion accréditée parmi le vulgaire ; erreur populaire ; dérèglement dans les mœurs » (Toumson, 2007 : p.246-247). L'errance (*errare*) est également une « maladie du lieu... de tous les lieux, le premier de tous étant le corps » (Rongier, 2007 : p.186).

L'Iterare, la deuxième racine de l'errance

Pour Dominique Berthet, l'être errant est lié à « une poétique du lieu » lorsqu'il s'agit d'aborder l'errance avec un projet (*iterare*) :

Être errant c'est être, à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à l'autre, en apparence sans véritable but. En apparence seulement car l'errance, est une quête ; une quête d'autre chose, d'un autre lieu qu'Alexandre Laumonier appelle le « lieu acceptable ». L'errance pose en effet un certain nombre de questions concernant le lieu, l'espace, le mouvement, le temps. Cette recherche du lieu acceptable distingue l'errance du voyage (Berthet, 2007 : p.10-11).

Dominique Berthet écrit bien "en apparence sans véritable but". Car oui, dans les faits, être errant (*iterare*), c'est avoir un objectif ou un but et c'est aussi être motivé

⁵⁸ Dans son texte, Toumson n'aborde que l'errance (*errare*). Il n'est pas question de l'errance (*iterare*).

par une quête. Puis, il aborde la notion de voyage en la distinguant de celle de l'errance :

Voyager, c'est quitter son domicile ordinaire pour l'inconnu, sachant que le voyage n'est vraiment accompli qu'avec un retour. Dans le voyage, il n'est pas recherché un autre lieu où vivre. Le voyage est un éloignement momentané. Le plaisir de voyager dont a parlé Ernst Bloch dans *Le Principe espérance* n'existe que si le voyage est volontaire et souhaité, s'il relève d'une décision et d'un projet. Il exprime un désir d'horizons nouveaux, d'aventure, d'émancipation vis-à-vis d'un monde jugé étriqué. Voyager, c'est vouloir s'affranchir du connu (Berthet, 2007 : p.11).

L'auteur nous explique que la recherche du lieu distingue *la quête de l'errance* du plaisir de voyager. Dans cette recherche du lieu qui détermine la « poétique du lieu » où l'être errant « erre », le retour au domicile est impensable, car il n'y a pas de trajectoire ni de destination projetée. Berthet prend soin de distinguer le voyage de l'errance en soulevant un point majeur : certains voyages ressemblent au parcours de l'errance, comme par exemple le voyage initiatique. Mais, encore une fois, le voyage initiatique n'est pas tout à fait une errance, bien qu'il puisse comporter une ou des séances d'errance. Le plaisir de voyager se décide volontairement alors que l'errance n'est pas toujours un choix.

D'autres voyages s'apparentent à l'errance telle qu'elle vient d'être évoquée (*iterare*). Voyage initiatique à la découverte de soi-même et des autres, dans un rêve de l'ailleurs, tel qu'en firent l'expérience Rimbaud, Gauguin ou les hippies des années 1970 sillonnant l'Inde. Long périple à la recherche de ce lieu acceptable dont l'inattendu, l'inconnu et l'errance sont les composantes. Dans cette errance, l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se trouver (Berthet, 2007 : p.11).

La définition du voyage initiatique suggérée par Berthet nous paraît être une introduction succincte qui ne nous permet pas de bien discerner le voyage initiatique

de l'errance ou plutôt de distinguer clairement le voyage de l'errance. Berthet développe peu d'arguments fondateurs en faveur du voyage initiatique. Nous notons une faille conceptuelle et une difficulté d'approche de son concept dans sa forme *iterare*. D'ailleurs, Berthet écrit dans la citation précédente « dans cette errance » pour parler du voyage initiatique de Rimbaud, Gauguin et des hippies. Il y a une légère confusion à cette étape de son texte : un voyage initiatique qui s'apparente à l'errance n'est pas tout à fait de l'errance⁵⁹...

Selon nous, l'errance est très éloignée du voyage, car un voyage n'est pas un mode d'être complexe comme l'errance (et ses variations) d'un contexte à l'autre et d'un univers à l'autre. Pour nous, le voyage est enclin au loisir, au divertissement, et dans notre monde occidental actuel, il est généralisé et vendu comme un bien de consommation. Le monde capitaliste a su vendre le voyage alors qu'elle n'a pu commercialiser l'errance puisque celle-ci est demeurée imprévisible. Et les formes d'errance sont nombreuses dans nos sociétés capitalistes alors que ces dernières se complaisent à les ignorer pour une simple raison, fondamentale : elles ne peuvent pas servir à la stimulation des économies et à engendrer des profits. Les formes d'errance sont perçues sans doute, par les élites du néo-libéralisme, comme des perversions du conformisme social et des embouteillages au néo-libéralisme économique. Enfin, pour Dominique Berthet, l'errance (*iterare*) est :

La quête incessante d'un ailleurs. Du fait de cette quête, généralement, il n'est pas envisagé de retour en arrière, c'est-à-dire de retour à l'endroit d'où on a senti le besoin de partir. Car l'errance relève de la nécessité intérieure, nécessité de partir, de porter ses pas plus loin et son existence ailleurs. Le retour serait la marque de l'échec de l'errance parce qu'expression de l'inaccessibilité de la quête. Mais l'errance n'est pas nécessairement continue. Elle peut s'accompagner de pauses, de temps d'arrêt, de même qu'elle peut

⁵⁹ Un projet de voyage n'est pas une quête d'errance. Mais peut-il y avoir une contamination possible entre le projet et la quête?

comprendre des étapes. De plus, elle ne relève pas d'une condamnation à l'errance perpétuelle. Elle peut avoir une fin. Quoi qu'il en soit, on en ressort toujours autre, différent. L'expérience de l'errance transforme, comme tout moment fort de l'existence. Après, plus rien n'est pareil. Le regard que l'on porte sur les choses a changé... (Berthet, 2007 : p.11-12).

L'auteur parle de la « nécessité de partir », mais nous croyons qu'une errance ne se définit pas seulement par de simples déplacements; elle peut aussi se manifester par l'immobilité. Toutefois, il précise qu'elle peut s'accompagner de périodes d'arrêt ou de rupture(s) temporaire(s). Enfin, la quête de l'errance (sous-entendue dans le cas du voyage initiatique) est désireuse de ce « lieu acceptable » dans lequel peuvent se manifester des échanges, des rencontres et des découvertes. Sur le plan conceptuel, Berthet réussit à éclairer sommairement le concept d'errance, en distinguant bien l'errance avec la racine *errare* de l'errance avec la racine *iterare*.

1.3.3 Le concept d'errance au cœur de notre propos

Le concept d'errance est le pivot de notre recherche théorique. Il convient bien à une réflexion sur l'époque et la génération de Bélanger et il nous apparaît opérationnel dans le corpus que nous avons défini. Il nous permet de faire une analyse des œuvres par le biais de leur contenu et de leur forme. En ce sens, il s'avère un concept efficace, car il nous donne l'occasion de déchiffrer et d'interpréter les œuvres de Fernand Bélanger.

1.3.4 Déclinaisons du concept d'errance

À ce jour, nous concevons que ce concept, utilisé dans différentes disciplines artistiques, regroupe un certain nombre de déclinaisons qui lui sont sous-jacentes :

l'errance poétique, l'errance axiologique et l'errance fantomatique. Pour nous, l'errance évoque un grand ensemble dans lequel celles-ci gravitent. Elles sont donc « des embranchements » de l'errance. Aujourd'hui, nous remarquons que l'errance prend forme grâce à ses racines *errare* et *iterare*, retracées et définies par Dominique Berthet.

1.3.5 La dynamique entre les racines *errare* et *iterare*

Les questions soulevées par Dominique Berthet sont majeures en ce qui concerne l'errance : « S'agit-il d'une absence de finalité, d'une perte de sens ou d'une poétique du lieu? Déperdition, dépossession ou démarche initiatique, manière de vivre un idéal? Égarement ou prémisses d'une démarche créatrice ? ⁶⁰ ». Par son balancement d'un pôle à l'autre, de l'*errare* à l'*iterare*, l'errance comprend tous ces aspects négatifs et positifs. Elle peut être salutaire comme elle peut tragiquement se terminer⁶¹. Nous croyons qu'il y a un métissage présent dans les deux sens de l'errance, *errare* ou *iterare*, qui se produit dans toutes ses déclinaisons. Ce métissage détermine l'impossibilité d'une absence d'une des deux racines de l'errance. La relation entre les deux racines est ambivalente, mais elle est omniprésente dans toutes les déclinaisons de l'errance : qu'il s'agisse de l'errance poétique (le sens *iterare* est plus fort que le sens *errare*), de l'errance axiologique (querelle indécise entre l'*iterare* et l'*errare*) et l'errance fantomatique (le sens *errare* est plus prégnant que le sens *iterare*).

Les conséquences de la dynamique entre l'errance *errare* et l'errance *iterare* sont considérables : il existe une zone de flottement et de croisement entre ces deux

⁶⁰ Berthet, Dominique (Sous la dir). (2007). *Figures de l'errance*, Paris : L'harmattan, 12.

⁶¹ Un exemple à considérer : Varda, Agnès. 1985. *Sans Toit Ni Loi*.

racines et il n'y a donc pas d'errance pure, mais plutôt un pur métissage à travers leur coexistence. Il existe un réel problème de contamination persistante que Berthet n'a résolument pas identifié, et il se rend compte de la complexité du concept d'errance : « Comme ces réflexions le montrent, la notion d'errance est ambiguë car elle est liée au pire (la perte de soi) comme au meilleur (l'éloge de l'imprévu) » (Berthet, 2007 : p.12).

1.3.6 Hypothèse, questionnement et thèse

Notre hypothèse est la suivante : les films de Bélanger sont significativement atteints, à divers degrés, par les déclinaisons conceptuelles de l'errance qui s'articulent en fonction de ses racines. Nous pensons que le concept d'errance peut s'opérationnaliser dans les films et permettre de comprendre les différents niveaux d'un film en tant que construction formelle et en tant que construction idéologique. Notre questionnement est crucial : Se peut-il que l'œuvre cinématographique de Fernand Bélanger soit une œuvre marquée par le concept d'errance et ses différentes déclinaisons? Pour nous, le concept d'errance est fondamental, car il nous permet d'aborder le fond et la forme des films. Il nous invite également à revoir et repenser nos façons d'être et d'agir, de se déplacer et ou de s'immobiliser, de vivre en communauté et ou de vivre en retrait, de se conformer et ou de se marginaliser.

1.3.7 Tentative de (re)déploiement du concept d'errance

Nous proposons de développer notre concept théorique en articulant trois catégories (c'est-à-dire trois concepts) dans lesquelles nous étudierons cinq films du cinéaste Fernand Bélanger. Dans un premier chapitre, nous traiterons de l'errance axiologique ; dans un second chapitre, nous aborderons l'errance fantomatique ; et

dans le dernier chapitre, nous discuterons de l'errance poétique. Ainsi, nous tenterons de déployer notre concept central, et ses déclinaisons, sur les différents objets de notre corpus, tout en étant moins restrictif puisque nous sélectionnerons plusieurs films et nous consoliderons nos affirmations par de nombreux exemples de scènes.

L'errance axiologique est marquée par une tension persistante entre l'*errare* et l'*iterare*, ces deux racines de l'errance qui s'affrontent et dont le combat ne produit nul vainqueur. En fait, elle est représentative d'un conflit de valeurs entre deux individus qui ne partagent pas les mêmes visions du monde. Ces deux individus, dans un rapport de force, dans une confrontation mutuelle, se projettent l'un sur l'autre leurs préjugés et leurs quiproquos politiques. L'errance axiologique peut aussi naître d'un conflit entre un individu et sa société (tous les deux incarnant des idéaux divergents ou des valeurs différentes). L'individu est en lutte pour trouver sa place dans la société, mais comme il ne la trouve pas facilement, il conteste les valeurs de cette société. L'errance axiologique est une querelle qui n'aboutit pas : elle s'éternise dans un conflit de valeurs qui prend sa source dans la mécontentement sociale. Pour illustrer ces personnes qui vivent une tension axiologique, il y a tous ces hommes et toutes ces femmes qui font partie de différents partis politiques et qui s'opposent sur le plan idéologique. Sur le plan de l'errance axiologique, des personnalités comme Pierre Falardeau, Michel Chartrand et Madeleine Parent ont été, par le passé, en opposition avec des organes de pouvoir incarnant des valeurs et des principes opposés aux leurs.

Dans l'errance fantomatique, la racine *errare* est nettement plus forte que la racine *iterare*. L'errance fantomatique est reliée à une forme de dépendance quelconque : les jeux vidéo, la drogue, la pornographie, etc. Toute personne en dépendance perd le contrôle de sa vie. Elle devient un fantôme de la société et elle n'est plus reconnaissable. L'errance fantomatique peut être liée au déclin d'un individu, à

l'apparition d'une pathologie mentale chez celui-ci, à l'exclusion d'une personne maltraitée, à la consommation abusive de substances illicites par un drogué ou un alcoolique, etc. L'errant fantomatique qui s'occupe de sa dépendance se désolidarise avec sa société. Il se retire contre toute attente. Il existe plusieurs cas de figures classiques : le clochard, le drogué, le psychiatrisé... L'errance fantomatique est marquée par le territoire délimité qu'un individu s'approprie pour vivre sa torpeur en solitude. L'errance fantomatique mène à un état de dépossession, mais aussi à un épuisement, voire une entrave, des lieux et des liens (Rongier, 2007 : p.183-200). L'errant fantomatique a la sensation qu'il n'y a plus de monde et qu'il n'y a plus rien qui tient la route. Il ne voit plus le territoire dans lequel il se trouve : il est pris dans la spirale de ses pensées brumeuses ou dans le chaos de sa torpeur. Le plaisir de vivre, comme le suggère Berthet, est « éteint ».

L'errance poétique, c'est l'*iterare* qui « gagne » sur l'*errare* dans le sens qu'il s'agit de la racine proéminente et qui a le plus grand potentiel de croissance. L'errance poétique est marquée par une profondeur de la quête qui prend souvent la forme d'un voyage initiatique (intériorisé, il peut prendre la forme d'une errance immobile) ou vécu dans l'espace par le biais du déplacement inhérent à un but et ou une quête. La racine *iterare* (elle est très souvent positive) parvient à faire du sens et à dynamiser la vie d'une personne. Elle est appelée à la réalisation et la concrétisation d'un projet ou d'un rêve. Elle apporte de l'équilibre dans un monde désordonné et chaotique où la racine *errare* de l'errance est de plus en plus courante. Il y a plusieurs individus qui ont réalisé ce type d'errance positive : Paul-Émile Borduas, Pierrot Rochette, Mylène Paquette...

Les expressions « errance axiologique », « errance fantomatique » et « errance poétique » ont pris naissance dans le cadre de nos discussions avec Pierre Rochette, au cours des deux dernières années. Durant ces moments de partage, nous avons abordé le thème de l'errance sous différents angles. L'apport de Pierre Rochette sur le

plan de nos réflexions théoriques est indéniable, notamment sur le développement des racines *errare* et *iterare*. Lors de notre première rencontre, au MUSO situé à Salaberry-de-Valleyfield, où nous travaillions au mois de mai 2013, Pierre Rochette s'est enthousiasmé pour notre thème de l'errance par sa pratique du vagabondage. Quant à nous, notre curiosité portait sur ses errances. Par la suite, nous nous sommes rencontrés à Montréal, notamment à l'UQAM et en périphérie. Le site centerblog.net⁶² retrace une portion considérable de nos correspondances qui font état de nos échanges théoriques. Ceux-ci ont influencé notre manière de penser et de décloisonner le thème de l'errance. Ces échanges théoriques demeurent accessibles en ligne sur ce site (nous possédons également une copie manuscrite de ces correspondances⁶³).

1.4 Méthodologie

Dans cette dernière section qui porte sur notre méthode, nous aborderons l'organisation des parties de notre mémoire et nous présenterons la démarche méthodologique qui nous servira à consolider nos idées sur l'errance par l'intermédiaire des films de Fernand Bélanger. En second lieu, le contexte permettra de faire connaître la période d'émergence de l'œuvre de Fernand Bélanger. La revue de littérature rendra accessible une très grande partie du contenu éditorial et critique sur les films et notre critique sur les textes donnera l'occasion de faire découvrir les propos soutenus par ces derniers. Elle nous offrira une fenêtre sur les textes qui ont abordé l'errance ou qui ont écrit le mot errance pour désigner l'un des thèmes présents dans les films. Le cadre théorique nous assurera une introduction au concept d'errance et aux sous-concepts qui gravitent autour de lui. Enfin, la méthodologie

⁶² Citations de Nelson Mandela Pierrot Rochette. <http://surmonterladepression.centerblog.net/26-citations-de-nelson-mandela>

⁶³ La première correspondance transposée sur le blog de Pierrot Rochette est datée du 25 Janvier 2014.

aura une portée significative pour la recherche d'une méthode d'analyse centrée sur les éléments contenus dans les plans et pour une méthode de recherche appliquée à l'œuvre cinématographique d'un cinéaste.

1.4.1 Organisation des parties

Notre étude sur l'errance dans le cinéma de Fernand Bélanger est articulée en fonction de trois chapitres qui « décomposent » notre concept en trois déclinaisons : l'errance poétique, l'errance axiologique et l'errance fantomatique. La structure de chacun des chapitres est ponctuée d'une définition des termes et d'une description des nouveaux concepts présentés qui, dans un deuxième temps, sera suivie par une analyse filmique. Tour à tour, les chapitres vont étayer leur concept qui permet de l'opérationnaliser dans un ou deux film(s) ciblé(s).

Le deuxième chapitre aborde le concept d'errance axiologique. Nous définirons le terme « axiologique » en ayant recours à un ouvrage⁶⁴ de Cyril Arnaud sur l'axiologie et à d'autres écrits d'auteurs traitant cette notion (Lavelle, Dupréel et Vezeanu). Nous ferons référence à un livre⁶⁵ de François Ricard. Par la suite, nous décrirons d'une façon rigoureuse l'errance axiologique. Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous ferons une analyse d'une scène dans le film *Ti-Cœur* (1969) et d'une autre scène dans le film *Ty-Peupe* (1971).

Le troisième chapitre s'articulera sur le concept d'errance fantomatique. Nous définirons ce que nous entendons par « fantomatique » par le biais du livre de Laurent

⁶⁴ <http://www.axiologie.org/textes-disponibles.html>

⁶⁵ François Ricard. (1994). *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*. Montréal : Les éditions du Boréal.

Dejoie⁶⁶ et nous développerons ce nouveau concept. Dans la deuxième section de ce chapitre, nous ferons une analyse d'une scène du film *Conte bleu* (1977) et de passages ciblés dans le film *De la Tourbe et du Restant* (1979).

Le quatrième chapitre de notre étude porte sur le concept d'errance poétique. Nous définirons le terme « poétique » et nous ferons surtout référence aux lettres de Paul-Émile Borduas et des écrits de Gilles Lapointe qui suggèrent l'errance de Borduas. Puis, nous ferons un aparté sur l'errance de Pierrot Rochette qui est, selon nous, un parfait vagabond poétique. Dans un deuxième temps, nous ferons une analyse d'une scène du film *Via Borduas* (1968).

L'organisation des chapitres tend à montrer que le concept d'errance est évolutif et qu'il s'opérationnalise, par ses déclinaisons, dans le corpus que nous avons défini. Le concept théorique circonscrit par Dominique Berthet, qui retrace les racines de l'errance (*errare* et *iterare*), demeure le socle de notre conceptualisation et aussi le point de départ de la suite de nos chapitres. En définissant d'abord l'errance axiologique dans le second chapitre, nous pourrions aborder l'errance fantomatique dans le troisième et l'errance poétique dans le dernier. Cet ordonnancement est donc motivé par une gradation du niveau de difficulté des déclinaisons articulées dans les œuvres cinématographiques, lesquelles nous interpréterons tour à tour.

1.4.2 La méthode de recherche

Nous tenterons de montrer clairement que le concept d'errance a façonné l'œuvre de Fernand Bélanger par l'illustration que nous ferons de notre corpus. Nous croyons

⁶⁶ Laurent Dejoie et Abdoulaye Harissou. (2014). *Les enfants fantômes*. Paris : Albin Michel.

également que Fernand Bélanger a exploré toutes les palettes de l'errance, sans qu'il le sache nécessairement... Nous cernerons toutes les subtilités de l'errance dans le cadre de son travail en tant que réalisateur.

Nous ferons aussi une analyse de la forme et du contenu des scènes. Cette analyse incarnera sans doute une dimension esthétique et une vision sociologique. L'étude de la forme se fera en parallèle avec l'analyse du contenu. Nous tenterons aussi d'établir des liens entre les scènes des films de notre corpus. Dans *Ti-Cœur*, nous analyserons la scène de la voiture, et dans *Ty-Peupe*, nous étudierons la scène au bureau de placement. Dans *Conte bleu*, nous ferons essentiellement une analyse de la scène finale sur l'exode d'Agnès. Dans *De la tourbe et du Restant*, nous observerons les passages avec les travailleurs dans les tourbières et les touristes à l'auberge. Dans *Via Borduas*, nous analyserons la scène initiale dans une église catholique.

1.4.3 Constitution et justification du corpus

Nous avons sélectionné cinq films qui sont tous liés à la période des années soixante-dix jusqu'au milieu des années quatre-vingt. Dans chacun des chapitres, nous traiterons de deux films, à l'exception du chapitre sur l'errance poétique, où il s'agira de faire une analyse d'une scène de *Via Borduas (1968)* uniquement. D'autre part, nous sommes conscients que notre corpus est assez restreint dans le cadre de ce mémoire, mais nous savons que pour traiter du phénomène d'errance, il est plus intéressant d'aborder différents objets qu'un seul. Avec toute la profondeur recherchée, nous ferons des analyses scéniques qui tendent à être représentatives de l'ensemble des œuvres.

Nous avons opté pour un corpus restreint afin de travailler sur un certain nombre de films, d'une période historique clé, sans faire une analyse de tous les films de la filmographie du cinéaste qui aurait exigé un haut niveau de recherche, bien supérieur à celui que nous pourrions atteindre dans le cadre de notre présente étude. Notre recherche sur l'errance concernait et concerne toujours tous les films du cinéaste et elle n'est pas, au départ, limitée à notre corpus actuel. Mais nous avons décidé de sélectionner des extraits, des scènes et des séquences pour étudier, d'un côté, leur organisation et leurs qualités formelles, et de l'autre, les contenus enrichis des recherches effectuées par le cinéaste. Le thème de l'errance fut, au final, un formidable outil sur le plan méthodologique pour mieux comprendre et interpréter ces deux côtés de notre réflexion. Ainsi, la valeur de l'errance trouve son efficience dans l'application conceptuelle que nous faisons d'elle dans un corpus contextuellement bien défini.

Les extraits, les scènes et les séquences choisis viennent exemplifier quelque chose de beaucoup plus générale. Ils nous font voir les relations entre les individus, les difficultés et les problèmes d'une personne ou d'une nation, les déplacements des personnages et leurs rapports aux lieux, les histoires personnelles et les histoires nationales. Vus par l'œil d'un théoricien de l'errance, ces éléments prennent un nouveau sens et l'interprétation que nous effectuons de ces derniers est considérablement transformée. Notre vision de l'histoire, du cinéma, du monde, est changée. Elle ne peut plus être composée de perceptions monolithiques, voire immuables.

1.4.4 Compréhension et justification de l'utilisation du concept d'errance

Pour favoriser notre compréhension du concept d'errance, nous avons multiplié les lectures en consultant et en approfondissant des articles (notamment ceux qui ont parus sous la direction de Dominique Berthet, regroupés dans son ouvrage *Figures de l'errance*), des livres (Annie Goldman, 1985 ; Bruce Chatwin, 2005) et des films (*Easy Rider*, 1968 ; *Paris, Texas*, 1984)... Nous avons élargi nos recherches en consultant des ouvrages sur des thématiques connexes : l'itinérance, le nomadisme, la balade, la flânerie et le voyage. Ces diverses lectures nous ont permis de clarifier les distinctions entre ces concepts et le concept d'errance. D'autre part, nous avons réalisé qu'il s'agit d'un concept majeur dans l'œuvre de Fernand Bélanger et que, par ses déclinaisons, il s'opérationnalise dans les films que nous avons sélectionnés. Enfin, l'utilisation du concept d'errance nous permettra de beaucoup mieux saisir le contenu et la structure des films de Fernand Bélanger.

CHAPITRE II

ERRANCE AXIOLOGIQUE

Dans ce second chapitre, nous élaborerons la théorie qui nous a permis de créer le sous-concept d'errance axiologique. Nous montrerons la relation entre l'errance et l'axiologie et nous ferons une analyse de deux scènes dans deux films de Fernand Bélanger, *Ti-Cœur* (1969) et *Ty-Peupe* (1971), ancrés dans l'univers de la contre-culture québécoise de la fin des années soixante. En parallèle à la démonstration, partielle à ce stade-ci, de notre système de l'errance, nous établirons les paramètres servant à l'édification de notre analyse cinématographique.

2.1 Dynamique symbolique entre l'*errare* et l'*iterare* d'une errance axiologique

Dans l'errance axiologique, la racine *errare* est « en tension » avec la racine *iterare* de l'errance, car elles s'envahissent mutuellement sur un plan territorial. Cette dynamique égalitaire des deux racines en tension, dans un espace donné restreint, occasionne une fixité qui caractérise essentiellement la relation établie entre elles. Cette relation est déterminée par une confrontation réciproque. Elle ne peut donc engendrer qu'une forme d'errance querelleuse dans laquelle les conflits de valeurs sont courants.

Les deux racines de nature invasive sont aussi protubérantes l'une que l'autre, dans le sens qu'elles ont les mêmes proportions et les mêmes formes. Leur croissance mutuelle occasionne un contact et un croisement irréversible entre elles, c'est-à-dire qu'une fois qu'elles sont en relation, un conflit peut surgir de ce rapprochement risqué et irriter passablement les zones de confort de chacune. Ainsi, il y a une sorte d'équivalence « organique » entre la racine *errare* et la racine *iterare* de cette forme d'errance.

2.2 Terminologie résultant de cette dynamique

Dans cette forme d'errance, nous croyons que la dynamique entre la racine *errare* et la racine *iterare* est un combat à jeu nul et sans résultat entre des êtres humains. Il n'y a pas de vainqueur et il n'y a potentiellement que des perdants. Nous pensons également que l'axiologie est à la base de cette dynamique. En effet, elle tend à apparaître sous le problème des valeurs. Pour nous, l'axiologie au cinéma est surtout représentative d'un conflit de valeurs et ou d'un affrontement entre des valeurs qui transparait dans un échange ou un dialogue entre des personnages errants. Dans le cadre de notre travail théorique sur l'errance, l'axiologie nous semble pertinente pour aborder le cinéma de Fernand Bélanger qui s'illustre par des relations conflictuelles entre les protagonistes, alimentées par le problème des valeurs.

Dans un premier temps, nous établirons les définitions de l'axiologie, des valeurs, d'une hiérarchie/du conflit des valeurs et nous aborderons la philosophie des valeurs d'Eugène Dupréel. Dans un second temps, nous introduirons le terme « axiologie » au sein du concept d'errance dans le but de fusionner les deux mots en un seul sous-concept de l'errance, soit l'errance axiologique. Dans un troisième temps, nous préciserons le sens et les attributs de cette nouvelle déclinaison.

2.3 Définition de l'axiologie

« L'axiologie, c'est-à-dire la discipline (logos) ayant pour objet l'étude des valeurs (axis), doit, pour apparaître pour ce qu'elle est réellement, être soigneusement distinguée de la morale » (Arnaud, 2012 : p.7). Pour Cyril Arnaud, le problème des valeurs n'est pas qu'un problème moral, mais surtout un problème axiologique. En fait, « l'axiologie s'intéresse à la valeur de toute chose=X » (Arnaud, 2012 : p.8). L'axiologie est reliée aux valeurs ou à la théorie portant sur celles-ci. Elle fait aussi l'étude d'un système de valeurs inhérent à une collectivité ou à une société.

L'axiologie peut démontrer un conflit ou une opposition de valeurs et une opposition entre des hiérarchies de valeurs. Comme elle est une étude théorique, elle peut nous aider à comprendre la dynamique entre les valeurs d'un groupe et celles du groupe opposé. Nous estimons qu'elle peut donc permettre de faire l'étude des conflits par le biais d'une confrontation relationnelle entre des individus. Sur le plan de l'errance, nous voyons un intérêt pour les valeurs parce qu'elles révèlent des aspects importants de la pensée et des comportements sociaux des individus errants en relation avec d'autres individus errants ou normaux.

2.3.1 La notion de valeur

L'étude de la valeur est possible dans le cadre d'une philosophie des valeurs. Pour Eugène Dupréel, elle « est sans doute un ordre, mais aussi une opposition entre valeurs, c'est-à-dire une appréciation (...); une valeur ne s'instaure qu'à partir d'une autre valeur que l'on repousse au profit de la première... (Barzin, 1968 : p.31-33). Ion Vezeanu mentionne que « la notion de « valeur » (lat. Valor, Valoris; it. Valore; angl. Value, Worth; allem. Wert) est une des plus débattues à l'époque contemporaine.

