

Nouvelles vues

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



Robert Schwartzwald, C.R.A.Z.Y., Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2015, 178 p.

Gabriel Laverdière

Number 19, Winter 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1107856ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1107856ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Laverdière, G. (2018). Review of [Robert Schwartzwald, C.R.A.Z.Y., Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2015, 178 p.] *Nouvelles vues*, (19), 1–10.
<https://doi.org/10.7202/1107856ar>

© Gabriel Laverdière, 2018



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

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

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

NOUVELLES VUES

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

Robert Schwartzwald, C.R.A.Z.Y., Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2015, 178 p.

GABRIEL LAVERDIÈRE

Le livre sérieux portant sur un film unique est plus rare qu'autrefois. Appartenant, semble-t-il, à une époque disparue où la cinéphilie imprégnait la culture, cette mode du livre court mais exhaustif a fait un certain retour avec la collection anglophone *Queer Film Classics* d'un éditeur vancouverois, Arsenal Pulp Press