C'est une notion typiquement occidentale, qui est une énigme non résolue pour la sociologie » (Ion Vezeanu, 2013 : p.37). Pour sa part, Cyril Arnaud évoque une intuition pour la définir : « C'est l'intuition selon laquelle certains comportements, ou certaines choses valent mieux que d'autres, sont supérieurs ou inférieurs, et sont donc pris dans une hiérarchie, dans la hiérarchie des valeurs. Cela constitue en quelque sorte le caractère objectif de la notion de valeur, au sens où elle soulève le rapport au monde extérieur de la hiérarchie » (Arnaud, 2012 : p.70). Cette notion est donc reliée à une échelle des valeurs à laquelle les jugements font référence (par exemple, les valeurs universelles : le bien, le beau, le vrai, etc.).

2.3.2 La hiérarchie de valeurs

Un système des valeurs fonctionne toujours en hiérarchie. Au cœur de ce système, certaines sont davantage estimées que d'autres. Pour Louis Lavelle, tout système des valeurs est, en fait, lié à un ordre hiérarchique : « Toute table des valeurs est destinée à montrer que la valeur se manifeste à nous sous des formes différentes, qui doivent être hiérarchisées afin que son unité ne soit pas rompue. L'essence de la valeur, c'est de permettre la constitution de cette hiérarchie, c'est de ne faire qu'un avec cette hiérarchie elle-même ». (Lavelle, 1951 : p.603). Une telle hiérarchie est également constituée de valeurs qui ont des propriétés générales. Dans les écrits d'Eugène Dupréel (*Esquisse d'une philosophie des valeurs*, 1939), Marcel Barzin observe deux types de propriété de la valeur : la consistance et la précarité. Il remarque qu'on voit facilement que les deux propriétés de la valeur doivent croître ensemble, si on s'élève dans la hiérarchie des valeurs. La consistance devient de plus en plus grande, car à chaque niveau atteint, on laisse derrière soi des valeurs refoulées en plus grand nombre, qui rendent l'instauration de la valeur plus haute de plus en plus précaire. Pour Dupréel, « toute valeur supérieure n'est atteinte qu'en renonçant à des valeurs

inférieures ». (Barzin, 1968 : p.33). À partir de l'ouvrage de Dupréel, Barzin donne un exemple concret de ce que peut représenter une pareille hiérarchie :

Qu'on considère deux groupes en lutte, chacun s'appuyant pour se justifier sur les règles de son propre groupe. Il y aura probablement débat, controverse entre les deux groupes. Tant que chacun s'appuiera sur sa propre règle, la discussion n'avancera pas. On conçoit alors qu'apparaisse le besoin d'une règle supérieure qui s'imposerait à tous. Mais cette règle ne peut être celle de l'un des deux groupes, l'autre groupe restant alors indifférent. On fera donc appel à une valeur dont on croira qu'elle s'impose à toutes les consciences. On a ainsi promu la valeur absolue du bien... Cette valeur absolue a un maximum de consistance, puisqu'elle ne varie plus ni avec les intérêts ni avec les convenances. Mais elle sera en même temps, la plus précaire, car elle fait appel à l'accord unanime des esprits —qui ne sera jamais réalisé. Il suffira d'ailleurs que pour cette valeur absolue subsiste, qu'elle soit reconnue par les plus hautes consciences (Barzin, 1968 : p.35-36).

2.3.3 Conflits de valeurs

Une étude sur l'errance axiologique porte surtout sur l'angle des conflits de valeurs.

Ion Vezeanu suggère que :

C'est le principal rôle d'une communauté de préserver, conserver et transmettre les valeurs. L'idée de « tradition » n'a de sens qu'en tant que tradition de valeurs. Les conflits de valeurs apparaissent quand cette convention unanime n'est point respectée. C'est souvent le cas de la création des valeurs, de la transgression des anciennes valeurs ou de l'importation des valeurs différentes, étrangères » (Ion Vezeanu, 2013 : p.64-65).

Il mentionne aussi que « tout système de valeurs, qui possède une certaine autonomie et une autosuffisance, est pourvu également d'un seuil d'admissibilité, d'une limite de tolérance des valeurs, au-delà de laquelle, toute nouvelle valeur étrangère au système aura un rôle subversif » (Vezeanu, 2013 : p.70). Les rivalités d'une nouvelle

valeur avec d'anciennes valeurs peuvent provoquer un conflit parce que certains individus, reliés à un groupe ou à une communauté donnée, ne l'approuveraient pas volontiers. Louis Lavelle aborde le conflit des valeurs entre des individus et déclare que :

Ce concours [des valeurs] entre les individus dégénère en conflit et peut prendre un caractère tragique lorsque chacun d'eux, considérant seulement la vocation qui lui est propre, pense réaliser dans une autre forme d'activité qui est la sienne l'absolu de la valeur, sans s'apercevoir qu'il en est de même des autres individus à l'égard d'une vocation différente, qui précisément est la leur (Lavelle, 1951 : p.639).

2.4 Éléments clés de la philosophie des valeurs d'Eugène Dupréel (1879-1967)

L'article de Marcel Barzin sur l'ouvrage d'Eugène Dupréel (*Esquisse d'une philosophie des valeurs*, 1939) recense les principaux éléments de la théorie des valeurs de l'auteur. Nous présenterons brièvement ces éléments dont un certain nombre parmi eux pourront nous servir à raffiner l'errance axiologique et à argumenter sa présence dans les films de Fernand Bélanger.

Pour le philosophe belge, la valeur ne peut s'établir que par l'existence d'une convention. Dupréel découvre « l'origine conceptuelle de la valeur perçue comme convention » par le biais de Protagoras (Barzin, 1968). Pour lui, toute valeur fait partie d'un ordre : « il existe des ordres, mais il ne peut exister d'ordre universel » de sorte que Dupréel fait le constat « d'un pluralisme d'ordres » (Barzin, 1968 : p.30). Il suggère également que toute valeur est une opposition entre valeurs sous l'appellation d'une « appréciation ». Une valeur n'est donc pas indépendante, elle apparaît à mesure qu'une autre est écartée et permet donc l'ascension de la première (Barzin, 1968 : p.31-33). Puis, Dupréel aborde ses propriétés : la consistance et la précarité.

Pour lui, toute valeur est consistance par la « multiplicité d'appartenances » entre les différents ordres (Barzin, 1968 : p.32) et toute valeur est précarité quand, refoulant d'autres valeurs, elle s'élève au-dessus de celles-là (Barzin, 1968 : p.33). Enfin, toute hiérarchie des valeurs s'oppose à une autre hiérarchie des valeurs. De cette opposition, peut émerger un conflit de valeurs.

Nous pensons que la théorie des valeurs, par ses attributs, peut permettre de clarifier la forme que nous voulons donner à l'errance dans le cadre de notre analyse cinématographique. Chez Eugène Dupréel, la notion de convention, les oppositions de valeurs et de hiérarchies de valeurs pourront servir à la construction de notre argumentaire. Notre sous-concept d'errance axiologique, découlant de la dynamique antinomique entre les racines *errare* et *iterare* de l'errance, permettra de découvrir, par le biais de son application dans les premiers films politiques de Fernand Bélanger, comment le thème de l'errance est représenté.

Dans l'analyse des films *Ti-Cœur* et *Ty-Peupe*, l'un de nos objectifs est d'illustrer le fait que la confrontation entre deux hiérarchies de valeurs (chaque hiérarchie appartenant à un groupe social) rend ces valeurs à ce point précaires qu'il est impossible pour chacun de ces deux groupes de discerner dans leur vécu ce qui fait partie de l'*iterare* et ou de l'*errare*. De sorte que chaque personnage (appartenant à un groupe distinct) perçoit négativement l'autre⁶⁷. Chacun projette donc l'autre comme un errant (dans le sens négatif de l'errance *errare*).

⁶⁷ Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous verrons que les personnages ont une perception négative de leur interlocuteur. Dans *Ti-Cœur*, l'homme d'affaires et le hippie ont une relation tendue. Ils sont dégoûtés par le mode de vie de l'autre. Dans *Ty-Peupe*, les hippies s'opposent systématiquement aux propositions et aux idées de la préposée/serveuse. Ils rejettent en bloc les affirmations de la dame (au double rôle) pour qui ils éprouvent un certain mépris.

2.5 Justification de la construction d'une errance axiologique

Nous voudrions préciser que les conflits de valeurs sont comme des éléments dramatiques que nous percevons dans un ensemble d'œuvres fictionnelles et, en fait, dans une majorité de films de fiction. Ils font partie du déroulement de l'histoire. En ce qui concerne l'errance axiologique, les conflits de valeurs sont un des aspects de ce type d'errance, puisqu'il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une errance avec confrontation sur le plan des idées et des valeurs entre deux individus ou deux groupes d'individus. Donc, ces individus ou ces groupes sont en train d'errer moralement ou intellectuellement.

Nous pensons que la forme d'errance avec une axiologie est motivée par les interactions entre les personnages. Ainsi, la notion de valeur devient incontournable par le biais des jugements, des hiérarchies⁶⁸ et, surtout, des conflits de valeurs. Comme nous l'avons dit et nous le rappelons ici, l'errance axiologique oppose le sens *iterare* au sens *errare* de l'errance, dans une dynamique de confrontation.

Dans l'optique d'une analyse cinématographique, en quoi notre concept d'errance serait-il lié à l'axiologie? D'une part, cette relation permet de préciser le sens de notre outil théorique, car le thème de l'errance est vaste et sans doute mal circonscrit. D'autre part, elle rend notre concept d'errance encore plus opérationnel dans le cadre de nos analyses filmiques. Nous croyons que le terme « axiologie » illustre une dynamique entre deux pôles qui caractérise une de nos trois formes d'errance en fonction desquelles nous développons notre théorie et nous élaborons nos analyses cinématographiques.

⁶⁸ Sans véritable lutte entre des individus, il n'y a pas de hiérarchie de valeurs et pas davantage d'opposition entre différentes hiérarchies de valeurs.

L'errance axiologique est symptomatique d'un conflit qui perdure ou d'une querelle incessante. Contestation politique, opposition systématique ou des pouvoir(s), confrontation intergénérationnelle, divergences d'opinions sont, entre autres, des signes apparents de cette forme d'errance. En outre, un autre signe important d'une errance axiologique est la résistance d'un individu face au propos soutenu par une autre personne. Nous y retrouvons une sorte d'incommunicabilité, malgré l'apparence évidente du dialogue improvisé dans *Ti-Cœur* et *Ty-Peupe*, entre les personnages.

L'errance axiologique des individus ou d'un groupe d'individus, cohabitant dans un espace commun, est également marquée par une tension relationnelle. Ces individus vivent dans un système de valeurs donné et se comportent d'une manière belliqueuse face à d'autres individus qui ne partagent pas leur philosophie de vie, leurs valeurs et leurs principes. L'errance axiologique est reliée essentiellement aux personnages (à leur identité ; à leur façon d'être et d'agir ensemble ; aux échanges entre les parties) et aux rapports conflictuels qu'ils entretiennent entre eux. Bref, notre vision de l'errance axiologique s'apparente à ce qu'on entend généralement par « vision systémique ».

Nous avons choisi le terme d' « axiologie » pour décrire finalement une errance en tension dans laquelle deux groupes ou deux individus sont en conflit. Ces groupes et ces individus sont en errance parce qu'ils n'ont pas de projet véritable (sauf celui qui consiste à contester) et parce qu'ils sont à la recherche d'un projet de vie (espéré) fondé sur la défense de leurs croyances et de leurs valeurs. Or, ces mêmes croyances et ces mêmes valeurs sont différentes d'un groupe à l'autre et d'une personne à l'autre. Il arrive que ces groupes ou ces individus, lorsqu'ils se rencontrent, succombent à un dialogue de sourds, incapables de s'ouvrir aux autres, parce que leurs convictions sont fortes et leurs valeurs sont profondément incarnées en eux.

L'usage de l'errance axiologique permet de décrypter le contenu des échanges entre les personnages par le biais des dialogues. L'errance axiologique n'est donc pas, à l'instar des autres types d'errance, qu'un déplacement physique. Qui plus est, elle n'est pas non plus désincarnée d'un but quelconque; seulement ce but est-il limité parce qu'il est voué à la confrontation (ce qui peut entraver la pleine réalisation d'un objectif visé). Dans l'errance axiologique, l'homme connaît sa direction et ne va pas au hasard, mais il « erre » dans son rapport avec l'autre, dans sa façon de penser et de vivre dans sa communauté et dans un système économique capitaliste qui produit de multiples formes d'errance.

Enfin, nous avons conçu l'errance axiologique dans le but de créer une nouvelle forme qui permet de retracer et de retrouver dans le cinéma toutes les situations où des personnages/des personnes sont en opposition avec d'autres individus. Les personnages en errance axiologique sont à la fois appelés par le dialogue et perdus dans un système économique plutôt erratique à travers lequel ils se créent leur propre monde imaginaire. Le projet de ces personnages consiste ultimement à confronter et à contester leur opposant. Sans ce projet de contestation, il y a sans doute une absence de finalité chez les personnages.

Nous expliquons aussi une telle construction de l'errance par le fait qu'il s'agit, dans le cas des deux films à l'étude, de deux groupes qui s'opposent et que cette opposition est représentative d'un « conflit axiologique » parce qu'elle met en confrontation deux groupes polarisés qui ont des positions divergentes. En définitive, l'errance axiologique peut être représentative d'un groupe d'individus ou d'une communauté qui affronte un autre groupe d'individus ou une autre communauté, sans concéder ses valeurs, ses croyances, ses principes ou ses hiérarchies. Apparaît donc un « mur d'incommunicabilité » entre des individus, sans possibilité que ceux-ci concèdent quoi que ce soit.

2.6 L'errance axiologique dans l'analyse de la première scène de *Ti-Cœur*

2.6.1 Description de la scène d'ouverture⁶⁹

Au commencement de la première scène de *Ti-Cœur*, nous apercevons un jeune homme, Ti-Cœur, qui fait de l'auto-stop sur le bord d'une route principale bordée de champs. Une voiture occupée par un homme d'affaires s'immobilise sur la route. Le jeune homme est invité à y prendre place. L'homme d'affaires, qui personnifie un policier dans la scène finale, revient d'Ottawa où il a travaillé dans une agence pendant plusieurs heures. Il a l'allure d'un monsieur sévère. Le jeune homme, venu de nulle part, désire aller à Montréal, accompagné de ses lubies (suggérées par le montage d'associations de Bélanger). Les deux hommes discutent, mais la discussion vire en conflit de valeurs intergénérationnelles... En effet, Ti-Cœur (un anarchiste) et l'homme d'affaires (un capitaliste) s'opposent sur le plan des valeurs. Ti-Cœur est, au plan iconographique, un symbole de liberté. L'homme d'affaires, sur le même plan, est un symbole du conformisme.

2.6.2 Analyse de la scène d'ouverture

À un premier niveau de lecture, nous considérons Ti-Cœur comme un vagabond, au sens où il erre physiquement sur la route, sans but précis, sans domicile fixe, sans le sou et sans travail. En fait, Ti-Cœur est une figure moderne de l'errant : il est contre l'ensemble des aspects de la société capitaliste et se résout à vivre, aux yeux de ses semblables, une existence anarchique. Quant au travaillant conformiste (l'homme d'affaires), c'est un capitaliste dont l'existence est conditionnée par le travail. Pour ce fonctionnaire, le travail est un appel à la liberté et la société ne peut fonctionner sans

⁶⁹ Voir Annexe A.

lui. L'homme d'affaires rejette en bloc le mode de vie du vagabond, parce qu'il le considère comme un mode de vie dépravé. Pour lui, une vie qui n'est pas régulée par le travail ne peut faire de sens. *Ti-Cœur* est aussi une figure de la contre-culture américaine. Faisant partie du mouvement de contestation « hippie » de l'époque, il se refuse à une quelconque satisfaction par le travail. Il balaie du revers de la main le mode de vie insipide du travailleur. À l'opposé, nous retrouvons le personnage « bureaucrate » qui croit aux rouages de l'industrie de consommation et qui, par ses croyances et ses fonctions, participe au progrès de l'idéologie libérale-conservatrice marquée par l'affairisme. Il s'investit dans le système économique qui est axé exclusivement sur une logique de croissance dogmatique. Comme nous le suggérons ci-haut, un conflit de valeurs se dessine donc entre les deux personnages. Leur relation est de l'ordre d'un conflit axiologique qui se manifeste et qui engendre deux types d'individus très singuliers. Le désaccord principal des protagonistes émane du rapport qu'ils entretiennent tous les deux vis-à-vis de la société de consommation en plein essor en 1969.

Dans le film *Ti-Cœur*, les personnages principaux sont marqués, d'abord, par une confrontation et, ensuite, par une contradiction aperçue par Léo Bonneville :

Fernand Bélanger, avec «Ti-Cœur», met en confrontation un hippie et un homme d'affaires. Comment ne pas susciter un débat où le calme de l'un (le hippie évidemment) l'emporte sur la rage de l'autre ? Cette scène d'ouverture où le hippie sollicite une voiture sur la route traduit immédiatement la contradiction : tout en contestant la société de consommation, en profiter. Mais la contradiction joue aussi pour l'homme d'affaires qui finit par demander, à son tour, la vision (est-il voyeur ?) des habitués des paradis (artificiels). Comme quoi chacun finit par profiter de l'autre ! (Léo Bonneville, 1970).

Nous émettons l'hypothèse que le rapport axiologique des protagonistes de *Ti-Cœur* est de nature conflictuelle, parce qu'il est surtout suggéré par une logique de

confrontation entre l'homme d'affaires et le hippie. Dans la scène d'ouverture, le conflit de valeurs est visible par l'intermédiaire des dialogues et des échanges entre les protagonistes. Ceux-ci sont emmurés dans leur logorrhée incessante qui, par l'effet du montage saccadé, devient presque incohérente⁷⁰. Chacun d'eux n'hésite pas à projeter son préjudice sur l'autre. Ils errent dans leur discours et dans leur façon d'interpréter le monde. Ils errent aussi dans leur rapport à l'autre. En effet, l'homme d'affaires, incarnant des valeurs conservatrices, et le hippie, incarnant des valeurs issues de la contre-culture américaine, vivent une relation conflictuelle qui s'est enflammée sur le moment par une simple mésentente. C'est qu'ils ne partagent pas les mêmes valeurs et, chacun de son côté, ils font la promotion des valeurs qui les identifient mais dans l'indifférence totale des valeurs d'autrui. Cette fausse écoute irrite les occupants de la voiture. Sur le plan du travail, l'homme d'affaires dit qu'il travaille beaucoup tandis que le hippie mentionne qu'il est sans travail. Ils sont tous les deux en déroute dans un système de consommation qui abuse du labour des uns et qui marginalise le rythme de vie bohème des autres.

Dans *Ti-Cœur*, comme nous le verrons dans *Ty-peupe*, il n'y a pas de véritable but incarné par les personnages, mais plutôt une lutte d'idées menée de front par, et entre, ceux-ci. Cette lutte d'idées est, en quelque sorte, leur unique projet et leur motivation. Mais ils sont laissés à eux-mêmes dans une logique de confrontation des valeurs, dans un rapport conflictuel dans lequel la dynamique de l'*errare* et de l'*iterare* est effectivement figée. L'errance axiologique apparaît donc comme un combat à jeu nul où seul le projet de lutte d'idées/de valeurs peut se manifester si nous le considérons sérieusement comme un projet valable.

⁷⁰ Cet effet du montage saccadé donne l'impression d'une cacophonie ambiante. On retrouve un effet semblable dans la scène du bureau de placement dans *Ty-Peupe* (1971).

Il y a un autre aspect chez les protagonistes qui peut servir à décrire et caractériser le contexte de l'errance axiologique. Il s'agit du déplacement des personnages. L'homme d'affaires voyage en voiture alors que le hippie fait de l'auto-stop. Ces deux modes de locomotion sont aux antipodes et provoquent, par leur croisement, un scénario de rencontre plutôt inusité mais vraisemblable. En fait, ils sont impliqués dans une démarche erratique. Nous croyons que l'homme d'affaires erre à effectuer quotidiennement un aller-retour et nous pensons aussi que le hippie erre sur la route à attendre la venue d'un sympathique automobiliste. Donc, nous suggérons que l'errance des protagonistes est, en partie, physique. Pour que les personnages parviennent à échanger verbalement, il faut manifestement qu'ils se rencontrent. Ainsi, le déplacement des personnages est un aspect qui précise, sur le plan de l'iconicité, le statut social de chacun. Au final, il indique que l'errance axiologique des personnages n'est pas reliée qu'aux dialogues mais potentiellement au mouvement qui leur est associé.

Nous avons dit que les valeurs de la contre-culture vis-à-vis des valeurs traditionnelles sont en opposition dans la scène d'ouverture et que cette opposition est illustrée par les dialogues entre le hippie et l'homme d'affaires. Nous observons maintenant que les personnages s'inscrivent dans le phénomène de contre-culture apparaissant au Québec à cette époque : mœurs libres, expériences de voyages, de drogues et tendance à la consommation. Les valeurs de la contre-culture, portées par la jeune génération du baby-boom, sont devenues une convention sociale. Elles sont lentement intégrées à la culture dominante d'une société traditionaliste en transition. Elles sont récupérées par un système qui tolère l'expérience des drogues et propage l'idée de la marchandisation des voyages. Par exemple, l'homme d'affaires est un représentant du traditionalisme dont les valeurs conservatrices créent une résistance, voire une tension avec les nouvelles valeurs de la contre-culture américaine importée

au Québec. Pourtant, dans la dernière séquence, le jeune hippie entraînera l'homme d'affaires dans son « paradis artificiel ».

Associé depuis toujours à l'âge et à l'expérience, donc aux parents et aux anciens, l'autorité tend de plus en plus, à partir des années soixante, à se transporter vers le pôle contraire. C'est aux jeunes désormais, aux êtres vierges et nouveaux, c'est à la « jeunesse », à la fois comme groupe et comme qualité, qu'appartiennent le prestige et le droit de commander le respect (...) En soi, sans qu'aucune démonstration soit nécessaire, la jeunesse constitue « une valeur », sur laquelle peuvent s'appuyer des décisions et des jugements dont la légitimité ou la validité ne sauraient être mises en doute (Ricard, 1992 : p.93).

Donc, dans *Ti-Cœur*, nous assistons à un changement sur le plan de la hiérarchie des valeurs qui s'effectue entre une génération adulte plus conservatrice (ayant vécu les années Duplessis) et une génération de jeunes progressistes (vivant les années de la Révolution tranquille).

Ainsi, le monde, littéralement, change de régime. Il entre dans un nouvel âge, sous une nouvelle « domination », qui va se répercuter dans l'ensemble de la vie sociale, sinon de la vie tout court. Car la jeunesse, projetant partout ses idées, ses sentiments et ses besoins, les imposera à la communauté tout entière, elle-même rajeunie dès lors, elle-même devenue comme une immense, une unanime jeunesse (Ricard, 1992 : p.94).

Il y aurait de nombreux films⁷¹ à énumérer qui portent sur un conflit de valeurs entre des générations ou entre des groupes de jeunes révoltés en confrontation avec des groupes hiérarchiques supérieurs ou les instances de pouvoir. Nous nous contentons d'aborder ici le conflit des générations par le biais des hiérarchies de valeurs. Dans le cas de *Ti-Cœur*, une hiérarchie des valeurs d'un groupe de jeunes est opposée à une

⁷¹ Au Québec, *Mon amie Pierrette* (1968) de Jean-Pierre Lefebvre, et aux États-Unis, *Guns of the Trees* (1962) de Jonas Mekas.

hiérarchie des valeurs d'un groupe d'aînés. La liberté est au sommet de la hiérarchie des valeurs de *Ti-Cœur* tandis que le travail (et l'obéissance) est au sommet de la hiérarchie des valeurs de l'homme d'affaires. Il y a donc une tension ou un choc axiologique qui s'exprime par l'échange conflictuel entre deux personnages errants. Cette tension axiologique est culturelle, car elle oppose une culture bourgeoise (bien-pensante) à une culture underground contestant la société de consommation. Et cette opposition binaire est à la fois le reflet du désir du conformisme et du contrôle pour l'homme d'affaires et son refus catégorique pour le hippie. Le conformisme est une valeur qui peut être intégrée à la hiérarchie des valeurs de l'homme d'affaires. La valeur du travail acharné est, pour ce dernier, le cœur de l'activité humaine et de la cohésion sociale. Finalement, nous observons une dynamique de contrastes de valeurs entre les personnages, liée par une opposition de hiérarchies de valeurs. Cela fait naître, par le dialogue, un conflit des générations motivé par la confrontation entre les personnages qui ont des valeurs, des croyances et des principes tout à fait divergents.

Le problème du politique concerne un rapport de force établi entre les deux hommes. Le politique, c'est la communauté à laquelle ils sont attachés, dans laquelle ils se sont investis et envers laquelle ils ont défini leur position sociale et leur relation de pouvoir. L'homme d'affaires et le hippie sont en tension parce qu'ils sont réunis, mais séparés par des desseins opposés. L'un est conditionné par le travail quotidien et l'autre guidé par les voyages initiatiques. Les deux hommes font partie d'une communauté dans laquelle les individus et les groupes qui gravitent en périphérie sont en conflit, en tension et ou en opposition. Le rapport de force s'installe entre les deux hommes alors que le travailleur tente de miner la crédibilité de son partenaire errant. Pourtant, *Ti-Cœur* finit par entraîner le travailleur dans un événement où de jeunes adultes consomment de la drogue, ce qui est attrayant aux yeux du travailleur converti par l'effet dissuasif de la contre-culture.

Dans son œuvre, Bélanger présente une modernité dans laquelle une opposition entre les personnages est visible et notable. Cette opposition consiste à créer une distance entre l'homme d'affaires et le hippie pour montrer qu'il y a bien un mur d'incommunicabilité qui les sépare. À la fin de la scène d'ouverture, il y a une petite brèche et les deux hommes profitent de l'occasion pour converser au sujet de drogue hallucinogène et des effets qu'elle procure. Un exemple dans la scène est frappant et alimente notre réflexion. L'homme d'affaires questionne son interlocuteur sur ses occupations et son niveau d'étude. Il l'interroge sur sa scolarité « As-tu fini tes études? ». Le jeune anarchiste lui répond « Non, j'ai laissé en dixième ». Pour le travailleur, la réponse du jeune prétendant à la liberté signifie qu'il n'est bon à rien. Il lui dit finalement : « En dixième... Qu'est-ce que tu vas faire avec ça, rester en dixième? Tu ne fais rien comme ça, là... ». L'anarchiste rétorque au capitaliste : « Vivre au soleil, monsieur. En liberté ». Ainsi, les propos tenus par les deux personnages sont aux antipodes : pour le travailleur, le jeune qui ne termine pas ses études est un vaurien. Pour le jeune homme, le travailleur ne peut accéder à la liberté, car il est enchaîné à la routine quotidienne qui accapare tout son temps.

Les deux personnages ne sont pas du même avis à propos du phénomène religieux comme ils ne l'étaient pour la question de la scolarité. Ce second désaccord est une autre source de mécontentement entre eux. L'homme d'affaires se comporte toujours comme un représentant de l'autorité policière interrogeant son suspect « Ça, crois-tu encore à ça? » demande-t-il insidieusement au hippie. Interloqué, le hippie ironise sur le sort du Christ sur la croix : « Ha, c'est un bon gars, il est cool... Mais tu ne trouves pas ça un peu sadique des images comme celles-là? ». L'homme d'affaires rétorque : « Hey, sois respectueux... Attention à ce que tu dis mon bonhomme, parce que... ». Nous pensons que l'homme d'affaires considère que son passager est en train de se tromper à nouveau, est en train d'errer, dans le sens *errare*, et de s'écarter à nouveau

de la vérité. Cela est donc visible par les impressions exprimées par l'homme d'affaires.

Enfin, cette lutte ou cette « bataille » d'idées/de valeurs entre les personnages est représentative de plusieurs autres moments dans la scène d'ouverture du film. Mais nous estimons que les passages que nous avons identifiés dans cette scène suffisent à préciser et à clarifier ce qu'est une errance axiologique. Par l'échange qui s'en est suivi entre les deux protagonistes, nous constatons vraiment un combat axiologique axé sur les hiérarchies de valeurs et les rapports de pouvoir. Donc, il s'agit d'un choc axiologique entre deux cultures, marqué par des oppositions binaires, confrontant des opinions contraires, établissant des rapports de classe et isolant des individus. C'est en cela que l'idée d'une errance axiologique, à la fois relationnelle et conflictuelle, a abouti à une querelle, un partage et une séparation, des valeurs dans ce film « hippie⁷² » de Fernand Bélanger. Au final, l'errance axiologique s'applique dans le film de Fernand Bélanger par le biais des interactions entre les personnages et des tensions physiques et psychologiques qui en résultent.

2.7 L'errance axiologique dans l'analyse de la scène au bureau de placement de *Ty-Peupe*

2.7.1 Description de la scène de *Ty-Peupe*⁷³

La scène de *Ty-Peupe* que nous analysons ici se trouve au commencement du deuxième tiers du film. Nous la nommons « La rencontre au bureau de placement ». Elle est marquée par une alternance entre deux lieux représentés par le bureau de

⁷² Hippie au sens où les personnages, un peu révoltés, veulent accéder à une certaine liberté individuelle.

⁷³ Voir Annexe B.

placement et le comptoir du restaurant. Le personnage féminin, Madame Alice d'État, personnifie à la fois l'agente au bureau de placement et la serveuse au comptoir du restaurant. La scène débute lorsque l'homme excentrique discute avec Alice d'État dans le bureau de placement. Il philosophe avec elle sur les notions d'ouverture/de fermeture et de place. En arrière-plan, il y a une jeune femme (Pussie) assise sur un classeur. Dans l'ensemble du film, cette jeune femme « diaphane » accompagne souvent les jeunes hommes hippies (Marx et Freud) dans leur errance. Ensemble, ils forment un « triangle amoureux ».

La discussion entre Alice d'État et l'homme excentrique n'aboutit à rien. Ce dernier ne veut pas d'un emploi salarié. Il le fait savoir à Alice d'État qui lui fait remarquer, en retour, que ce n'est pas un endroit pour trouver un emploi. C'est un bureau de placement pour y placer de l'argent et non pour s'y trouver « une place » dans la société, comme l'affirme avec ironie l'homme excentrique à la dame. Puis, les jeunes hommes arrivent et l'homme excentrique les salue et part, décidément « incompris » par la dame. Ils confrontent, à leur tour, Alice d'État. Le montage d'alternance montre, à partir de ce moment, les personnages avec la dame (qui, comme nous l'affirmons, occupe un double rôle) dans les deux lieux que nous avons identifiés précédemment. Notons aussi que dans cette alternance un jeu chromatique intéressant (godardien) passe souvent d'une pellicule en noir et blanc (rencontre au bureau de placement) à une pellicule en couleur (au comptoir du restaurant).

Voici le commentaire de Fernand Bélanger, formulé en 1971, à propos de *Ty-Peupe* :
 « L'histoire quasi-humoristique de deux-gars qui se cherchent une job, pis qui en trouvent pas parce qu'ils ne veulent pas en trouver. Ils sont pognés comme des boules de pool. Ils se promènent d'un bout à l'autre du cadrage. Ils sont en train de devenir fous, le monde aussi ».

2.7.2 Analyse de la séquence de *Ty-peupe*

Nous sommes persuadés que l'errance axiologique est reliée à un conflit générationnel des valeurs dans le film de Bélanger. Notre analyse de la scène de *Ti-Cœur* a conforté notre hypothèse que ce conflit n'est pas étranger à l'errance axiologique des personnages. Nous estimons justement que les personnages errants de *Ty-Peupe* sont marqués par l'apparition d'une contre-culture populaire américaine qui a atteint le cœur des jeunes Québécois. Cette contre-culture est en opposition avec une culture traditionnelle persistante. Mais le déclin de cette culture conservatrice est inévitable. Dans *Ty-Peupe*, nous assistons littéralement à un conflit générationnel marqué par une rupture des valeurs traditionnelles entre la génération née dans les années 1930 et la génération née pendant et après la Seconde Guerre mondiale (Ricard, 1992). De nouvelles valeurs surgissent et tentent de remplacer les anciennes. Cependant, les nouvelles valeurs (d'amours libres, de voyages, de drogues) ne sont pas intégrées sur le coup, et sont perçues avec méfiance par des personnages qui portent en eux et vivent avec d'anciennes valeurs (travail acharné, croyance religieuse forte, sédentarité...). Les nouvelles valeurs s'incrustent sans doute dans les conventions sociales, mais elles y sont lentement intégrées. L'axiologie est donc présente dans la dichotomie entre les anciennes et les nouvelles valeurs. Elle est aussi illustrée par un conflit naissant entre l'homme excentrique/les hippies (Marx, Freud, Poussie) et la préposée du bureau de placement (Madame Alice d'État). À la fin de la discussion entre la dame et ces personnages libertins, il n'y a ni compromis ni résolution envisagée et il semble s'établir vraisemblablement un fameux « dialogue de sourds » entre eux.

Dans ce conflit générationnel représenté par des dissensions politiques entre les différents protagonistes, la contre-culture (bientôt récupérée par le système capitaliste) mène une lutte importante contre la culture dominante toujours influencée

par le conservatisme religieux. Sa charge est autant culturelle, sexuelle que politique. Mais les héros sont perçus comme des déviants potentiellement dangereux pour les personnages qui font office d'autorité, parce qu'ils sont des agents de transformation sociale. Aux yeux de ces derniers, ils sont plutôt des errants. Pas seulement parce qu'ils ne vivent pas dans un lieu fixe ou parce qu'ils errent dans les rues montréalaises. Surtout parce qu'ils se placent dans une posture délicate d'autodétermination et de volonté d'être libre où leur existence est pourtant contrainte aux règles du jeu du capitalisme sauvage. S'ils peuvent et veulent contester le pouvoir politique, ce dernier a le pouvoir de les désorienter et de les isoler dans leur univers individuel. Ils ne sont pas dans la résilience et l'abnégation, qui caractérisent les générations précédentes et suivantes, mais dans la résistance sociale contre un monde insensible aux vertus humaines. Cela explique sans doute partiellement l'axiologie qui définit l'errance manifeste des protagonistes.

Nous sommes convaincus que l'errance axiologique est une tentative de résistance. Nous affirmons cette idée, car nous voyons que les protagonistes errent à l'encontre du « système de la société » et du « système de la consommation » (ce sont des formules employées par le personnage Freud), en résistant aux agents de pouvoir (Alice d'état, les policiers, le contrôleur, etc.) et en refusant systématiquement d'être soumis à leur autorité. Les deux personnages refusent de travailler par principe mais, ironiquement, tentent de trouver « un emploi » au bureau de placement! « Si on ne mange pas, c'est qu'on ne veut pas travailler » argumente l'un des hippies (Marx). Ils sont donc contre la valeur de consommation de biens : ils ne veulent manger que pour survivre. Aussi, ils n'habitent pas dans un lieu précis. Dans la séquence du bureau de placement, Alice d'État demande l'adresse civique du jeune homme (Freud). Ce dernier lui répond : « Ça, je n'en ai pas non plus. On arrive de nulle part et c'est probable qu'on ne retourne nulle part... ». Dans cette joute axiologique, les deux jeunes hommes confrontent les structures archaïques et dominantes en optant pour

des stratégies langagières -de ruse subtile- (la moquerie, l'ironie et l'humour) afin de dénoncer le pouvoir omnipotent. Ils font valoir leurs principes de vie discordant avec le système capitaliste dont les valeurs principales ne peuvent que les confronter, les heurter et les rebuter. En outre, ils se réapproprient le discours de contestation et de revendication des hippies aux États-Unis dans les années 1960. Mais nous considérons que les personnages libertins dans *Ty-Peupe*, issus de la classe moyenne canadienne-française, sont moins lettrés et militants que les étudiants radicaux qu'on retrouve dans *Zabriskie Point* (1970) de Michelangelo Antonioni.

D'autre part, l'errance axiologique est une tentative de résistance qui naît d'un désir de provocation chez les personnages contestataires passant à l'offensive face à leur opposant. Ce désir de provocation chez ceux-là (Marx et Freud) a néanmoins des conséquences. Par exemple, dans les plans en couleur représentant le comptoir du restaurant, Alice d'État (la représentante de l'ordre économique) finit par perdre patience et devient très colérique, car les propos des jeunes hommes sont, pour elle, inappropriés et irritants.

Dans la scène suivante, Alice d'État, habillée en civil, interroge l'artisan peintre sur la présence inattendue des jeunes hommes qui l'accompagnent dans son travail : « Mais qu'est-ce que ces jeunes vagabonds font là? ». Elle les menacera ensuite avec une arme comme s'ils représentaient un danger potentiel pour sa propre sécurité et, d'une façon plus globale, pour l'ordre social en général. À la fin de cette scène, il y a clairement, à l'exception des moments humoristiques, une tension palpable entre les personnages qui s'est amplifiée. La face cachée de la résistance des hippies est reliée à la volonté de provoquer un conflit qui peut potentiellement dégénérer et qui, dans ce cas-ci, dégénère sans conteste. Dans *Zabriskie Point* (1970), le conflit armé opposant les étudiants et les policiers fait des victimes (du côté policier). Dans *Ty-Peupe*, nous

constatons que les hippies résistent au pouvoir omnipotent (et à sa menace) en le nommant, en le dénonçant et en l'écartant de leur propre univers fantasmé.

Dans le film *Ty-Peupe*, nous sommes surtout dans un mode de fermeture des personnages vis-à-vis des valeurs des autres, car les protagonistes tentent de protéger les leurs. La préposée écoute parler les personnages qu'elle reçoit dans son bureau, mais elle se ferme froidement aux réflexions de ses interlocuteurs. Elle est plutôt rigide, représentante d'un système clos dont le but principal est le profit (et elle le stipule clairement). L'homme excentrique fait allusion à ce système fermé dans une déclaration qui a lieu au commencement de la séquence au bureau de placement : « Et puis, vous autres là ici, ça l'air bien fermé l'histoire. Il y a un bureau ici là, et c'est fini après ça, et puis tout est séparé. Entre vous et moi, il y a un bureau et on est séparé. Et puis, c'est fermé ça... Puis, on pourrait ouvrir ça, peut-être là, si on se décidait d'arrêter de mettre les gens à leur place et à leur mettre un bureau ». La préposée lui répond ceci : « Mais monsieur, quelle sorte de place vous parlez, place, place, place?! ». Elle se moque un peu de son interlocuteur et se ferme à son discours : « Mais est-ce que vous savez que vous êtes ici dans un bureau? Est-ce que vous savez ça? ». À l'inverse, l'homme excentrique propose d'ouvrir ce monde fermé de la finance dont l'appât du gain est le principal objectif. Toutefois, les personnages qui prônent de nouvelles valeurs en souhaitant un monde ouvert (si possible, libéré de l'étau de la finance) se ferment pourtant au discours de ceux qui prônent d'anciennes valeurs, plus conservatrices (sur le plan social ou économique) et se campent dans leurs propres idéaux, sans s'ajuster avec élégance aux discours d'autrui. Au final, nous constatons que dans les deux camps opposés, il n'y a pas de véritable ouverture aux valeurs des autres parce que les personnages sont définitivement campés sur leur position respective en faisant la seule promotion de leurs convictions personnelles avec l'espoir que la partie adverse finisse par les adopter.

2.8 Conclusion partielle de l'errance axiologique

En définitive, nous croyons que les deux films de Fernand Bélanger, *Ti-Cœur* (1969) et *Ty-Peupe* (1971), caractérisés surtout par un montage rythmé, saccadé et associatif, sont marqués par un concept d'errance axiologique. Les personnages (de Ti-Cœur, de Marx, de Freud et de Poussie) sont des êtres errants parce qu'ils ne sont pas motivés par un objectif ou un but donnant un sens à leur existence. Ils sont pris à la fois dans les marges d'une culture traditionnaliste en lutte contre une contre-culture envahissante. Ils errent moralement en prétendant à une vérité inaccessible à leur opposant et en projetant sur lui l'erreur de son code de conduite, de son mode de vie et de sa place inutile dans la société. De plus, nous avons abordé l'errance axiologique qui distingue un type d'errance où les personnages sont en conflit de valeurs. Cette forme d'errance est reliée nécessairement à un échange relationnel de confrontation entre des personnages qui se situent dans un ou des lieu(x) souvent quelconques dans le(s)quel(s) des actions se produisent. Elle est associée à la notion de valeur comme « convention sociale » où les hiérarchies de valeurs de plusieurs individus s'opposent définitivement entre elles.

Nous avons remarqué que l'errance axiologique ne s'inscrit pas que dans ces deux films à l'étude. Elle est présente dans plusieurs films de Fernand Bélanger où des personnages ou des groupes vivent des situations conflictuelles avec d'autres personnages ou avec d'autres groupes. Donc, il semble que l'œuvre cinématographique de Fernand Bélanger soit une œuvre marquée par le concept d'errance et nous avons démontré que l'errance axiologique correspond aux deux films que nous avons ciblés pour la décrire et l'argumenter.

L'errance axiologique démontre trois choses. Premièrement, le concept d'errance doit être décliné parce qu'il est trop large et qu'il a été très peu théorisé jusqu'à

aujourd'hui. Deuxièmement, il permet de comprendre la dynamique figée entre les racines *errare* et *iterare* de l'errance et d'interpréter d'une façon plus rigoureuse les scènes à l'étude. Troisièmement, cette déclinaison, qui pourra potentiellement être reprise par d'autres chercheurs pour assurer sa continuité, permettra à l'avenir, nous l'espérons, de cibler de nouveaux corpus de films.

L'errance axiologique est sans doute un outil en devenir pour aborder la question des conflits de valeurs entre des individus qui proviennent de différents contextes socio-économiques. Les tensions politiques sont aujourd'hui très vives et les conflits perdurent sans véritable médiation. C'est peut-être l'errance axiologique qui peut permettre de comprendre davantage les conflits intercontinentaux en questionnant à la fois les raisons de l'errance et les motifs du conflit chez les humains.

CHAPITRE III

ERRANCE FANTOMATIQUE

Dans ce troisième chapitre, nous développerons une définition inhérente à l'errance fantomatique et nous en ferons l'application dans les films de Fernand Bélanger *Conte bleu* (1977) et *De la Tourbe et du Restant* (1979). D'abord, nous proposerons une définition du « fantomatique ». Ensuite, nous expliquerons la manière dont le « fantomatique » se développe en rapport à la notion d'errance. Enfin, à partir de cette articulation, nous analyserons de courtes séquences de *Conte bleu* et quelques passages sélectionnés de *De la tourbe et du Restant*.

3.1 Dynamique symbolique entre l'*errare* et l'*iterare* d'une errance fantomatique

Dans l'errance fantomatique, la racine *errare* s'accapare un plus vaste territoire que la racine *iterare* de l'errance⁷⁴, parce qu'elle a une corpulence envahissante. Cette dynamique instable crée un débalancement disproportionné entre ces deux racines, puisque la racine *errare* est beaucoup plus proéminente que la racine *iterare*. Donc, le rapport entre les deux racines de l'errance semble être, en quelque sorte, un rapport de domination. La racine *errare* étant vigoureuse face à la racine *iterare*, il n'y a plus de place pratiquement pour la croissance de cette dernière.

⁷⁴ Rappelons ici que la racine *errare* est reliée aux termes égarement ou erreur alors que la racine *iterare* est définie par une quête, un projet et s'apparente à un voyage initiatique.

3.1.1 Terminologie résultant de cette dynamique entre le dominant et le dominé

Dans cette forme d'errance fantomatique, nous croyons que la dynamique entre la racine *errare* et la racine *iterare* n'est plus un combat à jeu nul. Il y a un vainqueur : la racine *errare*. Sous la représentation d'une errance fantomatique, les êtres humains deviennent anonymes, méconnus ou indifférenciés. Ils vont ici ou là, sans jamais clarifier leur cheminement. Ils se dirigent vers nulle part, car ils sont perdus dans le monde, sans contact et sans ressource. Pour nous, l'errance fantomatique est surtout représentative d'une dépossession, d'un déracinement et ou d'une dépersonnalisation des êtres humains qui peuvent devenir des errants potentiellement instables, fuyants, confus et troublés. L'errance fantomatique nous semble pertinente pour aborder le cinéma de Fernand Bélanger qui s'illustre, dans *Conte bleu* et *De la tourbe et du Restant*, par des personnages épuisés, résignés et abasourdis par les différents contextes de vie marquant leurs esprits effarouchés.

Dans un premier temps, nous établirons la définition du fantomatique. Dans un second temps, nous introduirons le terme « fantomatique » au sein du concept d'errance dans le but de fusionner les deux mots en une seule déclinaison d'errance, soit l'errance fantomatique. Dans un troisième temps, nous établirons le sens et les attributs de cette seconde forme.

3.2 Définition du terme « fantomatique »

« Dont l'apparence évoque un fantôme (en parlant d'une chose, d'une personne réelle) » : le fantomatique s'inscrit dans le sens de quelque chose de fuyant et de

somnambule. Le Petit Robert fait aussi allusion au mot spectral⁷⁵ (Petit Robert, 2010). Le Larousse suggère quant à lui que le fantomatique tient d'une apparition, d'un fantôme. Le fantomatique serait ainsi, par sa nature, irréel.

Afin de bien définir ce terme, nous nous sommes inspirés d'un ouvrage intitulé *Les enfants fantômes*. Dans la préface de cet ouvrage, écrit par Robert Badinter, il est suggéré que « L'enfant fantôme, parce qu'il n'a pas d'existence légale, est un enfant perdu dans ce monde difficile. Il est condamné, par là-même, à l'ignorance, la misère et le rejet social » (Dejoie et Harissou, 2014 : p.7). Ces enfants sont « ces fantômes qui vivent pourtant [aujourd'hui] dans notre monde » (Dejoie et Harissou, 2014 : p.14). Cet ouvrage aborde les conditions difficiles des enfants sans état civil qui sont laissés pour compte, car ils n'ont pas d'identités reconnues par l'administration de leur pays et qu'ils succombent à des servitudes très préoccupantes (esclavage, travail forcé, prostitution juvénile...) qui mettent sérieusement en danger leur existence. « Ces enfants fantômes⁷⁶ » évoquent, en quelque sorte, l'idée du fantomatique parce qu'ils n'ont pas d'identité propre. Ils incarnent aussi l'idée d'une certaine tristesse. Ce sont des êtres humains sans-papiers, fugitifs et désorientés. Et ils sont condamnés, à travers plusieurs continents du monde, à vivre une errance perpétuelle (forcée) et à marcher au hasard de leurs malheurs. Ils constituent donc « la planète des sans-visages » (Dejoie et Harissou) et ils sont des êtres fantomatiques, apparaissant et disparaissant, inconnus et méconnus de par le monde. Cette définition des enfants

⁷⁵ Nous nous référerons parfois à ce mot qui se rapproche du fantomatique pour désigner les personnages/acteurs dans les films comme par exemple le spectre de la morte dans *Conte bleu* (1977). Sans faire ici une étude spécifique de l'image spectrale, étude qui relèverait d'une certaine esthétique, nous nous y intéressons surtout lorsqu'elle fait allusion aux personnages du récit. Raymond Bellour a abordé la question de l'image spectrale comme des « fantômes » dans l'image (Bellour, 2002 : p.85-96).

⁷⁶ Parmi ceux-là, plusieurs sont des enfants marginalisés, qui, comme ils ont été conçus hors mariage, sont des sans-papiers, rejetés par le pouvoir religieux complice du pouvoir étatique.

fantômes⁷⁷ peut être ici transposée dans le contexte d'une constitution terminologique de l'errance fantomatique.

Le thème de l'errance est abordé dans une œuvre littéraire *La pleurante des rues de Prague* (1992) de Sylvie Germain. La pleurante (l'auteure la nomme aussi « la géante ») est une errante qui fait une douzaine d'apparitions dans le roman. Chacune de ses apparitions fait l'objet d'un chapitre. L'auteur décrit son personnage comme une « femme à la démarche disgracieuse, à la carrure monumentale », une « errante vêtue de vieilles étoffes couleur de boue et de salpêtre [...] visible par intermittence ». « Elle était l'être le plus mendiant et démuné qui puisse exister : elle n'avait rien en propre, pas même son corps et pas même ses larmes. Et il lui fallait marcher, marcher sans fin, au bord extrême du visible ; le plus souvent dans l'invisible » (Germain, 1992 : p.34). Germain ne décrit pas la géante comme un fantôme, mais tout porte à croire que sa démarche, à plusieurs moments du récit, a quelque chose de fantomatique. L'auteure décrit plutôt des « silhouettes fantomatiques » fuyant autour de l'errante. Enfin, elle donne, par le biais de descriptions, une importance considérable aux lieux dans lesquels l'errante apparaît. Les lieux évoluent avec le passage soudain de la fugitive. La manière de traiter de l'errance par un aspect fantomatique dans ce roman a contribué à fortifier, selon nous, notre conception d'une errance fantomatique.

Le fantomatique, c'est marcher ou dériver sans fin dans l'invisible, sans être reconnu. C'est surtout la perte de soi dans une indifférence généralisée, l'effacement progressif d'une personne, le déclin irréversible d'un être humain. Le fantomatique est relié à la personne qui vit la perte de différentes façons : la perte de soi ou d'un être cher, l'abandon d'un lieu matriciel et la disparition lente d'une intelligence rationnelle

⁷⁷ Dans l'actualité 2015, les enlèvements d'enfants par le groupe radical et sectaire Boko Haram font des milliers de jeunes déplacés au Nigéria. Source : <http://www.ledevoir.com/international/actualites-internationales/437087/800-000-enfants-deplaces-au-nigeria>

causée par la maladie. Ce n'est donc plus l'individu qui occupe une place privilégiée dans une société, mais plutôt une personne qui apparaît sans véritable identité (comme un survenant, un exilé, un itinérant...), dépossédée d'elle-même ainsi que du regard, de la mémoire et de la présence des autres. À notre avis, deux exemples de films de Werner Herzog peuvent illustrer cette tendance à l'errance fantomatique. *La ballade de Bruno* (1977) présente un personnage, qui, ayant fuit Berlin pour l'Amérique glorieuse dans l'espoir d'un avenir meilleur, sombre dans les dédales de la dépression menant au suicide. *L'énigme de Kaspar Hauser* (1974) d'Herzog présente la vie et la mort du personnage Kaspar Hauser. Ayant vécu sa vie dans un cachot, isolé, il ne peut publiquement adresser la parole à quiconque le jour venu de la Pentecôte, car il est un personnage reclus qui ne fut pas doté de la faculté de parler. Il apparaît comme une étrange créature aux yeux du public. Ainsi, dans ces deux films de Werner Herzog, il nous apparaît que ces deux personnages sont des errants potentiellement fantomatiques⁷⁸.

En dernier lieu, nous nous sommes inspirés du mythe du bateau-fantôme par le biais de l'œuvre musicale de Richard Wagner, intitulée justement « Le Vaisseau Fantôme⁷⁹ » dont l'un des thèmes principaux abordés est l'errance⁸⁰. Le personnage principal, Le Hollandais, est condamné à l'errance océanique. L'errance fantomatique nous apparaît intrinsèque à l'univers marin où les personnages (les pêcheurs et les marins perdus, abandonnés, à la dérive) sont condamnés à l'errance perpétuelle en

⁷⁸ Il y a beaucoup d'exemples de films où les protagonistes peuvent être qualifiés d'errants fantomatiques : la vagabonde retrouvée morte dans *Sans toit ni Loi* (1985) d'Agnès Varda, le protagoniste dans *Les Rendez-vous d'Anna* (1978) de Chantal Akerman, la figure du père dans *Paris-Texas* (1984) de Wenders, le jeune homme solitaire dans *Into the Wild* (2007) de Sean Penn, etc.

⁷⁹ En allemand, le titre de l'opéra est *Der Fliegende Holländer*.

⁸⁰ Ce thème est exploré entre autres dans *Les mémoires de Monsieur Schnabelewopski*, d'Heinrich Heine, qui fut une source d'inspiration pour l'opéra de Wagner, et dans le roman *The Phantom Ship* de Frederick Marryat (Vion-Dury et Brunel, 2003 : p.281).

haute-mer, à bord d'un navire fantôme ou d'une embarcation, elle aussi ayant une allure fantomatique, dans laquelle ils sont eux-mêmes des fantômes.

En somme, dans les récits littéraires, cinématographiques ou musicaux (et ce, à différentes époques), l'errance semble pouvoir se traduire par une appartenance à un état fantomatique. À travers les exemples mentionnés, nous avons observé et dénoté une proximité intéressante entre le fantomatique et l'errance. Cette relation entre les deux termes permet d'illustrer l'aspect spectral de cette forme d'errance. Ainsi, nous appliquerons l'errance fantomatique aux films ciblés spécifiquement pour ce chapitre afin de réactualiser la notion d'errance.

3.3 Justification de la construction d'une errance fantomatique

Nous suggérons que la forme d'une errance fantomatique est motivée par les actions d'errance et les états d'âme des personnages. Dans l'errance fantomatique, les lieux à travers lesquels ils évoluent demeurent très importants. Elle est l'illustration que la forme *errare* est majeure par rapport à la forme *iterare*. La dynamique entre les deux formes d'errance est instable quand la forme *errare* domine l'autre.

3.3.1 Caractéristiques de l'errance fantomatique dans le cinéma

L'errance fantomatique est caractérisée par une dépossession individuelle ou collective. Cette caractéristique de l'errance fantomatique est majeure dans le sens qu'elle illustre autant un dépouillement matériel qu'immatériel. Dans le cinéma, elle peut être représentative d'un personnage errant qui est séparé de ses biens matériels ou de personnes vivant dans une communauté dont le territoire est vidé de ses

ressources naturelles. Elle peut être le reflet de personnages perdant leurs droits ancestraux et ou leurs acquis sociaux. Les conventions et les principes de vie de ces personnages (en tant qu'occupants) sont bafoués par un agent oppressant ou un quelconque envahisseur spoliant leurs ressources ou leurs biens. Les personnages dépossédés peuvent apparaître résignés, soumis, aliénés et anéantis. Ils se trouvent dans une perpétuelle errance et ils deviennent des silhouettes ou des corps fantomatiques égarés dans différents lieux. Ainsi, une errance marquée par la dépossession est fantomatique.

Au cinéma, la dépossession s'accompagne souvent de l'idée de la perte. La perte du lieu et ou du lien amène une désorientation. En effet, l'errance fantomatique est caractérisée par une désorientation géographique, marquée par une absence de destination et une perte de repères. Un personnage errant peut être désorienté physiquement et cela peut causer chez lui un déséquilibre psychologique ou en être le reflet⁸¹. Il peut vivre cette désorientation, sur place ou en mouvement, comme une perte de repères ou de moyens. L'errance fantomatique est également marquée par la notion de déracinement. Les personnages qui évoluent dans cette forme d'errance, la plupart du temps égarés, sont déracinés de leur lieu d'attache, de leur contexte de vie et de leur espace social. Le déracinement est relié à la désorientation, à l'idée de la perte et à la dépossession⁸². Il conduit inexorablement à la perte de soi et à la dissolution de l'identité. Cette dissolution est la cause d'une dépersonnalisation. Un personnage fantomatique se dépersonnalise et vit dans l'anonymat. Il est un fantôme, méconnu de ses pairs et souvent marginalisé. Sur le plan psychologique, ce personnage peut avoir l'impression de ne plus être lui-même, et sur le plan physique

⁸¹ Le désordre psychologique peut être engendré par autre chose qu'une désorientation physique et spatiale. La pathologie mentale serait potentiellement un autre embranchement de l'errance fantomatique.

⁸² La dépossession est toujours d'actualité au Québec, compte tenu du climat austère dans lequel il se trouve. En effet, plusieurs conférences portant sur le thème de « la dépossession tranquille » ont été présentées à la fin du mois de mars 2015, à Montréal, dans le cadre d'une étude scientifique sur l'austérité.

et psychique, il peut ressentir des états délirants. Méconnaissable, il peut sombrer et ce déclin est parfois irréversible, voire fatal. Finalement, il est une figure de l'errance fantomatique.

Eugène Dupréel note certaines différences entre la notion d'individu et la notion de personne en fonction de la durée, de l'évolution et des capacités supposées (Dupréel, 1967 : p.515). Quant à la durée, il aperçoit une non-correspondance entre la personne et l'être corporel :

Cette première remarque fait tout de suite apercevoir que la personne, si elle correspond évidemment à l'individu physique, n'est cependant pas située rigoureusement dans le même lieu et le même temps. Notre personnalité intégrale est portée par les consciences de ceux qui nous connaissent et qui sont en relation avec nous ; la conscience de notre personnalité, que nous portons en nous, n'est qu'une partie, le noyau, si l'on veut, de cet être social, mais un noyau tel que sa disparition n'entraîne que peu à peu la dispersion définitive de l'être spirituel correspondant (Dupréel, 1967 : p.516).

Dans cette logique de dépersonnalisation de l'errant, il n'est plus possible que sa personnalité soit portée par les consciences de ceux qui l'entourent, car il est déjà dans un état de dissolution avancé de sa personne en tant qu'être social. L'errant fantomatique est en dehors des conventions de la personne dont parle Dupréel. Il ne fait pas partie des souvenirs et il n'est même plus reconnu de son vivant, alors il n'a aucune chance d'accéder à la postérité après sa mort et de prolonger « son corps social » au-delà de son vivant. Pour Dupréel, « l'individu libre est une convention de la vie sociale. Cette convention ne signifie rien de plus que ceci : l'individu est capable de mériter et de démeriter » (Dupréel, 1967 : p.527). Or, l'errant fantomatique n'est pas un individu libre et il n'est même pas un être personnifié, car il a une identité déconstruite. Il est hors convention de la vie sociale.

Le personnage errant fantomatique⁸³, en dépossession, est-il en quête d'un lieu? Selon Alexandre Laumonier, « l'errant s'efface, devient silencieux, il se livre à l'expérience du monde, c'est pourquoi il ne peut y avoir d'errance immobile » (Depardon, 2000 : p.12). L'errant fantomatique se livre-t-il vraiment à l'expérience du monde ou n'est-il pas plutôt perdu et délibérément affecté par son déracinement? Peut-il être en quête de quelque chose ou d'un lieu second alors qu'il est en état de déroute?

L'errance, terme à la fois explicite et vague, est d'ordinaire associé au mouvement, et singulièrement à la marche, à l'idée d'égarement, à la perte de soi-même. Pourtant, le problème principal de l'errance n'est rien d'autre que celui du lieu acceptable. Il paraît difficile, par l'étude de ses représentations, littéraires ou autres, d'en cerner le territoire singulier, car l'errance n'est ni le voyage, ni la promenade, etc. (Laumonier, 1997 : p.20).

3.3.2 Les lieux et les non-lieux dans l'errance fantomatique

Nous avons proposé dans le deuxième chapitre sur l'errance axiologique que le mouvement n'était qu'un aspect mineur de notre étude. À cette étape de notre conceptualisation, nous n'avons pas encore abordé la notion de lieu. En fait, à travers cette forme d'errance, celle-ci était sans doute un élément à considérer davantage, car les personnages en errance axiologique étaient bien situés dans des lieux précis qui régissent et qui définissent le cadre de leur échange relationnel.

Dans la suite de notre travail sur l'errance fantomatique, nous sommes persuadés qu'une étude, même sommaire, de la notion de lieu (et de non-lieu) est indispensable pour l'apport qu'elle peut susciter à l'endroit de notre réflexion sur les actions d'errance des personnages et des personnages errants eux-mêmes. L'amorce de cette brève réflexion sera une manière différente d'aborder et d'explorer les modes de

⁸³ Effacé, dispersé, fuyant, vapoureux, il évoque la tristesse de l'être dissolu.

l'errance fantomatique à travers les films *Conte bleu* (1977) et de *De la Tourbe et du Restant* (1979).

Le lieu est l'inscription du déplacement de l'errant fantomatique. Il est ce territoire dans lequel il évolue et peut surgir, apparaissant et disparaissant de façon fantomatique, abandonnant un lieu pour un autre ou pour aller au hasard, ici et là, ou pour aller quelque part ailleurs et ou, comme dernière option d'une forme de dérive, en perdant ses repères dans un lieu connu ou inconnu. Dans *Conte bleu*, le spectre de la morte, Marguerite Pigarouche, apparaît dans le jardin comme une hallucination d'Agnès, la fille de la défunte mère, qui semble perdue dans les derniers moments du film que nous analyserons dans la section suivante.

Nous aimerions jeter un éclairage sur une distinction considérable entre les lieux et les non-lieux, bien que dans les films de Fernand Bélanger nous entrevoyons une vaste représentation de lieux diversifiés et de non-lieux : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu » (Augé, 1992 : p.100). Marc Augé soutient que :

La sur-modernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique (Augé, 1992 : p.100).

L'auteur précise qu'une distinction entre lieux et non-lieux doit se faire « par l'opposition du lieu à l'espace » et sans écarter l'analyse nuancée de De Certeau au sujet de cette distinction. Contrairement à la réflexion d'Augé, De Certeau « n'oppose

pas les « lieux » aux « espaces » comme les « lieux » aux « non-lieux » pour Augé. L'espace, pour De Certeau, est un « lieu pratiqué », un « croisement de mobiles » :

Ce sont les marcheurs qui transforment en espace la rue géométriquement définie comme lieu par l'urbanisme. À cette mise en parallèle du lieu comme ensemble d'éléments coexistant dans un certain ordre et de l'espace comme animation de ces lieux par le déplacement d'un mobile, correspondent plusieurs références qui en précisent les termes (Augé, 1992 : p.102).

Au final, il est important de souligner que « l'espace du non-lieu ne crée ni identité singulière, ni relation, mais solitude et similitude » (Augé, 1992 : p.130). Ainsi, les « lieux » et les « non-lieux » sont des caractéristiques propres à l'errance fantomatique.

Les errants fantomatiques sont sans doute des êtres écartés du système de normativité et, à l'image des Tricksters violateurs des codes de conduite et des conventions, se faufilent à travers les règles de la conformité sociale. De Certeau, pour sa part, évoque la posture du délinquant qui se rapproche, en partie du moins, d'une figure d'errant(e) fantomatique :

Si le délinquant n'existe qu'en se déplaçant, s'il a pour spécificité de vivre non en marge mais dans les interstices des codes qu'il déjoue et déplace, s'il se caractérise par le privilège du parcours sur l'état, le récit est délinquant. La délinquance sociale consisterait à prendre le récit à la lettre, à en faire le principe de l'existence physique là où une société n'offre plus d'issues symboliques et d'expectations d'espaces à des sujets ou à des groupes, là où il n'y a plus d'autres alternatives que le rangement disciplinaire et la dérive illégale, c'est-à-dire une forme ou l'autre de prison et l'errance au dehors (De Certeau, 1990 : p.190).

Au final, la délinquance est peut-être bien le reflet d'un individu dans un état de dépersonnalisation propre à l'errant fantomatique.

3.4 L'errance fantomatique dans l'analyse de *Conte bleu*⁸⁴

3.4.1 Description générale du film

Conte bleu est une fiction d'une heure se déroulant sur une période de plus de cinq cents ans d'histoire. La narration débute en 1491 lorsque Marguerite Pigarouche et son équipage fuient le continent européen en traversant l'océan atlantique à bord d'un voilier hanté par le spectre des démons et l'apparition du diable. Incapables de se défaire des peurs magico-religieuses du Vieux Continent, les personnages parviennent un jour aux terres d'Amérique où ils s'égarerent et craignent d'être possédés par des démons. S'écoulent plusieurs siècles de défrichage, de colonisation et d'agriculture. Puis, surgit la modernité avec ses trains, ses voitures et ses avions. Avec ses routes, ses autoroutes et ses aéroports. Finalement, Marguerite Pigarouche décède dans sa maison un jour de septembre 1976, à l'âge vénérable de 516 ans et huit mois...

3.4.2 Description des trois dernières séquences du film⁸⁵

Courte séquence du retour de la morte

Agnès, la fille de Marguerite Pigarouche, décédée la veille, voit apparaître par une fenêtre sa défunte mère qui arrose les fleurs dans un jardin derrière la maison. Puis, sortant de chez elle et se dirigeant vers un baril d'eau, elle va remplir un sceau vide

⁸⁴ *Conte bleu* a été réalisé durant les années 1976 et 1977. Les plans du film ont été captés principalement à St-Benoit dans le Comté des Deux-Montagnes, là où résidaient Fernand Bélanger et Yves Angrignon, à cette époque. Le projet du film a été pensé et conçu en réaction à l'ouverture du chantier de l'aéroport de Mirabel et, conséquemment, des expropriations qui délogèrent et évincèrent un grand nombre d'agriculteurs et de résidents.

⁸⁵ Voir Annexe C.

et, ouvrant la porte de la maison pour y entrer, le fantôme de sa mère ressurgit à nouveau. Dans une des pièces de la maison, elle est effrayée par ses visions et par cette voix qui lui chuchote son nom. Elle échappe maladroitement sur le sol un pot de fleurs qui éclate en morceaux.

La lettre d'expropriation

Le facteur, roulant sur une bicyclette, s'arrête et glisse une lettre dans la boîte aux lettres située sur le bord du chemin. Agnès la prend et la lit sur le balcon de la maison familiale. Elle apprend que la maison qu'elle a habitée sera définitivement expropriée et qu'elle doit partir dans un délai de deux mois suivant la réception de la missive.

L'exode du coffre et l'arrivée du tracteur

Agnès s'habille et se prépare à partir. Elle amène son coffre qu'elle dépose sur une brouette. Elle prend le chemin et s'en va, en marchant comme ça, au loin. Enfin, un tracteur menaçant arrive devant la maison et servira à la déplacer sur le site « d'un futur village historique ».

3.4.3 Analyse des trois dernières séquences du film

Conte bleu est marqué par une errance qui s'exprime essentiellement par la présence des personnages, leurs actions et les lieux dans lesquels ceux-ci gravitent. Les personnages, après leur traversée, arrivent sur un territoire où ils sont égarés, où l'égarement magico-religieux est la norme (les visions, les peurs, les processions, etc.) et où l'errance n'est accompagnée d'aucun but et d'aucun projet précis. Les personnages ignorent concrètement où ils accosteront, bien qu'ils veuillent s'établir

sur de nouvelles terres. Ils n'ont pas établi de destination précise et ils n'ont pas émis la possibilité d'un éventuel retour en Europe.

L'errance de la Pigarouche et de son équipage est une lente dépossession de leur être menant à l'égaré. Dès le début de leur traversée, les personnages sont déracinés de leurs terres et dépossédés de leurs biens, possédés par l'irrationnel et dépossédés de leur intelligence rationnelle. Tout au long du film, ils abandonnent un lieu pour un autre et n'ont plus de véritables lieux d'attaches et d'appartenances. Ils finissent par être égarés et succombent à des errements prolongés.

C'est par l'entremise d'une lettre d'expropriation destinée à Marguerite Pigarouche que nous apprenons qu'Agnès sera dépossédée de son héritage agricole et qu'elle sera évincée du domicile familial. La maison sera déplacée sur un autre site pour permettre la construction d'un nouveau réseau routier. Le mot « expropriation » prend ici un sens connotatif : la jeune femme est dépossédée arbitrairement de la propriété familiale. Agnès sera compromise à partir malgré elle. L'éventuel démantèlement contribue à défendre l'idée d'un égaré des personnages : ils deviennent dépossédés d'eux-mêmes comme Agnès qui, revêtue symboliquement de son costume du 16^e siècle, part avec son coffre placé sur une brouette, sans savoir où elle ira. L'errance d'Agnès se poursuivra sur la route. Les derniers plans du film illustrent la dépossession par l'arrivée du tracteur chargé de déplacer la maison. Agnès, étant résignée, ne résiste pas à ce vol et à cet envahissement de la modernité. Elle part en marchant. Symbole d'une collectivité, Agnès personnifie un peuple qui est désorienté, voire égaré.

Dans *Conte bleu*, les personnages en mouvement errent d'un lieu à un autre et d'un « espace-temps » à un autre. Ils vivent clairement un déracinement. Ils abandonnent les lieux qu'ils fréquentent les uns après les autres. Ils sont déracinés du lieu origine

d'où ils sont venus. Au début du récit, les personnages sont errants avant même de quitter le site portuaire européen, car ils sont déjà habités par des errements. Le départ en mer est la continuité d'une errance terrestre qui mute en errance maritime. Lorsque l'équipage de la *Pigarouche* arrive en terres d'Amérique, il est confronté à vivre une errance physique, territoriale et géographique. L'errance marine et fluviale, par la traversée sur l'océan, se transforme à nouveau sous la forme d'une errance continentale. Il s'agit donc d'une errance perpétuelle, car les personnages sont condamnés à errer sur la mer comme sur la terre, où les conditions de vie sont pénibles : maladies des personnages, stérilités des terres, mortalités, nourritures putréfiées, etc. En effet, lorsque les personnages sont sur terre, physiquement malades et psychologiquement épuisés, leur errance est marquée par un sentiment d'isolement ou de désorientation, voire d'abandon. Leur errance est le prélude à un long parcours erratique, où ils marchent lentement et silencieusement, comme les derniers moments du film tendent à l'illustrer.

Les personnages errants vont se déplacer lentement d'un lieu intérieur (le navire) à un lieu extérieur (le bord de la mer) et puis, dans le sens inverse, d'un lieu extérieur (le boisé) vers un lieu intérieur (la cabane à sucre). Dans les derniers moments du film, Agnès passe d'un lieu intérieur (la maison) à un lieu extérieur (le jardin et le balcon) à plusieurs reprises. Tous ces lieux⁸⁶ de passage des personnages errants sont des lieux stables qui permettent aux actions d'errance de se manifester et de se réaliser. « Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité » (De Certeau, 1990 : p.173). Ainsi, l'errance fantomatique des personnages est marquée par une transition des lieux qui s'exprime par une fuite des personnages à travers ceux-ci.

⁸⁶ Les tableaux peints, raccordés aux plans du film, évoquant les corvées ménagères, sont des lieux en soi de la narration du film. Les plans sont dépouillés, descriptifs et souvent fixes. La caméra, pour sa part, est caractérisée par des mouvements habiles et lents.

Les personnages errants poursuivent leur trajectoire dans un espace défini, soit « un lieu pratiqué » (De Certeau, 1990 : p.173). Ils vont et viennent à l'écran, à travers cet espace filmique qui nous permet de les observer et de visualiser leur lente mouvance et leur silence religieux. De plus, ils errent de façon fantomatique d'un espace-temps à un autre, d'une période donnée à une autre, comme fusionnée à la suivante, donnant l'impression d'anachronismes envahissants qui ne sont, en fait, que des marqueurs de temps ponctuant la narration. Ainsi, les personnages en mouvement errent, lentement et silencieusement, d'un lieu à un autre et d'un espace-temps à un autre. Ce sont des errants fantomatiques entourés de fantômes⁸⁷ et de spectres. Finalement, les personnages de *Conte bleu* qui vivent une errance fantomatique sont reliés à un type d'égarement dans différents lieux.

L'errance de Marguerite Pigarouche, qui est « supposément » décédée dans les derniers moments du film, est fantomatique, car elle parvient à émettre un commentaire textuel, une critique portée à l'endroit de l'industrie de la tourbe, dans le film *De la Tourbe et du Restant*. Non seulement nous y voyons un élément d'impureté par l'apparition d'une citation tirée d'une réflexion du personnage fictif, mais nous y constatons aussi un prolongement de l'idée du fantôme dans *Conte bleu* à travers *De la Tourbe et du Restant*. L'errance fantomatique de Marguerite Pigarouche est illustrée par la sortie d'un espace filmique (nous voyons la fille de la Pigarouche marcher au loin dans *Conte bleu*) pour entrer dans un nouvel espace filmique où la citation⁸⁸ évoque la présence du personnage féminin⁸⁹. Ainsi, le vagabondage de

⁸⁷ Une ancienne photographie d'époque illustrant les membres d'une famille participe à la multiplication des fantômes dans l'univers du film. [49 min 07s]. Nous voyons cette photographie après qu'un personnage (Picard) ait recouvert le corps de Marguerite Pigarouche à l'aide d'un drap blanc.

⁸⁸ Le texte en surimpression de Marguerite Pigarouche dans *De la tourbe et du Restant* répondant à un actionnaire qui justifie que « c'est grâce à ces camionneurs là qu'on a des fruits et légumes 12 mois par année ». Marguerite Pigarouche qui rétorque : « Au prix qu'on les paye, on n'est pas obligé de leur envoyer la terre pour les faire pousser ».

⁸⁹ Marguerite Pigarouche n'apparaît donc pas physiquement dans *De la tourbe et du Restant*.

Marguerite Pigarouche, passant d'un lieu à un autre et d'un espace filmique à un autre, n'en démontre pas moins l'importance que nous accordons à l'aspect fantomatique de l'errance par le biais de ses diverses apparitions.

Les actions d'errance des personnages sont omniprésentes dans la narration du film, mais elles sont limitées, très lentes et elles sont marquées par la peur et la crainte des phénomènes magico-religieux. La danse sur le bateau, la paresse de l'équipage, la marche de la Pigarouche pour se rendre dans une maison de campagne, sont des exemples d'actions d'errance, car elles sont motivées par la lenteur, l'isolement et le silence des personnages.

Dans la dernière séquence du film, intitulée « L'exode du coffre » dans le scénario de Fernand Bélanger, nous voyons que la protagoniste s'apprête à partir avec son coffre sur la route. Sa marche lente, ses pas lourds et son corps tirant vers l'avant une brouette, sous un soleil aveuglant d'été, est symptomatique d'une action d'errance. Le départ d'Agnès sur la route est le prolongement successif d'une longue errance déjà parcourue par le personnage.

Tout au long du film, les personnages errants, à l'allure fantomatique, sont entourés de spectres et de fantômes, qu'il s'agisse de l'apparition du diable, de l'Ange bleu, des figures mythiques ou du fantôme de Marguerite Pigarouche. Les apparitions et les disparitions de ces derniers se produisent en parallèle aux actions d'errance effectuées par les personnages.

Les personnages errants ont une démarche fantomatique. Ils marchent religieusement comme lors d'une procession (la marche du chapelet durant le calvaire d'Oka). Ils apparaissent et disparaissent sans prendre la parole, sans dialoguer avec un

interlocuteur, sans regarder vraiment vers la caméra. Dans les derniers moments du film, il ne reste plus qu'Agnès parmi l'équipage, sur qui repose le dénouement de l'histoire. Elle disparaît, marchant comme une errante, en s'écartant au loin. Tous les personnages finissent donc par apparaître et disparaître à un moment ou à un autre du film.

Dans les dernières séquences, le spectre de Marguerite Pigarouche est présent. Agnès, sa fille, aperçoit par le travers d'une fenêtre sa mère cueillant des fleurs dans le jardin alors qu'elle est censée être morte depuis déjà quelques heures. Lorsqu'Agnès se dirige dans le jardin pour remplir son seau d'eau, Marguerite Pigarouche n'y est plus. Dans un autre plan, Agnès retourne à la maison et aussitôt qu'elle ouvre une porte et pénètre à l'intérieur de l'habitable, le spectre de la mère surgit à l'écran. C'est ce plan qui montre Agnès, l'errante inquiète, fuyante, habitée par le fantôme de sa mère. C'est ce même plan unitaire qui nous fait voir le spectre, et qui nous fait entendre les pas, de Marguerite Pigarouche. Ce dernier est la représentation de l'errance fantomatique : la présence d'errants à l'allure fantomatique coexistant avec l'apparition de spectres et de fantômes. Au final, ce plan illustre une errance fantomatique qui nous permet de constater que celle-ci est liée aux actions des personnages et à leur démarche mais aussi à leur état d'être comme par exemple l'hallucination visuelle et auditive, ou la projection obsédante, d'Agnès.

Le rapport à la mer serait à éclaircir dans *Conte bleu*. La traversée de l'océan témoigne de cette inspiration pour la légende du bateau fantôme, une errance marine illustrée par différents récits où les spectres abondent ou par l'actualité portant sur la dérive des bateaux fantômes. Dans *Conte bleu*, elle s'exprime par la navigation d'un voilier sur la mer avec un équipage à bord, hanté par les apparitions spectrales. Certes, l'errance de *Conte bleu* n'est pas qu'une expression de la traversée en mer à bord d'un voilier, elle est définitivement collective (Marguerite Pigarouche et ses

acolytes) et évolutive (les descendants de Marguerite Pigarouche comme Agnès). Une errance fantomatique, par cette filiation à la mer, est une condamnation à l'errance perpétuelle et à l'inaccessible désir d'ancrage et d'enracinement, toujours impossible à réaliser. C'est dans ce contexte que les personnages se trouvent dépossédés d'eux-mêmes et impuissants d'espérance face à l'avenir qui les attend. Finalement, il s'agit d'une errance fantomatique qui s'inspire des récits et de l'actualité portant sur le thème de l'errance marine.

Conte bleu est le seul film de Bélanger qui est composé d'un très grand nombre de silences. Nous les associons à l'errance fantomatique, car ces longs et lourds silences alourdissent les actions des personnages. Ils envahissent les espaces communs des personnages et, de ce fait, il s'en dégage une atmosphère austère, religieuse ainsi qu'un rythme très lent ponctuant les scènes. La musique est infime et les bruits sont incrustés à l'ambiance (le chant des grenouilles dans les plans montrant l'hiver), etc. Le silence est comme une évocation subtile d'une errance fantomatique.

L'errance peut être motivée par la contrainte exercée par un pouvoir (politique, juridique et religieux) qui ordonne à un ou des individus d'abandonner leur milieu de vie pour différentes raisons. Ce ou ces individu(s) finissent par errer contre leur gré, déraciné(s) et dépossédés de leurs biens⁹⁰. Dans *Conte bleu*, la lettre d'expropriation est symboliquement importante, car elle révèle l'obligation pour Agnès de quitter la maison familiale selon un délai prévu par un pouvoir politico-juridique invisible. Au début du film, le départ de Marguerite Pigarouche et de son équipage est relié à la volonté d'un groupe, contraint d'abandonner leurs terres d'Europe, d'accéder à plus

⁹⁰ Dans le film *Japigia Gagi* (2003) de Giovanni Princigalli, une communauté de Roms, immigrés de Roumanie, est déplacée d'un camp jugé illégal par la mairie, car il est situé sur un terrain privé de la ville de Bari (dans une banlieue de l'Italie du Sud). De ce fait, elle annonce que des travaux d'urbanisme seront effectués sur ce site et, donc, force les Roms à quitter leurs habitations de fortune pour aller vivre quelque part ailleurs. Ainsi, les Roms sont voués à une forme d'errance territoriale (*errare*).

de liberté en fuyant un pouvoir religieux omnipotent qui les pourchassera jusqu'en Amérique⁹¹. Dans les dernières séquences de *Conte bleu*, il s'agit d'un glissement qui s'effectue entre un monde théologique, recouvrant plusieurs siècles, vers un monde moderne où l'errant fantomatique (Agnès) ne peut que poursuivre une trajectoire erratique, car il doit se soumettre aux contraintes d'un pouvoir supérieur qui le force à toujours se déplacer. L'errance, en ce sens, est engendrée par une oppression religieuse soutenue par deux régimes de pouvoir : l'État et l'Église, ce qui explique, en partie, la raison d'être d'une angoisse permanente qui taraude les personnages du film. Ceux-ci ne peuvent développer une pensée critique, car ils sont contraints par la peur. *Conte bleu* est sans doute un film sur des personnages errants qui craignent le réel peuplé d'étrangetés. Finalement, l'errance des personnages est très présente. Nous la remarquons de la traversée initiale jusqu'à la terre ferme et de la terre agricole cultivée jusqu'au départ d'Agnès vers l'inconnu de la modernité.

À notre avis, le magico-religieux est surtout relié à la racine *errare* de l'errance qui fut déconstruite dans le texte de Berthet. Nous suggérons que le magico-religieux est la conséquence d'une errance *errare* très prononcée, c'est-à-dire que le niveau de l'égarement ou de l'erreur (au sens physique ou au sens psychologique) est très élevé. *Conte bleu* est donc le film qui correspond le mieux au thème de l'errance avec la racine *errare* : perte identitaire, absence de but et de destination, déracinement et dépossession des personnages qui ne sont pas forcément en exil, mais qui sont en errance perpétuelle, motivée par différentes contraintes qui leur sont imposées, ou en état de perdition (dans des lieux très hermétiques et dans des univers où les

⁹¹ Les images documentaires, portant sur la procession religieuse des fidèles durant le calvaire d'Oka, montrent que les individus sont toujours prisonniers de la croyance religieuse qui les contraint à errer dans la foi... (Elles ont été captées par la petite équipe de Bélanger durant l'année 1976).

personnages deviennent fous comme le jeune homme dépressif et suicidaire dans *Passiflora*⁹² dont les liens avec d'autres personnages sont malheureusement entravés).

Les « Entreprises de la Résurrection Incorporée » est une formule ironique pour décrire le pouvoir qui légifère les expropriations⁹³ des terres et des propriétés privées qui se sont produites au début et à la fin des années soixante-dix avec, dans un premier cas, la construction de la tour de Radio-Canada et, dans un second cas, la construction de l'aéroport de Mirabel en périphérie de Montréal⁹⁴. Les « Entreprises de la Résurrection Incorporée » vont ordonner à Agnès de quitter son domicile en lui laissant un délai de deux mois. Sans le respect de ce délai, elle sera évincée de son domicile familial... Mais Agnès n'offre aucune résistance, car elle se précipite incessamment dans l'aventure de son errance, s'en allant au hasard. C'est une errance forcée qui la condamne à rester une errante fantomatique et à errer vers d'autres lieux sans jamais envisager un retour à son domicile (ni, par ailleurs, un retour en Europe) et sans connaître le lieu de sa prochaine destination. Elle accepte son sort en tant qu'errante. Enfin, le plan final illustrant le tracteur venant déplacer la maison est révélateur du pouvoir lui-même « fantomatique », car le tracteur a quelque chose de subreptice, surgissant et tournant près de la maison qui sera déplacée et qui sera dorénavant installée sur le « site du nouveau village historique ». Ainsi, voilà le nouveau pouvoir qui « fabrique » de l'errance : « Les Entreprises de la Résurrection Incorporée ».

⁹² Dans *Passiflora*, plusieurs personnages sont définitivement liés à l'errance fantomatique tels que le jeune homme suicidaire ou la femme battue.

⁹³ Le film de Guy Borremans, *Kouchibouguac* (1978) présente l'histoire de Jackie Vautour, un patriote défendant l'existence de son village acadien, menacé d'expropriation et qui sera finalement exproprié, malgré la résistance citadine, dans le but ultime de construire un parc naturel protégé (Parcs Canada).

⁹⁴ À ce sujet, il faut lire *Lignes aériennes* (2002) de Pierre Nepveu.

3.5 L'errance fantomatique dans l'analyse de passages de *De la Tourbe et du Restant*

3.5.1 Description de passages tirés du film

Un premier passage [commençant à la 26^e min] présente des travailleurs, torses nus, de tous les âges, qui sont en train de boire le contenu de bouteilles en verre (Pepsi et Seven Up) durant le temps d'une pause bien méritée. Dans une fourgonnette, un collègue est responsable de la collecte des bouchons. Ils vont s'asseoir en groupe sur la pelle d'un tracteur⁹⁵, près des « machines renifleuses » de la tourbe. Ces travailleurs sont sans doute les chauffeurs désignés de ces gigantesques machines, héritières des machines récoltant le coton dans le Sud des États-Unis.

Un second passage [débutant environ à la 32^e min] montre deux hommes résignés qui révèlent leurs conditions de travail en se confiant l'un à l'autre, face à la caméra. Ces hommes sont éreintés par la force de travail quotidienne qu'ils doivent fournir. Ils ne s'inscrivent pas dans une logique de contestation, de revendication.

Un troisième passage [environ à la 44^e min] consiste plutôt à présenter un plan précis d'un jeune travailleur qui s'occupe de l'emballage de la tourbe. Nous y voyons un jeune homme qui travaille mécaniquement dans la poussière. Sur cette image floue, Bélanger a inscrit « Comme une usine à rêves... ». Le jeune homme doit exécuter un travail répétitif dans un environnement où la qualité de l'air laisse à désirer et peut déclencher des problèmes pulmonaires (et des cancers...) chez les travailleurs.

⁹⁵ Ce tracteur nous fait penser (il est identique) au tracteur des « Entreprises de la Résurrection Incorporée » dans *Conte bleu*. Il aurait la même fonction symbolique : déposséder les habitants de leur milieu de vie.

Dans un quatrième passage⁹⁶ [environ la 53^e min], nous voyons en avant-plan des camionneurs qui discutent de leur métier et du transport des fruits et légumes en échange de la tourbe, entre le Québec et les États-Unis. Nous apercevons en arrière-plan les jeunes travailleurs revêtus de leur imperméable jaune. Ceux-ci travaillent « à la chaîne » et s'arrêtent pour manger des fruits offerts par un patron américain. À la fin de la scène, et dans un changement de perspective, nous visualisons un plan sur des sacs « Peat Moss » et, en retrait derrière, un jeune travailleur, à l'allure fantomatique, balaie le sol de son humus.

Dans le cinquième et dernier passage⁹⁷, nous observons le déroulement d'une soirée à « l'Auberge du portage » [entre 1h10 min et 1h26 min] à deux moments distincts⁹⁸ de la dernière partie du film [Premier moment 1h10 min à 1h13 min ; Deuxième moment 1h17 min à 1h25 min]. Le premier illustre plusieurs personnes (des bourgeois, des intellectuels et des gens du peuple) qui bavardent entre elles sur une terrasse extérieure, une serveuse qui s'affaire au service des convives aux tables et un savant qui fait un discours sur la mythologie... Le second présente la fin du service aux tables à l'intérieur et à l'extérieur de l'auberge, les nombreux déplacements et le va-et-vient de la serveuse, l'activité frénétique des employés travaillant dans la cuisine, la terrasse désertique, la rencontre entre la serveuse et le savant. À la fin de ce moment, la caméra erre d'un lieu à l'autre. Elle filme les clients qui l'attendent dans le portique de l'auberge. Puis, elle capte un tableau peint par Edmond Plourde (le fameux projectionniste ambulant) qui est, en fait, un portrait de l'auberge qui se nomme « L'Auberge de Notre-Dame du Portage ».

⁹⁶ Voir Annexe D.

⁹⁷ Voir Annexe D.

⁹⁸ Ces deux moments de la scène de l'auberge sont entrecoupés par l'intégration de d'autres scènes.

3.5.2 Analyse de courts passages tirés du film

De la Tourbe et du Restant (1979) est une œuvre sur l'errance qui « regorge de résonances de tous types lors des moments lyriques » (Nault, 1987 : p.119). Ce film porte essentiellement sur l'exploitation des hommes et la dépossession⁹⁹ des ressources naturelles d'une nation privée de son humus exporté aux États-Unis. Le territoire du Québec est spolié car ses tourbières sont saccagées. Il faut des centaines d'années avant qu'elles se régénèrent. Le monde des tourbières devient donc le lieu d'une exploitation abusive qui dépouille les habitants des ressources qui faisaient partie intégrante de leur territoire et qui, de surcroît, les condamne à errer à travers la spirale du labeur quotidien.

Pour Fernand Bélanger, la dépossession est liée à l'idée que « les grandes entreprises, en achetant la « Terre », déposèdent les gens, elles achètent leur force de travail et leur pouvoir de création et leur financent leurs maisons si possible » (Bélanger, 1977 : p.3). Il précise également que les terres agricoles sont abandonnées et que « les habitants préfèrent un salaire assuré à la politique agricole de découragement » (p.3). Fernand Bélanger rappelle que « nous parlons de la dépossession d'un pays... des grosses vans qui sortent du 3^e rang de St-Modeste¹⁰⁰ chargées de sacs de tourbe pour le plus grand bien des jardins de Floride » (p.4). Selon sa vision politique de la dépossession,

on a colonisé le pays – on en a fait un pays sans pouvoir propre de créer ou de détruire, un pays de dépendance économique et autre... en détruisant le sol. Principalement en provoquant l'érosion du sol par le processus de la monoculture. Puis on s'est efforcé de nous aider en nous mettant dans des

⁹⁹ Dans le document de recherche (Novembre 1977) et le scénario de *De la Tourbe et du Restant* (Décembre 1977), Fernand Bélanger aborde très clairement le phénomène d'exploitation des ressources naturelles et la dépossession des habitants.

¹⁰⁰ Une invention lexicologique appartenant à l'originalité de Fernand Bélanger.

usines qui ne font encore qu'exploiter nos ressources naturelles pour exportation – nous payant des salaires dérisoires- nous faisant payer le coût des usines construites, etc. (p.5).

À la fin de sa réflexion sur l'exploitation de la tourbe, Fernand Bélanger exprime le drame de notre nation colonisée :

Nous ne sommes plus conscients de notre environnement, en cherchant à survivre nous avons dû d'abord puiser à même les ressources locales. Lorsque notre survivance nous sembla assurée, nous avons cherché à vendre le surplus. Nous nous sommes défaits de notre pays, miettes par miettes, sans se douter que nous vidions le ventre nourricier de nos propres descendants (p.18).

Ce constat du chercheur, puis du cinéaste, nous ramène à la condition du Québec d'aujourd'hui et à l'exploitation incessante des minerais de son territoire, tant sur la Côte Nord qu'en Abitibi... Comme si le Québec « colonisé » par les multinationales était voué à une déperdition inéluctable de son environnement terrestre.

Dans le premier passage que nous avons ciblé, il est question d'une dépossession économique illustrée par des travailleurs exploités défilant tour à tour devant un plan de la caméra. Ceux-ci, qui tantôt travaillaient, sont en train de se reposer en se désaltérant. Par le biais d'un plan fixe, nous les distinguons à nouveau, assis sur un tracteur et nous ne les reverrons plus. Ce sont des errants dénudés (donc dépossédés), à la démarche fantomatique, qui contribuent eux-mêmes inconsciemment à leur propre dépossession. Ils sont prisonniers de leur sort en tant que travailleurs très peu rémunérés et perdent le contrôle de leurs richesses et de leurs biens. Ils constituent un groupe d'hommes ayant des conditions de travail qui ont été « normalisées » et « balisées » par une élite bureaucratique et administrative étrangère. Ils font face à un paradoxe : la prolifération des produits étrangers (fruits, liqueurs, etc.) chez eux et la disparition tranquille de leurs richesses naturelles (la

tourbe, le bois, les métaux...) vers d'autres pays. D'autre part, la dépossession est également reliée au fait que l'industrie de la tourbe est gérée par une compagnie externe dont les bureaux sont implantés dans la ville de New York. La dépossession est souvent orchestrée par des agents extérieurs à une nation (l'exploitation de la mine Arnaud près de la ville de Sept-Îles) et ou à un continent (l'Afrique, par exemple, où la Chine est très présente dans l'industrie minière). Dans cette perspective, les individus occupant un territoire exploité sont souvent moins considérés que les ressources naturelles qui y abondent, parce que les profits engrangés par les compagnies sont énormes. Le phénomène de l'exploitation des tourbières du Bas-du-Fleuve, au Québec, est donc une « résonance » de cette dépossession tranquille¹⁰¹, à la fois économique et culturelle. Ainsi, dans ces circonstances, il devient de plus en plus difficile de demeurer « Maîtres chez nous ».

De la Tourbe et du Restant présente des personnages errants qui se trouvent dans une situation précaire, car les offres d'emploi sont limitées. Les salaires sont plutôt dérisoires (le salaire minimum est fixé à 3\$ de l'heure en 1978, soit celui des travailleurs dans le secteur des tourbières). Les emplois obtenus, notamment dans les tourbières de Rivière-du-Loup, sont très exigeants physiquement. Il n'y a pas ou peu de reconnaissance par les employeurs. Les travailleurs aux visages noircis par la poussière de la tourbe courent le risque très grand de développer des problèmes pulmonaires. Le travail dans les tourbières devient une forme d'exploitation des travailleurs qui, dès que leur journée de labeur est complétée, errent dans leur campagne ou leur village.

Bélanger, en effet, utilise les tourbières pour parler plus largement du rapport de l'homme à la nature (et plus particulièrement de l'exploitation de la nature par l'homme (notamment à travers le spectre des maladies respiratoires qui

¹⁰¹ Qui est aussi un thème du film (par le symbole du prospecteur) de Michel Gauthier, intitulé *Débarque-moué au lac des Vents* (1974, ONF), dont le monteur est nul autre que Fernand Bélanger.

affectent les travailleurs) et de la dépossession (le commerce de la tourbe équivalant à vendre un territoire) (Jean, 2014 : p.126).

Dans le second passage ciblé, les travailleurs, qui tantôt œuvraient dans leur tranchée et là en pause, sont visiblement résignés et leur vision des choses n'est pas imprégnée d'un quelconque espoir. Pire, la discussion entre les deux travailleurs est plutôt révélatrice d'un phénomène de résignation collective. Ils ne contestent pas les positions de la compagnie états-unienne et ils ne revendiquent pas de meilleures conditions salariales. Ils vivent dans le silence et la peur quotidienne du manque de travail. Même s'ils savent qu'ils gagnent moins « qu'un peintre ou qu'un ouvrier », ils ne tentent pas davantage de lutter contre leur asservissement. La caméra filme leurs mains errantes manipulant des morceaux de tourbe pendant qu'ils se confient à elle. Ainsi, ces travailleurs sont des êtres errants parce que leur résignation les a menés à une perte de repères et que leur dépossession, à l'instar d'une dépossession collective, les a conduit à une lente dépersonnalisation faisant d'eux des errants fantomatiques¹⁰².

L'errance fantomatique des personnages évolue dans un territoire localisé, soit celui des tourbières en exploitation agglomérant quelques villages. L'errance « généralisée » est toutefois représentée par la clientèle présente sur le site de l'auberge. Les personnages sont des errants fantomatiques parce qu'ils se sont effacés et désertés en tant qu'individus. Dans le troisième passage ciblé, nous voyons ce jeune homme qui s'affaire à l'emballage. Il incarne l'ouvrier qui travaille dans les murs d'une compagnie étrangère implantée chez lui, dans sa région. Il est ce personnage effacé dans la brume et la poussière de son ouvrage, conditionné par les efforts physiques exigés par la compagnie. Ce plan sur ce jeune homme et le grain de l'image sont flous. L'image fixe n'est pas très nette. Le visage du jeune homme est

¹⁰² Ces errants passent d'un mode d'activité à un mode de repos, vont de lieux ouverts en lieux fermés.

caché par un masque alors que ce dernier travaille à l'étroit, solitairement, sans la présence de d'autres travailleurs, dans l'anonymat le plus involontaire.

Dans le troisième passage ciblé, le jeune homme à l'emballage est un exemple d'une dissolution d'un être humain qui cause une dépersonnalisation. Il perd peu à peu son identité, il se réduit au silence de sa conscience sinon il se contente du tapage des machines. Il devient un esclave malgré lui, sa pensée ne peut se développer pleinement et son corps subira les contrecoups de la poussière de tourbe et la répétition des gestes de son corps menant à l'usure prématurée de ses articulations. La dépersonnalisation a ceci de particulier qu'elle élimine l'individualité propre à chaque personnage. Dans le quatrième passage retenu, nous voyons une dynamique d'exploitation illustrée entre les jeunes hommes Québécois, habillés dans leur imperméable jaune, et le commerçant américain du Mississippi qui leur offre « gentiment » des fruits. Ces jeunes hommes n'ont pas la garantie d'un avenir prospère. Ils sont voués à une forme d'asservissement qui compromet le développement de leur identité. Ils sont eux aussi en train de se dépersonnaliser, car ils deviennent, ceux qui sont souvent représentés en arrière-plan, des travailleurs anonymes dans leurs habits jaunes. À la fin de ce passage, nous remarquons les paquets de tourbe en avant-plan alors que nous voyons un jeune homme passant le balai en arrière-plan, effacé ou facilement oubliable. La dépersonnalisation met les jeunes êtres dans une posture d'acceptation de l'inacceptable. Elle les entraîne donc inévitablement dans une errance fantomatique.

Dans une section de son mémoire de maîtrise portant sur une étude de cas de *De la Tourbe et du Restant*, Georges Nault consacre une partie de son analyse aux formes du phénomène de résonance¹⁰³. L'auteur aborde l'idée que « le cinéma opère des

¹⁰³ Il s'agit, en fait, du quatrième chapitre du mémoire de Nault, intitulé « De l'image aux images : le rythmique ». Le concept étudié est « l'effet de résonance ».

résonances par la mise en opposition, la « confrontation d'un même espace, une fois peuplé et une fois vide ». Ce phénomène est présent au niveau des personnages « dont la situation évolue un peu de la même façon. Les personnages se trouvent « de moins en moins dans des situations sensori-motrices « motivantes », mais plutôt dans un état de promenade, de ballade ou d'errance qui définissait des situations optiques et sonores pures¹⁰⁴ ». Nault suggère que les espaces sont peuplés puis vidés (par exemple, l'espace de l'auberge se vide de ses visiteurs) et que les personnages qui sont manifestement occupés (les deux hommes se confiant à la caméra ou la serveuse à l'auberge finissant son ouvrage) deviennent errants. Il observe notamment un phénomène « des résonances croisées, c'est-à-dire des personnages occupés dans un lieu vidé et des personnages errants dans un espace peuplé et grouillant ». (Nault, 1987 : p.115-116). En élaborant sur les désertions d'espace, il remarque que « des personnages errants plutôt qu'occupés sont plus silencieux, lents, d'où des dominantes sonores complètement différentes, etc. » (Nault, 1987 : p.115). Pour lui, la deuxième forme¹⁰⁵ du phénomène de résonance est reliée au passage de personnages occupés à errants : « C'est là presque une caractéristique générale du film, son mouvement principal : presque tous les personnages sont vus occupés, affairés en premier lieu et subissent une transformation les menant à l'état d'errance » (p.120). L'auteur fait allusion aux siphonneuses dans les tourbières : « Même les siphonneuses (concept de personnages étendus) travaillent en rangée et dans un ordonnancement strict tout au long du film pour devenir errantes et se déplacer de façon désordonnée (en un genre de ballet aléatoire) vers la fin » (p.121). Enfin, il remarque que d'autres personnages sont dans un état d'errance (ou de ballade) comme les actionnaires de l'auberge, le camionneur américain et l'intellectuel (le savant), contrairement à la serveuse qui est dans un état d'occupation. Mais il précise sa pensée ici : « Par contre, ce sont plus souvent les mêmes personnages qui sont vus successivement à l'état d'occupation et à l'état d'errance bien que, ici aussi, ceci ne

¹⁰⁴ Référence à Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, 169.

¹⁰⁵ La première forme de résonance concerne des espaces peuplés qui deviennent des espaces vidés.

soit pas un pré-requis essentiel pour qu'il y ait sensation de résonance » (p.121). Georges Nault aborde le thème de l'errance comme une voie potentielle à explorer par le biais des personnages et des lieux. Pour lui,

L'espace quelconque qui occupe le troisième tiers du film est une résonance de l'espace diégétique (deux premiers tiers). C'est une résonance surtout spatiale (présence des mêmes lieux mais vidés, déterritorialisés) mais aussi temporelle. Le temps « résonne » aussi, passant de périodes rythmées, occupées, chargées à des rythmes lents, à des temps « étirés ». Il se vide de sa charge (p.118-119).

Les errants fantomatiques sont souvent égarés. Ils n'ont pas d'objectif précis. Ils ont perdu leurs repères, leurs ressources et, parfois, leurs valeurs. Ce sont des êtres vulnérables qui vivent une tension avec le lieu dans lequel ils se trouvent. Les errants fantomatiques ne sont pas constamment visibles, ils apparaissent et disparaissent comme Marguerite Pigarouche dans *Conte bleu* et l'intellectuel dans *De la Tourbe et du Restant*. Dans notre partie théorique sur l'errance fantomatique, nous nous sommes questionnés à savoir si cette forme d'errance est reliée à une « poétique du lieu ». Nous pensons effectivement que les errants fantomatiques sont liés à une poétique du lieu, parce qu'ils vivent momentanément dans des espaces qui modifient leur comportement et leur déplacement¹⁰⁶. Dans les passages de l'auberge, les personnages sont tous des errants fantomatiques, autant ceux qui sont occupés que ceux qui ne le sont pas. Ils vont apparaître et disparaître, ils vont « errer » en discutant sur la mythologie ou sur le patrimoine ou en marchant lentement dans les lieux de l'auberge. Celle-ci est finalement comme un labyrinthe qui structure le film : « L'architecture du film, en forme de spirale, permet de cerner les composantes économiques, sociales et culturelles de cette industrie largement inféodée aux intérêts américains. En même temps, se superpose une certaine imagerie du bonheur sur

¹⁰⁶ Nous verrons dans le prochain chapitre que certains personnages historiques sont des errants poétiques qui sont intimement reliés à une poétique du lieu.

laquelle s'exerce, à l'instar de la dépossession économique, l'emprise des modèles culturels américains » (Coulombe et Jean, 1991 : p.39). Ainsi, les personnages errants fantomatiques et les lieux dans lesquels ils se trouvent sont très importants dans le cadre de notre étude sur l'errance dans le cinéma.

Les passages à l'auberge montrent que les convives et les employés sont eux aussi dans une forme d'errance fantomatique. En effet, ils errent à l'intérieur de l'auberge ou dans les aménagements extérieurs (par exemple le perron). Ils se retrouvent tous, à un moment donné, dans un état d'errance où ils sont plongés dans une certaine introspection. Ils demeurent constamment en mouvement dans l'espace visuel. La caméra les capte un instant et puis, subitement, ils disparaissent en sortant du cadre. À la fin du dernier passage à l'auberge, qui annonce le dénouement du film, l'espace est vide. Les êtres qui restent dans cet espace sont également en errance (la serveuse qui défait les nappes, les personnes assises qui regardent l'horizon du ciel, le savant qui interpelle la serveuse). Ainsi, les personnages errants, ceux qui ont une démarche fantomatique, sont reliés à une poétique du lieu dans l'étude de l'errance.

Bien qu'il s'agisse la plupart du temps ici d'une errance fantomatique, nous avons repéré une brèche nous permettant d'aborder l'errance poétique dans *De la tourbe et du Restant*. En effet, à un moment précis du film, la caméra de Bélanger capte les clients dans le hall intérieur avant de s'approcher d'un tableau qui est, en fait, une esquisse de l'auberge du portage créée par Edmond Plourde, un projectionniste itinérant natif de l'état du Maine et qui, jadis, avait vécu prospère dans cet état américain. L'univers pictural du légendaire Plourde, admiré par Fernand Bélanger, est un interstice menant à une poétique du lieu ou à une esthétique du lieu, soit celle d'une œuvre artistique et figurative d'un homme remarquable qui était un vagabond déambulant sur les routes des villages de Rivière-du-Loup pour projeter des films

dans les fermes des habitants¹⁰⁷. Cet artiste portait donc en lui un projet : montrer des « vues » à des citoyens ordinaires et à des paysans qui n'en avaient pas l'habitude. Edmond Plourde était un vagabond-artiste qui marchait vers l'accomplissement d'un but et qui avait des projets artistiques qu'il réalisait au rythme d'un rêve tranquillement exaucé. En terminant, le tableau de Plourde dans l'auberge mène à un autre tableau, dans un lieu scénique extérieur, représentant une scène de genre et accompagné du cliquetis du projecteur. Le film de Fernand Bélanger, qui est également une captation des œuvres de Plourde, fait découvrir un personnage d'artiste qui porte en lui l'influente culture américaine des États de la Nouvelle-Angleterre. Il personnifie la culture américaine qui « contamine » la culture canadienne-française.

3.6 Conclusion partielle de l'errance fantomatique

Tout bien considéré, les films *Conte bleu* (1977) et *De la Tourbe et du Restant* (1979) semblent valider plusieurs aspects du concept d'errance fantomatique. Les personnages errants de ces films évoluent fugitivement comme des fantômes. Ils errent dans des lieux et des espaces divers dans lesquels ils apparaissent et disparaissent. Ils ont l'habitude aussi d'être fuyants. Ils sont souvent seuls, condamnés à une errance géographique, voire territoriale. Ils errent moralement, pris dans le précipice du magico-religieux et plusieurs sont inspirés par la croyance que l'exploitation des ressources d'une nation est une issue possible en vue d'un véritable progrès qui, par ses effets pervers et redoutables, dépossède les habitants. Mais ils ne sont jamais en lutte avec autrui sinon rarement avec eux-mêmes. Leurs actions d'errance montrent qu'ils sont appelés, par le biais de la marche, du déplacement lent et du silence de leur voix, par une fuite en dehors des lieux, voire en dehors du réel.

¹⁰⁷ Entretien avec Fernand Bélanger. Réalisé par Rémy Daudelin. Enregistrement audio. 2005. Copie de conservation : Louise Dugal et Alexis Lemieux.

Ainsi, ces personnages errants aux allures fantomatiques, entourés de spectres¹⁰⁸, sont des êtres évanescents et désincarnés. Ils sont les fantômes¹⁰⁹ de ceux qui n'habitent déjà plus dans ce monde. Ils n'iront nulle part, car ils ont été déracinés de leur milieu et de leur personne. Ils erreront parmi les regards indifférents des uns et des autres.

Nous avons observé que l'errance fantomatique, notre seconde déclinaison du concept d'errance, correspond à une multitude de personnages dans les films de Fernand Bélanger. Toutefois, nous croyons que cette forme d'errance s'illustre et s'explique plus aisément par notre étude de ces deux objets sensibles à la notion de territoire. Nous avons déjà évoqué l'idée que l'errance fantomatique conduit à une perte du lieu ou à une entrave du lien. Elle peut mener à une désorientation et à un déracinement. De plus, une dissolution de l'identité est une des causes d'une dépersonnalisation menant à une errance fantomatique. Nous avons remarqué dans ces deux films qu'il est question autant d'une dépossession individuelle que d'une dépossession collective qui cherche à dériver inévitablement à travers une forme de confusion (d'hallucination¹¹⁰) personnelle ou collective, une errance fugitive et inlassable qui appelle une sensation d'éternité. Nous concluons en précisant que l'errance fantomatique des personnages est physique autant que psychologique. Nous l'avons vu par la peur du magico-religieux dans *Conte bleu* et par l'épuisement des travailleurs éprouvant de la résignation dans *De la tourbe et du Restant*. L'errance fantomatique n'est rien d'autre qu'un long exode ou qu'un lent déclin individuel ou social, illustrée par des personnages se mouvant dans l'espace des plans. Elle est

¹⁰⁸ Les silhouettes de figurants ou de personnages secondaires sont également fantomatiques...

¹⁰⁹ *De la tourbe et du Restant* a son bestiaire des fantômes : les scènes où les travailleurs parlent de leurs confrères morts accidentellement en pratiquant leur métier dans la tourbe, le tombeau en bois du poète, le chant de ce dernier qui interpelle les canadiens-français, exilés aux États-Unis, de revenir s'installer dans la belle province, etc.

¹¹⁰ Dans les derniers passages de *De la Tourbe et du Restant*, l'intellectuel (un savant nommé René Pomerleau, une sommité en mycologie au Québec) parle justement d'hallucination en narrant le mythe d'Orphée. Il termine en disant ceci à ses interlocuteurs cinéastes « c'est mauvais, faut pas dire cela au public! ».

reliée sans doute à la perte de soi, à la perte d'un environnement vital d'un être et, *in extremis*, à la tentation du suicide.

Ainsi, l'errance fantomatique est définitivement reliée à la racine *errare* de l'errance. La racine *iterare* est très peu présente ou complètement absente. Mais nous avons constaté que celle-ci apparaît sans doute à travers le contexte culturel de *De la tourbe et du Restant* façonné par la légende du projectionniste ambulant et peintre Edmond Plourde, un errant poétique. En général, les personnages du film qui sont en errance fantomatique ne sont pas appelés par un projet ou par une quête, car ils sont habités par des erreurs de raisonnement et des errements perpétuels, allant ici et là, à la dérive d'eux-mêmes. Enfin, dans *Conte bleu* et *De la tourbe et du Restant*, nous confirmons que la racine *errare* est dominante dans tout le champ de l'errance à travers lequel évoluent les protagonistes.

L'errance fantomatique est cette forme que nous retrouvons dans le contexte actuel des migrations de populations dans tous les coins du monde, des marginaux et des itinérants qui sont laissés à eux-mêmes dans une constellation de villes nord-américaines, etc. L'errance fantomatique est omniprésente autour de nous, mais nous ne portons pas notre regard sur elle. Si le cinéma compte un bon nombre de figures d'errants fantomatiques c'est qu'il est un peu le miroir de nos sociétés...

CHAPITRE IV

ERRANCE POÉTIQUE

Dans ce dernier chapitre, nous définirons les termes qui nous ont servi à créer une troisième déclinaison de l'errance, soit l'errance poétique. À travers celle-ci, nous ferons une étude des rapports entre l'errance et la poésie. Nous argumenterons la construction d'une errance poétique pour désigner une errance positive qui est, en effet, porteuse d'une quête et immanente à un projet artistique, scientifique ou philosophique. Pour illustrer notre propos, nous analyserons un des premiers films de Fernand Bélanger : *Via Borduas* (1968). Il s'agit d'un film qui anticipe l'univers de la contre-culture québécoise par une réactualisation du Refus global à la « génération lyrique » vivant la fin intense des années soixante. En faisant un retour sur les deux autres formes d'errance évoquées et développées précédemment (l'errance axiologique et l'errance fantomatique), nous démontrerons que l'errance poétique est, sur le plan théorique, très distincte des autres formes susmentionnées.

4.1 Dynamique symbolique entre l'*errare* et l'*iterare* d'une errance poétique

Dans l'errance poétique, la racine *errare* est quasi absente et la racine *iterare* est omniprésente. La relation entre les deux racines est déterminée par un envahissement de la seconde sur la première. Cette relation ne peut donc conduire qu'à l'amoindrissement de la racine *errare*. Mais celle-ci ne disparaît pas complètement,

car il n'existe pas d'errance *iterare* pure comme il n'existe pas d'errance *errare* pure. En fait, une errance « pure » serait une conception un peu douteuse, car l'errance est un thème en soi difficile à circonscrire. Les deux racines de l'errance sont et seront toujours marquées par un dynamisme de « cohabitation », même si dans ce contexte-ci c'est la racine *iterare*, plus proéminente, qui l'emporte définitivement sur la racine *errare*.

La racine *iterare* est une racine aventureuse plus qu'elle n'est envahissante. Une fois assumée, sa croissance prolifique fait en sorte que la racine *errare* ne peut que difficilement prendre de l'expansion. La racine *iterare* de l'errance fait « l'éloge de l'imprévu » (Berthet, 2007 : 12) et d'une quête poétique. Elle est caractérisée par le vacillement d'un projet existentiel, par la possession de ses attributs et par la quête d'un projet individuel. Ainsi, par cette caractérisation de la racine *iterare*, l'errance poétique est marquée par une profondeur de la quête qui peut prendre la forme d'un voyage initiatique, d'une introspection, d'une marche vers l'émerveillement solitaire, d'une « nécessité intérieure », etc. L'errance poétique est un projet de vie qui se traduit dans l'espace autant par la mobilité que par l'immobilité (une introspection) d'un errant ou d'une errante.

4.1.1 Terminologie résultant de cette dynamique

Dans cette forme d'errance, nous croyons que la dynamique entre la racine *errare* et la racine *iterare* est une lutte à deux permettant à cette dernière de l'emporter, bien que ce phénomène soit rare, car la dynamique entre ces deux racines est souvent nulle ou largement dominée par la racine *errare*. Nous estimons que la notion de poésie est à la base de cette dynamique, car la racine *iterare* est imprégnée d'une poésie que

nous retrouvons dans une errance motivée par un projet individuel d'errance « sociale » ou par une quête esthétique.

Selon nous, la poésie au cinéma peut être discernable sur le plan formel ou stylistique (par le biais de la technique de la caméra, des plans, du montage, etc.). Une poétique du cinéma, au sens d'une théorie esthétique, est une autre fenêtre d'études. Toutefois, nous n'irons pas nous aventurer dans ces domaines théoriques du cinéma, car nous privilégions une autre voie. La poésie est surtout incarnée par des personnages, dans les films et dans le cinéma québécois, qui portent en eux un projet créateur destiné à une révolution individuelle. L'étude de la trajectoire et de la posture des personnages errants fait partie d'une recherche esthétique, car ces êtres errants s'inscrivent dans une « poétique du lieu » ou dans une « esthétique du lieu » qui ne sont pas inséparables des unités de plan. Comme le suggère Dominique Berthet, l'errance *iterare* est « la quête incessante d'un ailleurs » (Berthet, 2007 : p.11-12). Nous croyons que l'étude des figures de l'errance nous permettra de comprendre la dimension poétique de notre concept. Les relations entre les personnages dans une errance poétique peuvent être interprétées comme une esthétique des relations. L'aspect artistique de l'errance poétique est déterminant et à considérer. Si l'itinérant est une figure de l'errance fantomatique, le créateur d'une œuvre (artistique ou littéraire) peut être, par contraste, « une figure de proue » de l'errance poétique.

Dans un premier moment, nous établirons ce que nous entendons par une errance poétique par le biais d'une réflexion sur le terme « poétique ». Dans un second moment, nous justifierons notre construction d'une errance poétique. Puis, nous préciserons le sens de cette nouvelle forme en énonçant les aspects qui semblent lui correspondre.

4.2 La signification du terme « poétique »

En tant que « qualificatif », le terme « poétique » vient décrire ici la démarche d'une personne ou d'un personnage. Les artistes et les créateurs qui ont une démarche créatrice sont animés par la beauté et le sens de leur projet poétique. Nous entendons le terme « poétique » au sens d'un projet artistique vécu par un créateur. Le terme « poétique » n'est donc pas référentiel à une esthétique formelle ou n'est pas attribuable, dans ce cas-ci, à une caractéristique formelle, mais il est relié à la beauté d'une œuvre créée et vécue par un créateur.

En outre, la poésie est l'incarnation d'une vie vécue comme un projet, comme une aventure initiatique. La poésie est une illumination sur la profondeur de l'être, sur le chemin menant à un projet individuel aussi nécessaire que l'étanchement de la soif. La poésie apparaît dans la réalisation d'un projet. Donc, comme elle sous-tend le processus en cours d'une réalisation artistique, elle n'est pas le projet fini. Nous estimons que le terme « poétique » correspond, entre autres, à un projet social porté par le manifeste du Refus global rédigé par Paul-Émile Borduas (1905-1960). En effet, le manifeste a été décrit en tant que « pôle magnétique le plus puissant de l'histoire culturelle du Québec¹¹¹ ». Dans une correspondance que nous avons eue avec Marcel Barbeau, le peintre affirmait : « La pensée automatiste était assez proche de la philosophie existentialiste, de sa morale de l'ambiguïté, de l'accent mis sur la dimension existentielle de l'œuvre et sur son rapport au vécu immédiat de son auteur¹¹² ». En fonction du thème de l'errance, le terme poétique nous convient parce qu'il dévoile des particularités typiques d'un personnage errant ou d'un créateur errant.

¹¹¹ Lise Bissonnette. (9 et 10 mai 1998). Refus global. Un lieu de mémoire. Dans *Le Devoir*, p. E-1.

¹¹² Extrait tiré d'une correspondance entre Marcel Barbeau et Alexis Lemieux. Celle-ci est datée du 24 février 2008. Archive Web et copie numérique en possession d'Alexis Lemieux.

4.3 L'aspect « héroïque » d'un projet poétique

Pour nous, l'héroïque est un critère, comme l'épique, d'un parcours poétique. Dans l'errance poétique, nous retrouvons souvent des figures héroïques (légendaires) comme Ulysse ou Don Quichotte. Les personnages vivant une errance poétique sont ces héros tels un Dionysos qui sont épris de bravoure et qui vivent une situation épique remplie de mouvement et d'aventures. Ces personnages, s'identifiant à un projet héroïque, ont une démarche et un mode d'être poétique. Ainsi, l'errance poétique est représentative de ces errants héroïques qui vivent une aventure épique par le biais de leur trajectoire, leur démarche et leur programme. La figure admirable d'un créateur comme Paul-Émile Borduas, qui a conçu un projet de vie « héroïque » autour de son œuvre picturale et réflexive, est une illustration de ce que peut représenter un projet poétique en tant que cheminement initiatique fondé sur une vision mythique des héros.

4.4 Un vagabond ou un errant poétique : un être (ou un esprit) individualiste?

Au premier abord, un vagabond poétique peut être perçu aujourd'hui comme un être individualiste, isolé, vivant en solitude, en autarcie, sans rapport public ou privé avec les autres et désolidarisé de son rapport communautaire. Désirant être libre, et le pouvant merveilleusement par le cheminement intérieur de sa pensée, il veut connaître la joie de son processus créateur, il souhaite la reconnaissance sociale de sa personnalité « artistique » ou de son entité « artistique » en aspirant ou en accédant à la légende. Mais son projet de vie poétique peut avoir une portée sociale ou peut être, en fait, une extension du « moi » créateur projetée dans la sphère sociale.

En établissant un court historique de l'esprit individualiste, Eugène Dupréel rappelle que l'esprit individualiste a dominé, pendant les deux siècles classiques (17^e et 18^e siècle), en parallèle à l'épanouissement de la métaphysique au 17^e siècle :

Soit sous la forme de l'esprit cartésien (souveraineté de la raison, rendant l'individu capable d'atteindre à tout par ses seuls moyens judicieusement mis en œuvre), soit sous la forme que lui donneront les naturalistes et Rousseau (autorité de la conscience individuelle, fournie d'emblée des sentiments qui importent). De succès en succès l'esprit individualiste atteindra à l'apogée que nous connaissons : la proclamation des Droits de l'homme et la doctrine kantienne de l'homme fin en soi et de l'autonomie de la Raison. Cette ascension de l'individualisme est liée à l'influence croissante de la bourgeoisie, ou plus généralement, des classes moyennes. L'idée que l'individu a une valeur intégrale et qu'il est pourvu de tout ce qui est nécessaire, raison, sens moral, pour atteindre les fins conformes à sa destinée, soutenait les aspirations de tous ceux qui n'étaient ni des nobles soucieux de leurs privilèges, ni des indigents préoccupés seulement de leur subsistance. C'est un idéal de liberté soutenu par cette philosophie individualiste qui valut au début de la Révolution française un universel succès d'opinion (Dupréel, 1967 : p.221-222).

L'esprit individualiste d'un vagabond poétique tend peut-être à s'écarter d'un « individualisme libéral » dans le sens que son projet créateur est le fondement de sa quête et de sa liberté et la volonté d'un engagement social. Mais, évidemment, ce projet ne pourrait pas être vécu par tous les hommes et n'est réalisable que dans la perspective où un homme ou une femme provienne inéluctablement d'un milieu artistique ou culturel effervescent, dynamique et prospère. À ce propos, Dupréel nous rappelle que :

L'idéal individualiste et libéral élaboré par les siècles précédents n'est pas également conforme aux aspirations de toutes les classes sociales. C'est le « bourgeois » pourvu d'un établissement régulier, assuré du lendemain, vivant dans une société calme et stable, qui désire disposer librement de son loisir, cultiver son esprit sans entrave, exprimer sans danger toute sa pensée,

atteindre aux honneurs et à la réputation sans se voir arrêté par une majorité ombrageuse ou par les privilèges d'une aristocratie (Dupréel, 1967 : p.224).

En terminant, Dupréel aborde l'essor de la pensée individualiste en montrant qu'elle provient de forces révolutionnaires qui l'ont amené à s'émanciper aussitôt que des forces antirévolutionnaires (ou réactionnaires) privilégiant « un sociologisme conservateur » tentèrent de bloquer sa fulgurante montée. De fait, dans l'arène politique de nos sociétés actuelles, nous assistons à ces voix discordantes polarisées entre les pro-individualistes et les pro-étatiques. Nous concluons en précisant que pour comprendre brièvement la position d'un errant ou d'un vagabond poétique dans la société occidentale, il faut passer par le chemin de la courte histoire de l'individualisme. Enfin, le vagabondage poétique n'est pas attribuable à n'importe quel individu qui voudrait se prévaloir de son droit « d'errer » car pour accéder à l'errance poétique il faut être un créateur, un intellectuel ou un érudit hors-pair avec un bagage culturel de la trempe de l'être monastique ou de l'ascète aguerri. Donc, à ne pas s'y méprendre, l'errance poétique est clairement un projet individualiste porté et nourri exclusivement par des esprits individualistes (malgré une conviction sociale qui fut exprimée par un certain nombre d'entre eux).

4.5 Justification de la construction d'une errance poétique

Nous pensons que la forme d'errance poétique est motivée par le ou les projet(s) d'un ou de personnage(s). Alors, le terme poétique, étant relié à l'épique, à l'héroïque et au poétique, est inhérent à la beauté et à la profondeur d'une quête. L'errance poétique s'exprime par la présence imposante de la racine *iterare* face à la racine *errare*. La forme d'errance poétique permettra d'identifier et de reconnaître des figures errantes qui sont appelées par un projet de vie ou un projet d'art social. Cet outil théorique nous permettra également d'aborder la démarche et la posture d'un/des personnage(s)

ou la manière dont un film présente ces aspects. Le terme « poétique » associé au concept d'errance s'inscrit dans une mise en contexte où il est question d'une aventure, d'une quête et ou d'un exil volontaire¹¹³.

L'errance poétique est symptomatique d'un projet en train de se réaliser ou qui s'est réalisé mais dont le processus est en train d'être dévoilé. Les signes apparents d'une errance poétique sont « la quête incessante d'un ailleurs », la découverte infinie de l'inconnu, le déracinement momentané ou définitif, la recherche de soi ou la dépossession de soi en vue d'une pleine maîtrise de son œuvre. Elle est aussi marquée par le fait qu'il n'y a aucun retour en arrière qui est envisagé, par la nécessité de partir : « une nécessité intérieure » nous rappelle Berthet, la progression ou l'arrêt temporaire de la marche « qui peut comprendre des étapes » menant vers la conquête de son rêve, la construction de sa légende, la reconnaissance sociale de sa renommée ou de sa réussite.

L'errance poétique est reliée à un ou à des personnages et à leur dessein, leur parcours ainsi qu'à leur destinée. Ces personnages errants sont dans un système idéologique qu'ils ont omis volontairement, car ils sont appelés uniquement par leur quête. La plupart du temps, ils ne cherchent pas à le contester et ils ne vont pas s'y perdre. Malgré les irritants et les contraintes de ce système, ils vont parvenir à les ignorer dans la plupart des cas. L'errance poétique concerne des individus qui vivent dans un système de valeurs dans lequel et par lequel ils tentent de construire leur projet artistique en tant qu'aventure poétique.

Nous estimons que le choix du terme « poétique » fait du sens puisqu'il englobe les notions d'épique, d'héroïque et de poïétique et qu'il rejoint les personnages qui sont

¹¹³ Comme dans le cas des exils de Rimbaud, des frères Mekas et, plus près de nous géographiquement, des peintres Borduas ou Riopelle. Dans le film *Les Canadiens Errants* (1956) de Don Haldane, le journaliste Gérard Pelletier s'entretient avec Riopelle au sujet de son exil en Europe.

interpellés par ce dernier, car ils réalisent et concrétisent un véritable projet d'errance dans une perspective double, à la fois individuelle et collective. Ce projet de vie, d'art social, est le fondement même de leur existence.

Dans l'errance poétique, les personnages errants, souffrants, tourmentés ou révoltés, n'abdiquent point dans la poursuite de leur rêve, car la poésie se trouve bien plus dans la marche vers le rêve que dans le rêve accompli, peu importe les obstacles à franchir. S'il le fallait, ils mourraient pour leur rêve. Les errants poétiques peuvent être en dialogue ou non avec des individus, cela dépend donc de leur tempérament (certains sont solitaires alors que d'autres créent aisément des liens interpersonnels). Enfin, ces personnages sont souvent représentés comme des intellectuels, des artistes, des créateurs, des génies, des savants, des scientifiques, des penseurs et des hommes de lettres, des gens cultivés, des gens du peuple instruits, etc.

L'application de l'errance poétique dans des œuvres cinématographiques permet d'envisager d'autres rapports à l'errance par le cheminement des personnes ou des personnages errants. Elle élargit surtout la typologie des figures de l'errance et démontre que ces personnes ou ces personnages errant(e)s contribuent à l'apparition d'un univers propice au mouvement du corps et de la pensée. Comme cela se présente souvent, l'errance poétique peut être vécue par ceux-là comme un déplacement physique (par la marche) et une immobilité causée par une profonde réflexion et une introspection.

Un errant poétique est relié, en partie seulement, à la description faite par Alexandre Laumonier :

Simplement, une personne qui, à un moment donné, est sans attache particulière, solitaire, se déplaçant d'un lieu à l'autre, « étrangers en tous pays », pourvu d'une drôle d'allure –l'allure, bien avant de désigner l'apparence, désigne bien la manière de marcher –, déambulant, en apparence, sans véritable but. Plus encore, l'errant, en quête d'un lieu acceptable, se situe dans un espace très particulier : « l'espace intermédiaire » (Laumonier, 1997 : p.22).

Il « erre » dans son rapport avec son projet de vie (artistique, social, philosophique ou scientifique), en ayant peu d'égard pour toute autre chose que le projet lui-même, qu'il incarne si bien, et qui correspond au lieu de l'errance, cet « espace intermédiaire » : « [qui] serait le milieu, au sens d'un espace situé entre deux mondes, un espace délimitant, ligne ou limes, marges ou frontières, seuil, no man's land » (Laumonier, 1997 : p.22). Enfin, l'errance poétique serait raréfiée car comme le révèle Laumonier : « l'expérience de l'errance est bien unique, ne ressemble à aucune autre » (Laumonier, 1997 : p.24) allant jusqu'à signifier que « promenade, dérive, flânerie apparaissent souvent comme une errance occasionnelle, où la marche libère l'errant du rythme commun, où commence alors l'expérience du monde– c'est bien à partir de la fin du 19^e siècle, avec la flânerie, que l'errance moderne est née » (Laumonier, 1997 : p.24). Enfin, nous poser la question d'une errance poétique dans le cinéma, et par le biais d'un objet cinématographique, consiste à la lumière des révélations faites par Laumonier, « à esquisser une pensée du milieu pour fonder une poétique du lieu » (Laumonier, 1997 : p.24).

Les peintres Québécois Jean-Paul Riopelle, Paul-Émile Borduas et Ozias Leduc sont des exemples de créateurs ayant vécu une errance poétique par l'aventure trépidante de leur projet artistique. De la même manière qu'eux, l'errant chansonnier poète Pierrot Rochette, a fait de sa vie vacillante une errance-quête¹¹⁴ ponctuée de passages

¹¹⁴ (Mercredi 22 avril 2015). *L'information du Nord Ste-Agathe*, 17.

et d'arrêts, une danse de la marche, à la recherche des rêveurs, « pour vivre son rêve de vagabondage là où la vie l'amène¹¹⁵ ».

Nous croyons que *Via Borduas* (1968) de Fernand Bélanger est un film appartenant à une forme d'errance poétique parce qu'il aborde le cheminement de la pensée du peintre. Dans la section suivante, nous démontrerons que la racine *iterare* de l'errance est sous-entendue à travers la quête initiatique et l'exil ardemment souhaité par le père de l'automatisme et que l'errance poétique est marquée par une grande profondeur de la quête qui prend souvent la forme apparente d'un voyage initiatique, mais qui demeure somme toute une errance factuelle.

Via Borduas (1968) de Fernand Bélanger est-il un film marqué par une errance poétique? La représentation de son protagoniste est-elle un indicateur d'une forme d'errance? Nous observons qu'à certains moments de la vie du créateur, la racine *errare* de l'errance fut plus marquante, mais la racine *iterare* de l'errance est peut-être reliée au parcours et à l'état d'esprit dans lequel se trouvait le peintre. *Via Borduas*, comme film expérimental, semble relié à l'errance de Borduas par l'intermédiaire du manifeste *Refus global* en tant que lieu de l'écrit, en tant que foisonnement de la pensée par la représentation d'un projet poétique plutôt que par un simple désir de contestation.

¹¹⁵ Idem, 17.

4.6 L'errance poétique dans l'analyse de *Via Borduas* (1968)

4.6.1 Description générale du film

Dans *Via Borduas*, la vie et l'œuvre du peintre Paul-Émile Borduas sont mises à l'avant-scène, avec une perspective sur le manifeste Refus global. Le protagoniste, un jeune homme rebelle et révolté, faiseur d'actions, fait la rencontre de neuf signataires du manifeste qui témoignent, devant la caméra, de la vie de Borduas et de la période charnière des automatistes. Près d'une soixantaine de toiles ont été filmées et sont montrées à l'écran. La conception du film, par son montage éclaté, est originale. Le moyen métrage est donc une œuvre intéressante sur le plan esthétique et un document à préserver pour le patrimoine audiovisuel et des arts visuels au Québec.

4.6.2 Description des premiers plans du film¹¹⁶

Le premier plan du film montre le protagoniste du film, un jeune homme nu, qui s'étend dans la boue. Le second plan affiche le titre *Via Borduas* sur fond blanc. Le troisième plan dévoile le jeune homme (cette fois-ci le protagoniste est habillé) dans une salle d'une église. Il déclame seul le texte du manifeste Refus global. À travers celui-ci, nous voyons un crucifix situé non loin du jeune homme et un présentoir sur lequel est déposé le manuscrit des automatistes. La caméra effectue un zoom sur le visage du protagoniste annonçant « Sursum Corda! » puis elle capte une illustration religieuse sur un mur et revient vers le jeune homme qui révèle, dans un regard à la caméra, ces paroles : « Notre destin semble durement fixé ». Un raccord est effectué à partir d'un quatrième plan exhibant de jeunes enfants jouant dans la boue et le jeune homme se rapprochant d'eux. Le cinquième plan montre le protagoniste qui se dirige

¹¹⁶ Voir Annexe E.

vers une fontaine d'eau bénite et esquisse de sa main le signe de la croix sur son torse. Puis, il ouvre les portes de l'église qui mènent à l'extérieur et il descend les escaliers en croisant de façon aléatoire une religieuse qui se dirige vers le lieu de culte. Le sixième plan est composé d'une série de six photographies dévoilant Borduas et qui sont jointes à des images fixes de la caméra sur les tableaux du peintre. La voix hors champ, elle, fait une courte présentation de la vie du peintre et du manifeste dont elle énumère la liste des signataires. Simultanément, la caméra procède à un zoom sur les œuvres abstraites du peintre. Elle enregistre, sur leur surface et à travers leur spatialité, la riche matière picturale.

4.6.3 Analyse des premiers moments du film

Dans *Via Borduas*, le jeune homme est présenté comme un personnage portant la révolte de Borduas. Au début du film, le personnage est en train d'errer dans la boue, en solitaire ou avec des enfants, psalmodie les chants du Refus global dans une église sans fidèles ou, plus tard dans la narration, il vomit sur le portillon d'une institution, gambade avec des gallons de peinture vers l'accomplissement d'une œuvre. Il est le personnage rebelle qui annonce à la fin¹¹⁷ du film: « Poursuivons dans la joie notre besoin sauvage de libération ». Cette déclaration signifie que l'errance est un besoin inhérent à la création. Pour qu'elle ait lieu, l'errance devient nécessaire¹¹⁸ et correspond à l'un des premiers fondements de l'existence d'un être créateur.

Borduas avait ce besoin d'errer par la création, surtout vers les dernières années de son existence. « Depuis plusieurs années déjà, la vie de Borduas est une errance. Il va d'escale en escale, nourrissant l'espoir d'un ailleurs meilleur, d'un lieu où tout serait

¹¹⁷ Dans la dernière scène du film, le protagoniste pénètre dans un musée pour aller repeindre des tableaux abstraits en noir...

¹¹⁸ « Place aux nécessités ». Dans Refus global.

plus simple, plus facile » (Gauthier, 2011 : p.78-79). Borduas est un être errant, « son monde se rétrécit de plus en plus à mesure qu'il avance en âge. Ses repères le fuient. Il n'y a plus autour de lui que de rares, très rares amis. Casanier, il se terre entre ses quatre murs. Quatre murs... et sa peinture. Sa peinture qui, tout comme sa vie, perd de plus en plus ses contours, s'ouvre sur l'infini. » (Gauthier, 2011 : p.78-79). Il est devenu « un déraciné¹¹⁹ » qui s'est réfugié dans son œuvre. En fait, il s'est subordonné à elle. Borduas est un « citoyen du monde » à la recherche d'une reconnaissance sociale :

Borduas est porté par un désir de reconnaissance immense, comme s'il y avait au plus profond de lui un vide, un besoin que seule la réussite, une réussite spectaculaire, pourrait combler, comme s'il n'arrivait pas à se satisfaire d'un bonheur simple et tranquille [...] Il fait penser au Canadien errant, banni de ses foyers. Il cherche désespérément quelque chose qu'il n'arrive pas à saisir [...] Ce désir de réussir, d'exister dans le regard de l'autre, de montrer à la face du monde qu'il est quelqu'un plonge sans aucun doute ses racines dans les méandres de son histoire personnelle, dans les motivations profondes, souvent inconscientes, qui façonnent une vie (Gauthier, 2011 : p.149-150).

Via Borduas ne montre que des œuvres réalisées par le peintre ou que des témoignages de neuf des quatorze signataires témoignant à l'écran. Ces témoignages abordent la vie et l'œuvre du créateur. Le corps « physique » de Borduas n'est visible qu'à travers six ou sept photographies montrées en rafale dans le sixième plan. Il est montré avec ses œuvres d'art mais sans la présence de sa famille, de ses amis ou de ses collègues¹²⁰. C'est l'errance du créateur qui est dévoilée sans être explicitée directement par la voix hors champ.

¹¹⁹ Titre de la section du livre de Gauthier où il est question de l'errance de Borduas.

¹²⁰ Bélanger ne fait pas mention de ses rapports sociaux. Il aborde uniquement le rapport de l'artiste avec son œuvre, avec le manifeste Refus global et avec sa société. Le film de Manon Barbeau, *Les enfants du Refus global* (1998) aborde cette dimension interpersonnelle et familiale. Il dépeint l'errance généralisée chez les signataires et les répercussions familiales occasionnées par cette forme d'errance inhérente au processus de création. Le fils de Borduas, complètement déraciné, vivant seul dans une petite maison à Cuba, et discutant « du cheminement de la conscience » de son père, illustre

Dans les autres parties du film, la démarche de l'artiste peintre est inhérente à son œuvre. Borduas est montré comme un créateur éveillé par sa démarche poétique, construite par « des déplacements » vers d'autres lieux géographiques et vers d'autres espaces picturaux. Son errance fut spirituelle et artistique. Immanente à la réalisation de son projet pictural.

Borduas fut pour les Canadiens la double expression de l'interrogation spirituelle et du mouvement plastique. Pour tout remettre en cause, il mena une révolution personnelle qu'on rendit collective. Ermite de tempérament, il devait s'exprimer dans une épuration des formes. Il a élagué son œuvre jusqu'au seuil du néant. Borduas fut le dépouillement sur le plan spirituel et plastique. Son œuvre fut un levain de discorde comme elle sera un levain d'amour. Il fut tumultueusement axé vers l'abandon des concepts et s'adonna ascétiquement à son expression naturelle, la peinture (Charles. A Lussier, 1961).

Borduas est sans doute un vagabond poétique par l'aventure initiatique qui l'a conduit vers son rêve pictural. L'errance poétique chez lui se traduit par son rapport à la création artistique et par la nature de son geste réfléchi et épuré, par son lien au monde soudé à un profond désir de partir et de fuir (son périple dans plusieurs pays d'Europe exprime cette tentative de fuite) et son exil d'un Québec morose et profondément ancré dans la tradition. Le film de Fernand Bélanger ne traduit visuellement que l'errance noble du créateur par son rapport à ses œuvres, sa révolte sociale par ses actions artistiques et politiques (Refus global) et le traitement de l'espace pictural comme manière suggestive d'aborder l'errance sous l'entité de l'œuvre d'art.

la poursuite d'un exil familial. Quant à la famille automatiste, lorsque Manon Barbeau demande à Riopelle « que pensez-vous de la solitude? » il lui répond « c'est tout ce que j'aime, en fait. C'est pour ça que je veux toujours être ailleurs ».

Gilles Lapointe suggère que la dépossession du peintre est plus forte que l'image qu'on lui accole de « gentleman-vagabond¹²¹ », de « vagabond triste » ou de personnage déraciné :

C'est à New York, où le peintre goûte pour la première fois « à la volupté d'être sans racines » qu'il découvre que Montréal n'est qu'un premier échelon : « Là-bas, dira-t-il, j'ai bouillonné, j'ai cherché à tout dire, sans arrière-pensée, à me livrer moi-même à moi-même. » Cette image de dépossession de soi, de dénuement, d'épuration, ira bien au-delà de celle d'idiot du village, du gentleman-vagabond, de l'homme libre et déraciné, « sans aveu », sans héritage (laquelle anticipe de quelques années à peine celle du « clochard céleste » d'un Jack Kerouac) remarquée par Jacques Ferron : et d'autres aussi – par exemple, Serge Guibault, qui dépeint Borduas comme « le triste vagabond du modernisme » - emblématisées par Borduas au moment même où il dévoile son itinéraire, qu'il décrit aussi comme une série de « repiquages » autour du monde, projet qui est à l'origine même de l'« aventure » (Lapointe, 1996 : p.129).

La dépossession du peintre est donc la possession des moyens entrepris pour faire « accoucher » son œuvre picturale. S'auto-effaçant du monde, il est rentré en contact avec ses tableaux en errant dans leur matière et leur spatialité, et ce, afin de mieux réfléchir à la question de l'art, tout en correspondant avec ses fidèles amis : « Oiseaux de passage virevoltant autour d'un peintre venu d'un pays qui n'existe pas, dépossédé d'une partie de sa vie, et qui, en dépit de la malchance qui s'attache à ses pas, reste debout devant le mystère » (Gauthier, 2011 : p.158).

Le « gentleman-vagabond », une figure de l'errance, a sans doute séduit Borduas pour sa simplicité, sa joie et sa recherche de liberté. Mais Borduas n'est pas montré sous l'angle de la « joie » dans *Via Borduas*. Il est perçu comme un rebelle, un révolté ayant trouvé dans l'art abstrait ce qu'il fallait pour combler « ce besoin sauvage de

¹²¹ Borduas révèle à Jacques Ferron un jour son admiration pour un gentleman vagabond, qu'il a rencontré, qui vivait modestement et dans une grande liberté (Ferron, *L'information médicale et paramédicale*, 1969 : p.17).

libération ». Sa démarche créatrice est reliée au vacillement incertain de son art. Il nous semble vraisemblable que l'errance dans laquelle a séjourné Borduas au cours de sa vie fut largement dominée par une errance poétique, car elle fut un besoin indispensable pour lui. Ainsi, sa démarche artistique nous révèle qu'il fut d'abord et avant tout un vagabond poétique.

Pour nous, les prémisses d'une démarche créatrice sont liées à l'errance poétique de Borduas. Le peintre n'est pas atteint par l'égarément car il trouve le sens profond de son existence dans son œuvre. S'il est « un déraciné » de St-Hilaire et dépossédé de lui-même pour une pleine maîtrise de son art, l'errance de Borduas est reliée clairement à une démarche créatrice et à une conception du monde par la peinture. Le film de Bélanger présente cette démarche par une explication des intentions du peintre et d'un point de vue sur ses tableaux (Bélanger et son équipe ont eu accès à la voûte du peintre par l'intermédiaire de Madame Borduas). Il montre également le résultat et l'aboutissement de cette démarche créatrice qui est, selon nous, marquée par le geste délinquant de l'artiste. L'errance s'exprime donc par l'action de peindre, une action de plus en plus réfléchie par le peintre, surtout durant la période de ses exils New Yorkais et Parisiens : « Déroute du geste et de l'écriture dans les œuvres de la période romantique de 1953 à 1955 : jeux sur l'extériorité de la texture plastique, sur la projection matérielle de l'ensemble et le déroulement des masses sombres, dans les toiles des dernières années de sa vie » (Charles Delloye, 1961).

Le thème de l'exil comme forme d'errance chez Borduas participe à la conception d'une errance poétique basée sur un désir personnel de « l'ailleurs » et d'une véritable « poétique du lieu ». S'il n'est pas un thème majeur abordé dans *Via Borduas* (mais il l'est dans un film (1962) de Godbout sur le peintre : *Paul-Émile Borduas, 1905-1960*), nous avons recensé deux lettres de Borduas destinées à des amis qui, elles, suggèrent l'exil du peintre. Dans une missive transmise à la famille Leduc (Fernand

et Thérèse), le 20 juin 1952, dans laquelle Borduas annonce son départ de St-Hilaire, il écrit : « Au contraire, je jette du lest : la maison est bazarde, les meubles aussi; mes livres trouvent refuge dans des greniers amis. Bientôt, je n'aurai plus qu'un petit nombre de toiles et léger comme un vagabond j'entreprendrai, à petits pas, le tour de la terre... » (Extrait, *Écrits 2*, 1987-97 : p.483-484). Dans une autre missive, destinée à Claude Gauvreau en octobre 1958, Borduas s'intéresse à Gauvreau en ne lui cachant pas la douleur ressentie par son exil parisien :

Parlez-moi de vos projets, de vos travaux. J'ai l'impression que vous êtes mieux informé de mon travail que je ne le suis du vôtre. Les années s'enfilent douloureuses loin du pays : il est mauvais de vivre si longtemps en exil : fût-il volontaire. Pourtant c'est encore le mieux que je puisse faire. Ne suis-je pas né trop tôt dans un pays trop jeune? (Borduas, 1987-97 : p.1007).

Cet exil « volontaire » n'est-il pas un des éléments inassouvis de la carrière du peintre? « La carrière de Borduas peut sembler déconcertante, car dans la biographie de cet exilé réside une partie de l'énigme d'une collectivité qui dut se renier elle-même pour assurer son avenir » (Warren, 2011 : p.7). L'aventure artistique de Borduas sous la forme d'un exil fait penser à l'exil rimbaldien, à l'exception près que le domaine de l'art comme aventure spirituelle demeure l'une des conditions de l'existence du peintre. Dans le cas de l'exil du poète, l'aventure de l'écriture poétique est chose du passé et le poète ne rebrousse pas chemin faisant vers le domaine de la littérature, lui qui est déjà orienté vers l'ailleurs : L'Orient et L'Afrique.

Tout se passe comme si un leurre, le leurre de l'art, avait été remplacé par un autre, bien différent, nullement idéaliste, le leurre du commerce, de l'exploration, de l'exil, des contrées sauvages, de la « vraie vie », de l'existence brute. Ce leurre représentait, véritable progrès malgré tout, l'authenticité. La quête de Rimbaud n'était plus orientée vers je ne sais quel mystère, mais au contraire, délibérément, vers le réel même, matériel, de premier degré et qui par définition ne peut être ce qu'il est (Vadeboncoeur, 2003 : p.12).

L'exil mène et conduit à la solitude de Rimbaud ou de Borduas, deux vagabonds poétiques qui ont persisté dans leur errance individuelle et dans leur quête esthétique du lieu étranger où ils ne sont plus que l'évocation d'un projet poétique et d'une aventure artistique qui ont mené à leur propre fin.

L'expérience poétique est toujours davantage ouverture de l'être à la réalité. Mais c'est être seul en face de tout, et l'objet qui naît de cette rencontre est unique, incomparable, inutilisable. Borduas est entré dans cette solitude avec la passion de celui qui veut savoir à tout prix [...] Il a connu la solitude de tous les poètes, et elle n'a cessé de s'aggraver. [...] La poésie est un don sans retour, et si elle fait de la solitude le lieu de sa vie, elle ne l'allège pas pour autant (Robert Élie, 1961).

Finalement, *Via Borduas* (1968) est l'illustration d'une jeune génération, inspirée et influencée par la *Beat Generation* apparue dans les années cinquante, qui tente de se projeter dans le projet social du *Refus global* (1948) rédigé par Borduas et appuyé par plusieurs jeunes artistes de cette époque dont le poète et théoricien Claude Gauvreau. Il est question ici de la reprise intergénérationnelle du manifeste qui, par sa force et son regard critique sur le monde, incite à la poésie de l'errance comme art social. Gilles Lapointe suggère, dans un billet rédigé par Stéphane Baillargeon soulignant le 50^e anniversaire de la mort de Borduas, que « chaque génération s'approprie Refus global avec sa perspective et ses outils de médiation culturelle¹²² ». Ainsi, et comme le révèle Lapointe dans une correspondance¹²³ qui nous fut adressée, le film est « construit sur une opposition entre une lecture de premier niveau (celle du jeune comédien qui passe à l'acte, dans une série de gestes iconoclastes : cette lecture présente Borduas comme un artiste qui s'attaque à la tradition de l'art) et les

¹²² Stéphane Baillargeon. (20 Février 2010). Borduas et les médias. Le cinquantenaire oublié de la mort du peintre. Dans *Journal Le Devoir* [Article consulté en ligne].

¹²³ Correspondance entre Gilles Lapointe et Alexis Lemieux, datée du 23 janvier 2014. Elle a eu lieu suite à une première lettre l'invitant à se joindre à l'assistance durant la projection de *Via Borduas* dans le cadre du cycle *Fernand Bélanger, cinéaste-monteur* à la Cinémathèque québécoise, durant les mois de Janvier et Février 2014, et que nous avons organisé essentiellement à l'automne 2013. Archive Web et copie numérique en possession d'Alexis Lemieux.

commentaires des critiques (Guy Viau, François-Marc Gagnon, Gilles Hénault) qui cherchent à montrer la patiente édification d'une œuvre¹²⁴ » (Lapointe, 2014).

Au final, les premiers plans du film évoquent une errance poétique, car celle-ci est manifestement intrinsèque à l'œuvre révolutionnaire et à la vie de Paul-Émile Borduas stimulée par un projet d'errance comme poésie sociale. Bélanger, par ses premiers plans, illustre la révolte incarnée par le jeune homme et l'opposition entre les visions du Refus global et les dogmes de l'église catholique. Il montre également que l'errance de Borduas est une réflexion sur l'art et que son cheminement est éclairé par une aventure artistique. Borduas est donc ce héros qui a fait de sa vie une œuvre d'art. Il ne fait aucun doute que le thème de l'errance ne doit être réfléchi uniquement qu'en fonction de la figure du peintre. À ce propos, le commencement du film marque la révolte du peintre, à travers les psalmodies du *Refus global*, contre l'empire religieux. Dans son film, Bélanger donne l'impression d'une errance axiologique (*Refus global* versus l'église), mais il s'agit davantage d'une errance poétique. En conséquence de quoi, les premiers plans montrent le jeune acteur accompagné d'enfants se roulant dans la boue. Ces plans sont donc la représentation de l'exploration dans la matière et le renouveau que cette exploration spatiale suscite chez la jeune génération exhibant sa nudité¹²⁵. Ils révèlent ce corps nu d'un jeune homme et ces petits corps d'enfants nageant dans la boue à la recherche de liberté, d'audace et d'aventure.

¹²⁴ Il termine sa missive en soulignant que le film de Bélanger est une archive importante.

¹²⁵ Comme nous l'avons vu, nous retrouvons souvent la nudité des jeunes dans les premiers films de Bélanger (*Via Borduas, Ti-Cœur, Ty-Peupe, Initiation...*). Cela est assez évocateur d'une nouvelle période culturelle au Québec...

4.7 Conclusion partielle de l'errance poétique

Finalement, nous observons que le film *Via Borduas* (1968) de Fernand Bélanger est relié, par les éléments évoqués précédemment, au concept d'errance poétique. Le film aborde cette forme d'errance par la vie et l'œuvre du peintre Paul-Émile Borduas. Ce dernier avait un projet artistique; il était spirituellement lié à la profondeur d'une quête esthétique et philosophique; révolté contre sa société traditionaliste; isolé et épris d'une violente passion pour son œuvre. Le peintre est cette figure de l'errance qui se traduit par la forme d'errance poétique telle que nous l'avons articulée dans la partie théorique de ce présent chapitre.

Nous constatons que l'errance poétique, en tant que forme et déclinaison du concept d'errance, s'illustre par des figures de l'errance. Dans le cinéma de Bélanger, nous y avons vu deux figures de l'errance (les peintres Edmond Plourde et Paul-Émile Borduas) dont il est impossible de voir les « corps » en mouvement. Il est aussi rare d'avoir l'opportunité d'observer les photographies des sujets errants. Dans le cinéma de Bélanger, les vagabonds poétiques sont donc la plupart du temps invisibles à l'écran. Ils ne sont perçus ni vus que par le biais de la captation visuelle des tableaux et de l'enregistrement des témoignages portant sur la vie et l'œuvre de ces peintres morts. Leur entité terrestre est fusionnée à leur œuvre artistique. Il faut dire que lorsque Bélanger réalise *Via Borduas* (1968), cela fait près de huit ans que le peintre est décédé. Ces vagabonds poétiques¹²⁶ ont déjà construit leur légende et, pour le cinéaste, il serait peut-être inutile de montrer les archives de leur « entité physique ». Ce qui nous est alors montré et divulgué est leur cheminement spirituel, leur aventure

¹²⁶ Nous avons compris que ce sont des êtres humains qui ont vraiment existé et qui se sont transformés en personnages poétiques. Or, dans les faits, ce sont des artistes qui ont eu une vie marquée par une aventure artistique. Dans l'errance fantomatique, nous avons plutôt fait mention de personnages fictifs, comme les protagonistes dans *Conte bleu*, pour illustrer notre seconde conception de l'errance. Ainsi, dans l'errance poétique comme fantomatique ou axiologique, l'errance se retrouve dans la représentation du sujet.

artistique ainsi que leur biographie en relation perpétuelle avec leur œuvre picturale. Il s'agit d'indices assez forts qui révèlent qu'une errance poétique conduit un jour au statut social de légende. Au final, *Via Borduas* est un exemple de film judicieux qui illustre parfaitement notre déclinaison de l'errance poétique, parce qu'il révèle qu'une figure majeure de l'errance présentée dans un film fait de ce même film, par ricochet, une œuvre cinématographique sur l'errance.

L'errance poétique est reliée au domaine de la création et s'inscrit dans le cadre d'un projet de vie. Plusieurs figures de peintres et d'écrivains nous font rappeler l'importance de l'acte de créer dans leur parcours qui n'a mené qu'à l'accomplissement de leur rêve et de leur destinée. Hector de Saint-Denys Garneau est peut-être l'une de ces grandes figures québécoises qui, par ses pratiques de la peinture, de l'écriture et de ses manuscrits chargés de notes personnelles, personnifia l'artiste qui souhaite s'investir de façon solitaire dans son travail de réflexion sur l'art, la culture et la vie.

CONCLUSION

Nous croyons que notre mémoire, par le biais de notre cadrage théorique et de notre méthode d'analyse, nous a permis de réaliser un éclairage important et nécessaire sur l'œuvre audiovisuelle de Fernand Bélanger et nous estimons que le regard analytique que nous y jetons contribuera sans doute un peu à la mise en valeur et à la reconnaissance officielle de son travail artistique, en accordant une attention toute spéciale à ce cinéaste qui fut un véritable artisan-créateur du milieu cinématographique québécois.

Nous avons tenté de pousser plus avant l'analyse de ces cinq œuvres du cinéma d'auteur en considérant que la lecture qui a été faite de celles-ci, au cours des 40 dernières années, fut insuffisante et parcellaire. Pendant nos recherches, nous avons repéré une majorité d'articles courts et très peu de documents ou de mémoires abordant l'ensemble des œuvres du cinéaste. À tout prendre, plusieurs pistes n'avaient pas encore été explorées dans l'étude des films du cinéaste. Parmi ces pistes, le thème de l'errance nous apparaissait comme le meilleur choix théorique pour décrire et décoder ces derniers.

L'analyse de notre corpus, par la mise en application de nos sous-concepts, a apporté une pertinence à la connaissance de l'œuvre du cinéaste en montrant bien comment se traduit l'errance à travers plusieurs films et en dévoilant des aspects de ceux-ci dont le traitement n'aurait pas été le même sans une lente et profonde réflexion sur ce

thème par le biais des personnages, de leurs actions et des lieux à travers lesquels ils circulent et séjournent. Nous affirmons donc que c'est le thème de l'errance qui nous a ouvert la voie à une analyse approfondie de notre corpus car il fut a priori infiniment riche et l'est demeuré avec constance.

Pour apporter une contribution analytique à la hauteur de l'œuvre de Fernand Bélanger, nous avons fait une analyse de séquences, d'extraits et de plans des films afin de restituer les idées fondatrices de chacun d'eux, de les présenter et de les étudier sous différentes perspectives ou différentes coupes. Nous avons essayé de faire connaître les préoccupations et les enjeux auxquels sont confrontés les personnages dans leur contexte narratif. Nous avons aussi remarqué des similitudes sur le plan esthétique et des différences d'ordre contextuel entre les films. Au final, nous avons souhaité montrer les grandes articulations des œuvres afin d'éclairer davantage notre compréhension de celles-ci.

Notre travail de recherche nous a permis de faire une étude exhaustive du cinéma québécois, en tentant de comprendre les manifestations et les implications de l'errance à travers les œuvres, d'apporter une nouvelle réflexion sur un corpus de films ayant un côté hybride (éléments fictionnels, documentaires et du cinéma d'animation entremêlés), et d'approfondir des éléments formels qui n'avaient pas été abordés jusqu'alors. Nous croyons que ce travail est bénéfique pour la connaissance fine de l'œuvre du cinéaste et pour son apprentissage par la découverte des contenus des films et l'enrichissement politique et culturel qu'ils assurent. Ainsi, notre perspective a consisté en ceci : faire une étude cinématographique des œuvres d'un auteur québécois et contribuer à sa légitimité, permette la pérennité de son travail comme réalisateur et monteur, faire la démonstration que le thème de l'errance est majeur et nous fait comprendre et interpréter des aspects inédits des films tels que les

réalités des personnages, les relations qu'ils établissent entre eux, leurs rapports aux lieux et aux espaces, etc.

Le déploiement de notre concept d'errance à travers trois déclinaisons principales, axiologique, fantomatique et poétique, a permis de développer des formes d'errance qui ont servi à l'étude typologique de personnages errants. Nos déclinaisons ont été des outils d'analyse importants pour aborder les figures de l'errance. En manipulant les formes de l'errance en vue d'une modélisation rigoureuse, nous sommes parvenus à l'identification et à la caractérisation des lieux et des non-lieux, des mouvements et des immobilités, des dialogues et des silences par lesquels les personnages ont forgé leur identité d'errants.

Nous avons entrepris ce travail de conceptualisation dans le but avoué de reconsidérer le thème de l'errance, un orphelin (sans père spirituel) parmi les concepts philosophiques et théoriques modernes. Sans conteste, les articles et les écrits thématiques pullulent sur l'errance, surtout dans le domaine de la littérature au Québec¹²⁷, mais les études théoriques approfondies sont rarement indépendantes d'une approche analytique ou d'une étude d'un corpus littéraire, visuel ou cinématographique.

Dans le cadre de notre modélisation, nous avons démontré que l'errance doit être réfléchie en fonction de ses racines *errare* et *iterare*¹²⁸ et uniquement par la dynamique entre celles-ci. Nous avons voulu signifier que cette dynamique empêche qu'une déclinaison de l'errance soit pure, c'est-à-dire qu'elle devienne exclusivement

¹²⁷ Un éminent colloque a eu lieu à Québec, au mois de juin 2015, sur le thème de l'errance dans la littérature du 17^e siècle. Il fut codirigé par un professeur au département de littérature de l'UQAM. http://www.fabula.org/actualites/errances-egarements-erreurs-heresies-au-xviiie-siecle_62384.php

¹²⁸ Les racines *errare* et *iterare* de l'errance sont présentées globalement dans un article introductif d'un ouvrage collectif intitulé *Figures de l'errance*, dirigé par Dominique Berthet.

iterare ou *errare*. Dans cette optique, l'errance axiologique est un combat à jeu nul entre la racine *iterare* et la racine *errare*, l'errance fantomatique est une domination nette de la seconde sur la première et l'errance poétique se définit par l'imposition de la première sur la seconde.

Nous nous sommes intéressés à la question de l'errance au cinéma et à la représentativité des formes de l'errance dans le cinéma Québécois par l'intermédiaire de cinq films de Fernand Bélanger : *Via Borduas* (1968), *Ti-Cœur* (1969), *Ty-Peupe* (1971), *Conte bleu* (1977) et, finalement, *De la tourbe et du Restant* (1979). Nous avons donc procédé à une analyse partielle de ces films, réalisés à la fin des années soixante et au cours de la décennie suivante, en démontrant que le concept d'errance, par l'entremise de nos déclinaisons, est effectivement opérationnel au cœur de ces œuvres cinématographiques.

Dans le chapitre sur notre première déclinaison conceptuelle, soit l'errance axiologique, nous avons mis en lumière les films *Ti-Cœur* (1969) et *Ty-Peupe* (1971) de Fernand Bélanger. Nous avons démontré que les protagonistes sont encadrés dans le contexte d'une lutte des valeurs avec d'autres personnages et nous avons fait appel à la discipline axiologique par le recours notamment aux théories d'Eugène Dupréel. Dans le chapitre suivant, nous avons suggéré qu'une errance fantomatique est représentative de personnes désorientées et dépersonnalisées. Nous avons fait une analyse de courts passages dans les films *Conte bleu* (1977) et *De la tourbe et du Restant* (1979) du même réalisateur en montrant que la conception du fantomatique se poursuit dans les deux films à travers lesquels une dimension spectrale fut évoquée. Dans le dernier chapitre de notre recherche, portant sur l'errance poétique, nous avons fait une analyse de *Via Borduas* (1968). Nous avons jeté un éclairage sur la manière dont le film aborde l'évolution de la pensée de Borduas et fait état de son cheminement. Nous avons fait l'analyse d'un seul film ici, car c'est le seul qui porte

sur un personnage errant poétique (à l'exception de *De la Tourbe et du Restant* avec la figure du projectionniste ambulant). Finalement, par le biais de ces trois chapitres ponctués de théories en premier lieu et d'analyses en second lieu, nous avons eu l'opportunité de travailler sur un corpus composé d'œuvres cinématographiques d'un cinéaste Québécois qui s'est intéressé à diverses postures de personnages errants dans le cadre de ses recherches sur le terrain.

Ce besoin de l'errance est intrinsèque à l'homme, car ce qu'il lui offre de plus précieux est en réalité une simple recherche de liberté. Les travailleurs exploités de l'industrie des tourbières, les cyniques vagabonds qui tentent de trouver du travail en vain, les conflits de valeurs intergénérationnels illustrés par une joute entre un homme d'affaires et un jeune homme anarchiste, une terre familiale expropriée et marquée par l'exode de sa progéniture et un peintre qui a fait de son œuvre de génie le lieu d'une errance poétique où il s'est isolé du monde en se nourrissant spirituellement de son « art », tous ces exemples de figures de l'errance concourent à nous signifier que notre concept ne peut être articulé et philosophé qu'en fonction de l'apparition de formes multiples qui le déclinent et le sous-tendent.

Notre travail ultérieur consiste à entreprendre une recherche sur l'errance dans les montages de Fernand Bélanger effectués dans ces films et dans ceux de ses collègues¹²⁹. Nous tenterons de conceptualiser d'autres formes d'errance qui pourraient s'appliquer à la question du montage et, aussi, aux mouvements de la caméra dans ses propres films. D'autre part, nous avons toujours pensé, tout au long de notre parcours, que ce mémoire de maîtrise n'était que le commencement d'une recherche sur l'errance (nous avons réfléchi sur ce concept pendant très exactement deux ans) ainsi que l'étape suivante dans la poursuite de la reconnaissance de

¹²⁹ Fernand Bélanger a effectivement été monteur de plus d'une trentaine de films de collègues, de cinéastes, et d'amis cinéastes (d'animation).

l'œuvre, à nos yeux endeuillés, d'un grand « cinéaste-monteur » que nous ne connaissons que par les œuvres évocatrices qu'il a réalisées dans notre pays au grand fleuve bleu, émasculé d'un trésor archange.

ANNEXE A

TRANSCRIPTION DES DIALOGUES DE LA SCÈNE EN VOITURE, DANS *TI-CŒUR* (1969)

1) Le travailleur conformiste

2) Le jeune anarchiste (le jeune bohémien).

(Chanson).

1) Salut.

2) Bonjour Monsieur. Ouais. (en regardant vers le rétroviseur)

1) Y fait pas ben beau, hein.

2) Ho ouin... Mmm.

1) Où tu t'en vas?

2) À Montréal.

1) Hahaha... T'es pas sur la bonne route...

2) Ha oui, ha bon...

1) Qu'est-ce que tu fais dans vie?

2) Sais pas... C'est-à-dire que j'expérimente l'art de ne rien faire.

1) Hé ben, hahaha, toi tu fais rien... rien. Tu ne travailles pas...

2) Je cours le soleil...

1) T'es mieux de courir vite aujourd'hui bonhomme, parce qu'il n'y en a pas gros. (il chausonne) Papapapapapa...

2) C'est pour ça que je change de place, monsieur.

1) As-tu fini tes études?

2) Non, j'ai laissé en dixième.

1) En dixième... Qu'est-ce que tu vas faire avec ça, rester en dixième? Tu ne fais rien comme ça, là...

2) Vivre au soleil, monsieur. En liberté.

1) C'est un beau pays pour jouer au soleil. C'est plein de crottés.

2) On déménage. On va jouer ailleurs.

1) À quelle place tu vas jouer?

2) Je ne sais pas... dans le Sud.

1) Dans le Sud... T'as de l'argent pour ?

2) Non, mais toi t'en as pis y en a d'autres qui en ont.

1) Ha, tu penses que moi je vais te payer un voyage dans le Sud? Un beau cave...

2) Ouinnnn....

1) (chansonnant) Dalilaladi... Moi j'arrive d'Ottawa, là.

2) Vous travaillez fort?

1) Pas mal, oui. Je ramasse de l'argent, pour voyager.

--

Images. Voix off : Conscience d'un tout petit saturé à mort...!

--

2) Pour qui tu travailles, toi? Tu travailles-tu pour la police... tu poses bien des questions...

1) Comment pour la police! (Il pointe la croix du Christ) Ça, crois-tu encore à ça?

2) Ha, c'est un bon gars, il est cool... Mais tu ne trouves pas ça un peu sadique des images comme celles-là?

1) Hey sois respectueux. Attention à ce que tu dis mon bonhomme, parce que... Fumes-tu une cigarette?

2) Haha. Ha non, je ne fume pas de « virginia », moi. Ce n'est pas mon bag.

1) Qu'est-ce que tu fumes?

2) Qu'est-ce qui est arrivé avant, le poussin ou l'œuf...

1) Regarde ça si t'es faite intelligent... (Flash : Ti-Coeur en ville). Mais à ne rien faire comme ça, tu t'écoeures pas toi-même un peu ?

2) Pas du tout. Je suis très bien comme ça.

1) Sal de même, t'es bien... Dans ta marde, toi t'es heureux? Suis heureux, moi.

Je te dis que des gars comme toi, moi, je te passerais ça au batte. Moi, si j'étais ministre de la justice, mon ti-cul, tu ne trainerais pas les rues de même, moé christ.

2) C'est ce qui font. C'est ce qui font.

1) On ne le fait pas assez souvent... Parce qu'on en rencontre pas mal des tous nus comme vous autres. On voit ça à tous les coins de rue...

2) On est peut-être tout nu, mais...

1) C'est avec des petites filles là... pis ça se pognent le cul partout dans la rue et ça s'embrassent à pleine gueule. Ça n'a aucun respect.

2) Mais nous on n'a pas besoin de payer pour avoir des femmes. On a, on a sans payer.

1) Ha, ha. Sans payer... (Temps) Mais moi il y a une chose et je pose une question... peut-être que d'accord je travaille trop fort, dix-huit heures par jour, toi tu travailles pas du tout... Tu dis que je ne suis pas cool. C'est votre langage... Mais seulement vous autres demain, qu'est-ce que vous allez faire demain?

2) Demain, on va prendre la liberté.

1) Ha, des grands mots, encore!

2) C'est peut-être des grands mots, mais vous ne comprenez rien de toute façon...

1) Écoute-moi bien bonhomme, si ça fait pas ton affaire, t'es aussi bien de descendre en dehors de la bagnole... et de continuer ton chemin tout seul, sacrement. Il n'y a personne qui t'a insulté... C'est comme ça que tu insultes les gens ?

2) Bien sûr, c'est sûr...

1) Tu ne t'en sauveras pas de même, le bonhomme.

2) T'as juste à continuer... si t'as envie de...

1) Continuer! On n'insulte pas les gens quand ils nous rendent service, calvaire !

2) Je ne t'insulte pas...

1) On fait attention, ok bonhomme. Maudit sal! Va te laver! Pis à part de ça, embarque, osti. Tu ne t'en iras pas de même... Je vais te parler... Je vais t'éduquer, jeune christ, envoye en dedans, jeune baveux!

2) Tu vois, c'est ça trop travailler, ça énerve et on devient nerveux.

1) Si j'avais un fils comme toi, mon bonhomme, hen hen, ce serait le bien-être social.

2) Ouen...

1) Pis ça te ferait du bien. Jeune imbécile...

2) Il serait bien ton fils.

1) Il serait bien, il serait élevé, calice... Il ne serait pas souillon comme toi, osti. Y'aura l'air du monde, y serait éduqué, un peu, calvaire. Regardez-vous la face! C'est révoltant, osti!

2) Tu vois, c'est ça la différence...

1) Il n'y a plus moyen de rien vous dire. Voir ça la différence... Ferme ta gueule! Je ne veux rien savoir, calice.

2) Ouen.

1) Moi, je vais te parler, bonhomme!

2) Réactionnaire!

1) Comme tu voudras... Tous les mots que tu voudras, osti. Sors-moi tous les mots du dictionnaire français... Je m'en christ. Il y a une chose qui est sûr : il faut travailler, osti. Ou sinon, ce n'est pas possible....

2) Les voyages...

1) Vous n'avez pas raison, tabernacle. Moi aussi, j'ai fait des voyages, bonhomme. Je suis allé en Chine, osti. J'ai vu le Chinois, tout ça, là. J'ai essayé de fumer leur calice de boule... de l'opium... C'est de la dégueulasserie, cette affaire-là. Ce n'est pas bon, esti, ce n'est pas bon pour le moral, ce n'est pas bon, c'est méchant, esti.

2) Ha, ha, ha, t'es sympathique, toi. Qu'est-ce que tu fais, à Ottawa, là? Un happening?

1) Un happening, c'est ça, je m'amuse...

2) De toute façon, votre argent, vous le placez dans les bombes atomiques... Ça va vous retomber sur la gueule!

1) Hahaha, on le place pas dans les bombes atomiques... C'est vous autres qui le placez dans les bombes atomiques... On a rien placé dans les bombes atomiques... On a élu des imbéciles, comprends-tu, qui sont au gouvernement, et qui placent de l'argent dans les bombes atomiques... Ça, ce n'est pas nos problèmes à nous autres... On ne veut pas ça, nous autres...

2) J'espère...

1) Vous autres, jeune maudite gang de maudits... Qu'est-ce que vous avez faites aux dernières élections? Vous ne vous êtes même pas présentés pour voter. Vous êtes allés contre le système, vous êtes contre le système. Il y a des élections générales, les seuls qui ne viennent pas, c'est vous autres.

2) Ha, mais vos élections, tout ce qui se présente, c'est de la grosse bull shit, man. Pis ça...

1) Pis tu veux changer quelque chose, bonhomme, comment tu vas faire pour changer quelque chose, si tu ne te présentes pas aux élections. Ça va rester comme c'est là...

(Montage très expérimental...)

2) Vive l'anarchie...

1) Vive l'anarchie, tabarnacle... Pas de tête! (montage éclaté).

2) Hahaha...

1) J'aurai tout entendu!

2) Oui, peut-être.

1) Hey, moi, sibole...

2) Ton whisky! Haha!

1) Non, non, non, démoli. Vous voyagez...

2) Ha, les gars...

1) Vous avez pris de l'acide

2) Vos stations nucléaires...

1) Disons... là... Dans ta tête...

2) En dedans et en dehors.

1) Des pilules, de l'acide...

2) Elles sont moins commerciales... Tabernacle!

1) En Arizona, là.

2) Ou que vos voyages sur la lune...

1) Qu'est-ce que c'est ça des hallucinogènes...?

2) Des hallucinogènes! Haha. C'est un truc que tu fumes, qui s'absorbe et qui crée des sensations.

1) Quelles sortes de sensation?

2) Voir dans des brumes de rivières danser des danseuses divines et indiennes.

1) À la Place-des-Arts, tu peux en voir... Avec les beaux décors, tu peux voir les danseuses dans brumes... Ils mettent un peu de boucane, puis c'est pareil.

2) Hé bien, monsieur.

1) Mais... Moi, je serais peut-être intéressé à une petite expérience... ha...

2) T'aimerais ça en prendre, quoi?

1) Non, pas tout à fait... Je vais t'expliquer... Moi, c'est comme observateur, tsé. Vois-tu... As-tu de l'argent, toi?

2) Ouais, monsieur, comme observateur...

1) Non, je te pose une question... As-tu de l'argent?

2) Non, je n'en ai pas.

1) Bon, ben, moi, j'en ai, de l'argent. Qu'est-ce qu'on va faire... Je vais en acheter un tas... Je ne sais pas comment vous payez ça... Je vais en acheter un tas... je vais vous payer ça... et moi je vais vous regarder fumer...

2) T'es un voyeur...

1) Bah... Je ne sais pas. Tsé, tu comprends...

ANNEXE B

TRANSCRIPTION DES DIALOGUES DE LA SCÈNE AU BUREAU DE PLACEMENT/RESTAURANT, DANS LE FILM *TY-PEUPE* (1971)

Les deux gars errent dans les rues de Montréal (4m40 à 25min30)

Le brun (Freud) : Il donne des petits coins de gazon au monde comme il leur donne des petites jobs. Tu n'as pas de grande place à respirer l'air.

Le blond (Marx) : Regarde l'église catholique, chinoise, hein!?

Au bureau de placement (images en noir et blanc).

Le personnage excentrique : C'est que ça par exemple hein, c'est fermé (le chapeau sur sa tête), ça c'est ouvert (enlevant sa capuche). Ça c'est fermé (appuyant les mains sur son ventre) et puis ça, ben c'est ouvert (mettant les mains dans les airs). Et puis, vous autres là, ici, ça l'air bien fermé l'histoire. Il y a un bureau ici là, et c'est fini après ça, et puis tout est séparé. Entre vous et moi, il y a un bureau et on est séparé. Et puis, c'est fermé ça... Pis on pourrait ouvrir ça peut-être là si on se décidait d'arrêter de mettre les gens à leur place et à leur mettre un bureau. Quand vous êtes venu chercher une place ici par exemple, vous étiez à ma place, maintenant vous êtes à cette place-là, pis vous ne voulez pas être à ma place. Il n'y a plus personne qui veut être à la place de l'autre.

La préposée au bureau de placement (Alice d'État): Mais monsieur, quelle sorte de place vous parlez, place, place, place?!

Le personnage excentrique : Parce que... mais oui, mais...

Alice d'État : Mais est-ce que vous savez que vous êtes ici dans un bureau? Est-ce que vous savez ça?

Le personnage excentrique : Oui, mais c'est trop petit la place où je suis. Je voudrais être un peu à votre place et je voudrais que vous soyez un peu à ma place...

Alice d'État : Mais monsieur...

Le personnage excentrique : Parce que le monde, ça peut être fermé, mais ça peut aussi être ouvert. Puis moi je pense, mais je n'ai pas toujours pensé ça... Il y a un moment donné, j'en avais une place moi. Et puis...

Alice d'État : Depuis combien de temps vous pensez à ça, vous?

Le personnage excentrique : Ha bien, c'est ma femme qui m'a fait penser à ça. Ma femme est partie en voyage de noces, puis elle a pris toute la place.

Alice d'État : Elle a pris toute la place...

Le personnage excentrique : Fait que là, depuis ce temps-là, je manque de place. Et je viens ici parce que c'est le bureau de placement.

Alice d'État : Oui, placement, mais ce n'est pas du travail, monsieur...

Le personnage excentrique : Vous vous appelez « Alice d'État » et vous puis vous allez peut-être me donner la place voulue!

Musique. Les deux gars, errant avec leur diplôme, se rendent au bureau de placement... (Images en couleur)

Alice d'État : Vendeur!? (Images en noir et blanc)

(Les deux gars rentrent dans le bureau de Madame Alice d'État).

Le personnage excentrique : Vendeur? Non, ça ne peut pas aller vendeur... Parce que non, faudrait que... vendeur... Je l'ai déjà été... vendeur. Non, non.

Alice d'État : Mais oui... Mais voyons monsieur? Mais pourquoi pas monsieur?

Le personnage excentrique : Ça ne marche pas, vendeur. Je ne peux pas accepter. Là, à ce moment-là, j'entrerais sur les listes d'État. Puis, c'est trop petit. Ça ne marche pas... On ne s'est pas encore compris, une fois de plus...

(Le personnage excentrique se lève, salue les deux jeunes hommes et s'en va).

(Rotation des lieux Bureau de placement/Restaurant avec Alice D'État et les deux jeunes hommes, Marx et Freud). (Images en couleur au restaurant; en noir et blanc au bureau de placement).

Alice d'État: Une job, quelle sorte de job vous voulez ici?

Freud : Ce n'est pas une job steady que je veux...

Alice d'État : Pas une job steady?

Freud : C'est juste une job pour manger...

Alice d'État : Pour manger, ouin... Mais combien d'heures vous voulez travailler par jour?

Freud : Juste pour manger.

Alice d'État : Puis lui n'en veut pas...

Marx : Non, non... Moi, je ne mange pas...

Alice d'État : Bon correct, il ne mange pas lui.

Freud : Lui ne mange pas.

Marx : Moi, je ne mange pas gros.

Alice d'État : Votre nom, monsieur?

Freud : Je n'ai pas de nom...

Alice d'État : Vous n'avez pas de nom... Votre nom? Est-ce que vous êtes sérieux dans vos affaires ou quoi?

Freud : Je suis bien sérieux. Je n'ai pas de nom. Bien correct, on peut en inventer un.

Alice d'État : Bien correct... Ben écoutez, j'ai besoin d'un nom pour...

Freud : Bien on peut en inventer un...Je ne sais pas...

Alice d'État : Bien correct, dites-moi n'importe quoi...

Freud : Freud!

Alice d'État : Dépêchez-vous!

Freud : Freud! Freud!

Alice d'État : Freud... Et votre adresse svp?

Freud : Ça, je n'en ai pas non plus. – On arrive de nulle part et c'est probable qu'on ne retourne nulle part...

Alice d'État : Vous arrivez de nulle part et vous n'allez nulle part...

Freud : Oui, mais c'est l'entre-deux qui est le plus dur...

Alice d'État : L'entre-deux, ouin.

Freud : Surtout quand on n'a pas de job et qu'on est pogné dans le système...

Alice d'État : Le système? Le système de quoi?!

Freud : Le système de la société. Tous les systèmes... de consommation...

Marx : Travailler pour manger; manger pour travailler.

Alice d'État : Travailler pour manger; manger pour travailler.

Marx : Si on ne mange pas, c'est qu'on ne veut pas travailler.

Alice d'État : Non, je sais...

Freud : On ne veut pas aller manger...

Marx : Est-ce que vous savez ce que je vais faire...

Alice d'État : Non...

Marx : Je vais vous demander un gâteau là comme ça et une tasse de café... (à Freud)

Veux-tu une tasse de café ?

Freud : Moi, juste une tasse de café. Les gâteaux, je n'aime pas ça...

Alice d'État : Ha, écoute... Écoute...

Marx : Mais on n'a pas d'argent.

Freud : On est prête à balayer votre plancher...

Alice d'État : Écoute, je suis capable de balayer mon plancher moi-même...

Freud : Bien, j'ai mes diplômes...

Alice d'État : Des diplômes de quoi? Montrez-moi ça...

Freud : Bien, j'ai fait un stage à Paris...

Alice d'État : à Paris!? En quoi?

Freud : Aux Beaux-Arts... Ma dernière job, c'était de la publicité... Mais, c'est fucké.

Alice d'État : Ça vaut rien, ça...

Freud : Ben, c'est fucké.

Marx : Il peut s'en servir.

Alice d'État : Le vôtre est comme lui, là?

Marx : Moi, j'ai eu mon diplôme à Moscou. Je suis arrivé ici et c'était fucké pareil.

Alice d'État : C'est à peu près la même chose...

Freud : C'est fucké. C'est fucké. On ne veut pas enrichir le système. On veut travailler juste pour survivre.

Alice d'État : Do you speak english?

Marx : So!

Alice d'État : Do you speak english?

Freud : Qu'est-ce qu'elle a dit?

Marx : Moi je parle anglais, mais lui ne le parle pas.

Alice d'État : Bon, voulez-vous travailler?

Marx : Non, non, moi je parle anglais.

Alice d'État : Monsieur, êtes-vous sérieux ou non?

Freud : Oui, madame.

Marx : If you want be a bird!

Alice d'État : Écoute... Va donc cherchez une job à place. Prend-toi un magasin. Va balayer la rue pour la ville, si tu veux. Puis, là, ils vont te donner de l'argent et là, tu vas pouvoir manger.

Freud : Mais oui, mais, gagner de l'argent pour manger, puis après ça être obligé de manger pour gagner de l'argent pour pouvoir travailler. On s'embarque dans une roue qui tourne sur elle-même et puis on n'en sortira jamais.

Alice d'État : Ha....

Marx : J'en ai vu un gars qui travaille dans la rue et il m'a dit : « Ti-gars, travaille pas icitte, on crève ».

Alice d'État : Comment « on crève », ils lui donnent trois piastres de l'heure!!

Freud : Mais oui, trois piastres de l'heure, comment ça coûte... on en dépense le double!!

Alice d'État : Mais comme c'est là, t'as rien. Tu viens dans un petit magasin, tu demandes pour du café, l'autre demande pour fumer... Arrêtez-vous dont!!

Freud : Si c'est vous qui étiez à ma place et que ce serait moi qui serait assis en arrière du bureau, vous seriez fucké aussi!

Alice d'État : Mais ici, c'est pour faire du profit!

Freud : Mais oui, mais vous, vous!!!

Alice d'État: Travaillez, mais travaillez!! Mais travaillez!!

Marx : Mais c'est ça qu'on vous demande : une petite job!!

Alice d'État : Mais qu'est-ce que vous voulez faire?

Alice du Restaurant : Bon, envoyez, cherchez une job puis out, come on, go!!!

ANNEXE C

DESCRIPTION DES SÉQUENCES DANS *CONTE BLEU* (1977)

Les trois dernières séquences de *Conte bleu* :

Picard étant venu chercher son dû auprès d'Agnès qui, par l'ouverture de la fenêtre, le regarde s'en aller. Elle part chercher de l'eau dans le baril de son jardin pour arroser ses fleurs. Un fantôme apparaît : Marguerite Pigarouche défile dans le jardin avec des fleurs. Une fois rentrée dans la cuisine, Agnès échappe un vase, devant le tombeau de sa défunte mère, et elle entend des murmures.

Agnès entend des voix : « Agnès, Agnès, Agnès »!

Puis, nous entendons des bruits de bicyclette. Le facteur arrive, dépose une lettre dans la boîte à courrier.

Le facteur : Bye!

Voix d'homme des Entreprises de la résurrection (Agnès lit la lettre qu'elle a reçue) :
(Dernière séquence : L'exode du coffre).

« À madame Pigarouche (ou à ses descendants),

La présente est pour vous informer que, sous peu, des travaux relatifs à l'aménagement d'un nouveau réseau routier et d'un complexe industriel seront entrepris sur le lot que vous occupez présentement. Vous devrez donc quitter les lieux d'ici deux mois, afin de libérer la maison qui devra être déménagée sur le site de notre futur village historique, avant l'hiver. Comptant sur votre collaboration, nous prions de nous croire,

Bien à vous, Les Entreprises de la Résurrection Incorporée. »

Marguerite Pigarouche prend ses affaires et s'en va sur la route...

(Note : la lettre est ainsi écrite dans le scénario original).

ANNEXE D

DESCRIPTION DES PASSAGES SÉLECTIONNÉS DANS *DE LA TOURBE ET DU RESTANT* (DESCRIPTION UNIQUE DES PASSAGES 4 ET 5)

Passage 4 :

Un camionneur : On vend, à des pépiniéristes et à des maraîchers, des champignons, ceux qui font la culture des champignons. Il y a beaucoup de camionneurs qui ont des fruits et des légumes. Alors, ils vont retourner avec un voyage de tourbe en Californie ».

Intertexte (Propos d'un boss camionneur) : « Je charrie de la tourbe à longueur d'année... J'amène nos produits ici...puis je ramène votre tourbe pour payer mon voyage de retour... ».

Intertextes : « C'est grâce à ces camionneurs là qu'on a des fruits et légumes 12 mois par année ». Un actionnaire.

« Au prix qu'on les paye on n'est pas obligé de leur envoyer la terre pour les faire pousser » (Commentaire de Marguerite Pigarouche, personnage de *Conte bleu*).

Le camionneur francophone à son interlocuteur invisible (le cinéaste): « Notre gagne-pain, ça. (Silence) Là. Je m'en vais en Virginie. Virginie ou en Géorgie. Il m'a dit

tantôt que c'était en Géorgie, me semble. Ce n'est jamais une fois pareil. Il y a des fois où tu t'en vas à Miami, Caroline du Nord ou du Sud, ça dépend, Ashland (Ohio). Ce sont tous des marchands de fleurs, là. Ils font monter du pygmos. Plein truck. Je ne sais pas s'ils font du ragoût avec ça, mais ils en vendent ! Tout le temps. Oui. Ils font venir des oranges, pamplemousses, salades, céleris, tomates... »

Bélanger, derrière la caméra : « À longueur d'année ? »

Le camionneur : « oui ».

Bélanger « Des fleurs coupées ? »

Le camionneur « Oui, mon patron, c'est une compagnie de fleurs. Oui des fleurs coupés, parce des fleurs en pot, faudrait passer par le truc d'agriculture pour qu'ils analysent la terre puis ces affaires-là ».

Le patron qui signe le contrat.

Intertexte ironique en surimpression sur l'image des jeunes travailleurs revêtus de leur imperméable jaune et s'affairant à l'emballage : « Grâce à la tourbe, le paisible citoyen peut cultiver avec amour ses trois pots de fleurs ».

Intertexte du patron camionneur (en faisant un clin d'œil à l'équipe de Bélanger) :
« Gentleman, venez nous voir au Mississippi. On a besoin de vous autres ! »

Un raccord...

En avant-plan, les sacs « Peat Moss » et, en arrière-plan, le jeune homme qui balaie le plancher.

Fin du quatrième passage.

Passage 5 :

Passage entrecoupé à l'Auberge Notre-Dame du Portage, ce dernier de style victorien. (Vu en parallèle avec les passages sur les travailleurs de la tourbe. Passage de la scène de l'auberge au discours du narrateur).

Les propos de la dame qui parlent de son fils conservateur en muséologie.

Les propos de l'intellectuel (René Pomerleau) : « En latin, les champignons, ça vient de svunga, en Grèce. Ça vient de paléo-sibéria. Pa. Pan... Panes... C'est parce que les gens ont toujours été fascinés par ses plantes qui poussaient soudainement qui n'avaient ni racine ni feuille ni tige et qui avaient des formes étranges, extraordinaires et qui arrivaient comme ça. Donc, certains étaient bons et avec d'autres on en crevait dans d'autres cas. Il y en avait des souterrains comme les truffes. Ucnun chez les grecs. L'histoire d'Orphée, c'est beau, hein !? J'ai perdu mon Eurydice ! Orphée de Goethe... ».

Plans entrecoupés : L'ouvrier qui se lave « Aspirez-vous à soir » / le poète regardant au loin « Ça va s'appeler le Port de Gros Cacouna... ».

Les propos de l'intellectuel (René Pomerleau) : « Alors, donc, Persée s'en allait avec son armée dans le Théoponèse. Là il y avait des champignons. Il avait très soif. Il avait chaud. Il a pris ses champignons là. Il les a mangés. Il a eu des réactions. Qui est descendu d'une inspiration. Une déesse. Cette inspiration là c'est un hallucinogène. Alors, il cherchait le shaman, il cherchait le royaume de Dieu... Eurydice, une fée des bois. Un champignon. Alors, l'homme primitif à tout découvert. La religion... et tout. C'est là que les mystères et que l'inspiration divine est arrivée. Avec les hallucinogènes...C'est mauvais, il ne faut pas dire ça au public !! ».

Fin du second passage à l'auberge : Le mycologue à la jeune serveuse : « Vous êtes occupés. À chaque fois que je vous vois, qu'on vient ici, vous êtes occupés... ».

La jeune serveuse : « Je pensais que vous disiez que j'avais rapetissé à vue d'œil, vu que j'ai travaillé fort... ».

Le mycologue : « Non, non ! »

À l'Auberge, on parle d'Edmond Plourde, le projectionniste ambulant de Rivière-du-Loup. Et le film termine en montrant un de ses tableaux réalistes...

Fin du cinquième passage.

ANNEXE E

TRANSCRIPTION DU MONOLOGUE DU JEUNE HOMME DANS LA PREMIÈRE SCÈNE DE *VIA BORDUAS* [00 :00 À 02 :57]

Jeune homme (l'acteur est Jean-Guy Bergeron) :

« Rejetons de modestes familles canadiennes-françaises, ouvrières ou petites bourgeoises, de l'arrivée au pays à nos jours restées françaises et catholiques par résistance au vainqueur, par attachement arbitraire au passé, par plaisir et orgueil sentimental et autres nécessités.

Sursum Corda!

Un petit peuple serré de près aux soutanes restées les seules dépositaires de la foi, du savoir, de la vérité et de la richesse nationale. Tenu à l'écart de l'évolution universelle de la pensée pleine de risques et de dangers, éduqué sans mauvaise volonté, mais sans contrôle, dans le faux jugement des grands faits de l'histoire quand l'ignorance complète est impraticable.

Béance Dominus!

Petit peuple issu d'une colonie janséniste, isolé, vaincu, sans défense contre l'invasion de toutes les congrégations de France et de Navarre, en mal de perpétuer en

ces lieux bénis de la peur, le prestige et les bénéfices du catholicisme malmené en Europe [...] Petit peuple qui malgré tout se multiplie dans la générosité de la chair sinon dans celle de l'esprit, au nord de l'immense Amérique [...] Petit peuple à la morale simiesque, envoûtée par le prestige annihilant du souvenir des chefs-d'œuvre d'Europe, dédaigneuse des authentiques créations de ses classes opprimées.

Sursum Corda!

Notre destin semble durement fixé... Mais des consciences s'éclairent au contact vivifiant des poètes maudits [...] Le règne de la peur multiforme est terminé. [...] La décadence chrétienne aura entraîné dans sa chute tous les peuples, toutes les classes qu'elle aura touchées. La société née dans la foi du Moyen Âge, périra par l'arme de la raison. Réveillez-vous, Réveillez-vous! Votre sang coule par terre et la terre s'enlise! ».

Plan suivant sur les tableaux de (et avec) Borduas.

FILMOGRAPHIE

Corpus

Via Borduas (Fernand Bélanger, 1968)

Ti-Cœur (Fernand Bélanger, 1969)

Ty-Peupe (Fernand Bélanger, 1971)

Conte bleu (Fernand Bélanger, 1977)

De la Tourbe et du Restant (Fernand Bélanger, 1979)

FILMOGRAPHIE GÉNÉRALE

Bélanger, Fernand. (1965). *Carreaux de Soleil*. [Film 16 mm]. Québec : Académie de Québec.

_____. (1966). *Le temps d'une fouille*. [Film 16 mm]. Québec : Académie de Québec.

_____. (1968). *Le sermon sur la montagne*. [Film 16 mm. Matériel de production]. Rivière-du-Loup.

_____. (1968). *Via Borduas*. [16mm]. Montréal : Cinéfilms Inc. et Scholastique les Vues.

_____. (1968). *Initiation*. [16 mm]. Montréal : Indépendant.

_____. (1969). *Ti-Coeur*. [16 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1971). *Ty-Peupe*. [16 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1971). *Le Pois fou*. [16 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1977). *Conte bleu*. [16 mm]. Montréal : Scholastique les Vues.

_____. (1979). *De la Tourbe et du Restant*. [16 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1984). *L'Après-cours*. [Film 16 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1984). *L'Émotion dissonante*. [16 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1985). *Love Addict (Offenbach)*. [35 mm]. Montréal : ONF.

_____. (1985). *Passiflora*. [35 mm]. Montréal : ONF.

_____, Hélène Girard, André Corriveau et François Gill. (1996). *Bandes-hommages 100 ans de cinéma*. [vidéocassette]. Montréal : ONF.

_____. (1996). *Le trésor Archange*. [16 mm]. Montréal : Les productions du Rapide Blanc.

_____. (2003). *Après le déluge*. [35 mm]. St-Calixte : Amazone film.

_____. (2007). *Comme à Cuba*. [Betacam numérique]. St-Calixte : Amazone film.

BIBLIOGRAPHIE

Monographies et articles

Arnaud, Cyril. (2012). *Proposition pour une nouvelle axiologie*. Lyon : auto-édition.

Arroyo, José. (1986). Review of Passiflora. In *Cinema Canada*, 128, 28.

Auger, Marc. (1992). Des lieux aux non-lieux. Dans *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 97-134.

Aumont, Jacques et Michel Marie. (2008). *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Armand Colin.

_____. et Michel Marie. (2004). *L'analyse des films*. Paris : Armand Colin.

_____. et Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet. (2008). *Esthétique du film* (3^e édition). Paris : Armand colin.

Baillargeon, Stéphane. (20 Février 2010). Borduas et les médias. Le cinquantenaire oublié de la mort du peintre. Dans *Journal Le Devoir*.
<http://media2.ledevoir.com/societe/medias/283449/borduas-et-les-medias>

Barzin, Marcel. (1968). Esquisse d'une philosophie des valeurs. Dans P. Aubenque (dir.), *Eugène Dupréel. L'homme et l'œuvre*. Colloque de Bruxelles.

Bazin, André. (2007). *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Édition du Cerf.

Bazzo, Marie-France. (1985). Si tu t'ennuies du temps, vois *Passiflora* bientôt sur les écrans. Dans *Format Cinéma*, n. 46.

Bélanger, Fernand. (1977). *De la Tourbe et du Restant. Scénario et document de recherche*.

Bellour, Raymond. (2002). La redevance du fantôme. Dans *L'entre-Images : Photo, Cinéma, Vidéo*. Paris : Éditions de la Différence, 85-96.

- Bergson, Henri. (1938). *La pensée et le mouvant*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bernard, André-François. (1990). *Peter Handke : Errance d'un autrichien*. Lille : Presses universitaires de Lille.
- Berthet, Dominique. (2007). Avant-propos. Dans D.Berthet (dir.), *Figures de l'errance*. Paris : L'harmattan, 9-13.
- Bilodeau, Martin. (21 Juin 1996). Séduisant et original. Dans *Le Devoir*.
- Bissonnette, Lise. (9 et 10 mai 1998). Refus global. Un lieu de mémoire. Dans *Le Devoir*, p. E-1.
- Bonneville, Léo, Luc Perrault et Jean-Pierre Lefebvre. (1970). *Premières œuvres*. Montréal : ONF.
- Boulais, Stéphane-Albert. (2006). *Le cinéma au Québec : tradition et modernité*. Saint-Laurent : Fides.
- Borduas, Paul-Émile. (2010). *Refus global et autres écrits*. Montréal : Typo Essai.
- Bouvet, Rachel et Myra Latendresse-Drapeau (Sous la dir). (2005). *Errances*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Collections Figura, no 13.
- Bouvier, Nicolas. (2001). *L'usage du monde*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- _____. (2012). *Il faudra repartir*. Paris : Éditions Payot et Rivages.
- Brosse, Jacques. (1991). *Alexandra David-Neel, Aventure et spiritualité*. Paris : Albin Michel.
- Carpentier, André et Alexis L'allier (Sous la dir). (2004). *Les écrivains déambulateurs : Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*. Montréal : Université du Québec à Montréal. Collections Figura, no 10.
- Chabot, Jean. (1971). Ti-peupe : majoritaire et de bonne humeur. Dans *Cinéma, Québec (Montréal)*, vol 1, no 3.
- Chatwin, Bruce. (2005). Anatomie de l'errance. Dans *Œuvres Complètes*. Paris : Éditions Grasset et Fasquelle, 1352-1481.

Cloutier, Mario. (2008). Le cinéaste fantôme. Dans *La Presse*, p.C12.

Coulombe, Michel et Marcel Jean. (1991). *Le dictionnaire du cinéma Québécois*. Montréal : Les éditions du Boréal.

Dallaire, Frédéric. (2010). L'organisation des sons dans le Trésor Archange : l'écoute du musicien, l'écoute du cinéaste. 78^e congrès de l'ACFAS, Groupe de recherche *La Création Sonore*, Université de Montréal.

http://creationsonore.ca/videoPlayer.php?t=t_conferences&id=5

Daney, Serge. (1994). *Persévérance : Entretien avec Serge Toubiana/Serge Daney*. Paris : P.O.L.

_____. (2011). *La loi du marcheur, d'après Itinéraire d'un ciné-fils, entretiens avec Régis Debray*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.

Daudelin, Rémy. (2005). Au-delà du réel : La Quête du réel. Rencontre avec Fernand Bélanger. Dans *L'artefact*, Vol 14, no 2, 15-27.

Daudelin, Robert. (2012). Fernand Bélanger, la tourbe et le pape... Dans *24 images*, 159.

Davila, Thierry. (2002). *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du 20^e siècle*. Paris : Éditions du Regard.

De Certeau, Michel. (1990). *L'invention du Quotidien. 1. arts de Faire*. Paris : Gallimard.

Dejoie, Laurent et Abdoulaye Harissou. (2014). *Les enfants fantômes*. Paris : Albin Michel.

Deleuze, Gilles. (1985). *L'image-temps*. Paris : Les éditions de Minuit.

_____. (1983). *L'image-mouvement*. Paris : Les éditions de Minuit.

_____. (1986). Optimisme, pessimisme et voyage. Dans *Ciné journal 1981-1986*, Serge Daney. Paris : Cahiers du Cinéma.

Depardon, Raymond. (2000). *Errance*. Paris : Éditions du Seuil.

Dumais, Manon. (25 septembre 2008). Brève Cinéma. Dans *Le Voir*.
<https://voir.ca/cinema/2008/09/25/comme-a-cuba-breve-cinema/>

Dupréel, Eugène. (1967). *Traité de la morale* (Tome 1 et 2). Bruxelles : Presses universitaires de Bruxelles.

Élie, Robert, Charles. A Lussier et Charles Delloye. (1961). *Borduas 1905-1960*. Amsterdam : Stedelijk Museum.

Faucher, Jean. (2007). Et le cinéma? Dans *Normand Chouinard : Entretiens*. Montréal : Éditions Québec Amérique, 153-155.

Froger, Marion. (1999). Textes et discours dans *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (Québec, 1988) et *Passiflora* (Québec, 1985). *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal.

Gagnon, François-Marc. (1978). *Paul-Émile Borduas (1905-1960). Biographie critique et analyse de l'œuvre*. Montréal : Les Éditions Fides.

Garcin, Jérôme. (1995). *Littérature vagabonde*. Paris : Flammarion.

Gaudreault, André et François Jost. (1990). *Le récit cinématographique*. Paris : Éditions Nathan.

Gauthier, Jean-Louis. (2011). *Paul-Émile Borduas : Dernières années à Paris*. Montréal : Art global.

Germain, Sylvie. (1992). *La pleurante des rues de Prague*. Paris : Éditions Gallimard.

Gervais, Bertrand. (2008). *La ligne brisée. Labyrinthe, oubli et violence. Logiques de l'imaginaire* (Tome 2). Montréal : Le Quartanier. Collection Erres Essais.

Giguère, Serge. (1989). Le document terre à terre. Dans *Lumières*, no 19.

Glissant, Édouard. (1997). *Traité du Tout-Monde*. Paris : Gallimard.

_____. (1990). *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard.

Goldberg, Brianna. (17 mai 2008). Controversial documentary to get its first airing. In *National Post*, p.A9.

Goldmann, Annie. (1985). *L'errance dans le cinéma contemporain*. Paris : H. Veyrier.

Guirlinger, Lucien. (1997). *Voyages de philosophie et philosophies du voyage*. Nantes : Pleins Feux.

Handke, Peter. (1977). *L'heure de la sensation vraie*. Paris : Gallimard.

_____. (2014). *Essai sur le Lieu Tranquille*. Paris : Gallimard.

Houle, Michel. (1981). Sur De la Tourbe du Restant. Dans *Vues sur le Cinéma Québécois : colloque de l'Association canadienne des études cinématographiques*, no 11, 80-84.

Jean, Marcel. (2014). *Dictionnaire des films Québécois*. Montréal : Éditions Somme toute.

_____. (2005). *Le Cinéma québécois*. Montréal : Les Éditions du Boréal.

Laborit, Henri. (1976). *Éloge de la fuite*. Paris : Éditions Robert Laffont.

Lacoste, Jean (Textes choisis et présentés par). (2005). *Walter Benjamin. Les chemins du labyrinthe*. Paris : La Quinzaine littéraire/Louis Vuitton.

Lapointe, Gilles. (2008). *La comète automatiste*. Montréal : Éditions Fides.

_____. (1996). *L'envol des signes. Borduas et ses lettres*. Collections : Nouvelles Études Québécoises.

_____. André-G. Bourassa et Jean Fiset. (1987-1997). *Écrits 1 et 2*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.

La Rochelle, Réal. (2006). *Point d'orgue. L'écriture sonore dans le cinéma Québécois*. (Sous la dir. de Stéphane-Albert Boulais). Saint-Laurent : Éditions Fides, 119.

La Rochelle, Réal. (1992). Parcours québécois et canadiens en cinéphonographie. Dans *Cinemas*, vol 3, no 1.

La Rochelle. (2006). La pêche au son, Le Trésor Archange de Fernand Bélanger. Dans *24 images*, no 83-84, 82.

Laumonier, Alexandre et Bernard Delville. (1997). L'errance ou la pensée du milieu. Dans *Le Magazine littéraire*, no 353, « Errance », 18-25.

- Lavelle, Louis. (1991). *Théorie générale de la valeur*. Paris : Presses Universitaires de France 2^e édition.
- Lefebvre, Jean-Jacques. (1968). *Le Dictionnaire Beauchemin canadien*. Montréal : Beauchemin.
- Leigh Fermor, Patrick. (2014). *Dans la nuit et le vent. À pied de Londres à Constantinople (1933-1935)*. Bruxelles : Éditions Nevicata.
- Lever, Yves. (1986). Passiflora : une imposture. Dans *Relations*, no 521.
- Lockerbie, Ian. (1994). Le documentaire auto-réflexif au Québec. Dans *Cinemas*, vol.4, no. 2.
- Loiselle, Marie-Claude. (2008). Les rêves des hommes. Dans *24 Images*, no 136.
- Maffesoli, Michel. (2006). *Du nomadisme : Vagabondages initiatiques*. Paris : La Table Ronde.
- Marsolais, Gilles. (1997). *L'aventure du cinéma direct revisitée*. Laval : Les 400 coups.
- Nault, Georges. (1987). Structures sémantiques du lyrisme dans le cinéma documentaire. Un cas type : De la tourbe et du Restant de Fernand Bélanger. *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université de Montréal.
- Noguez, Dominique. (1969). Un cinéma de l'errance. Dans *Vie des Arts*. No 55, 52-57.
- Perreault, Luc. (15 février 1986). Des miettes papales au beurre de pinottes : *Passiflora* et celui qui voit les heures. Dans *La presse*, F268, p.E16.
- Rey, Alain. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert.
- Rey, Alain et Josette Rey-Debove (Sous la dir). (2010). *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Nouvelle édition du petit Robert de Paul Robert*. Paris : Dictionnaire Le Robert.
- Ricard, François. (1994). *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*. Montréal : Les Éditions du Boréal.
- Ridon, Jean-Xavier. (2007). *Le poisson-scorpion, de Nicolas Bouvier*. Genève : Éditions Zoé.

Souriau, Étienne et Anne Souriau. (1990). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1493.

Thoreau, Henry D. (2010). *Walden*. Marseille : Éditions Le mot et le reste.

Tremblay, Odile. (27 septembre 2008). Symphonie Cubaine. Dans *Le Devoir*, p. A8.

Vadeboncoeur, Pierre. (2003). *Le pas de l'aventurier : à propos de Rimbaud*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Vezeanu, Ion. (2013). Les valeurs épistémologiques via les valeurs éthiques. Dans *Du mot au concept*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, 35-84.

Villeneuve, Michel. (1986). Méfiez-vous du pape et autres superstars, *Passiflora*, un film de Bélanger et Gueissaz-Teufel. Dans *Liaison Saint Louis*.

Vion-Dury, Juliette et Pierre Brunel. (2003). *Dictionnaire des mythes du fantastique*. Limoges : Pulim.

Warren, Jean-Philippe. (2011). *L'art vivant. Autour de Paul-Émile Borduas*. Montréal: Boréal.

Waugh, Thomas. (2006). Forbidden Love, or Queering the National Film Board of Canada. In *The Romance of Transgression in Canada. Queering Sexualities, Nations, Cinemas*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 148-154.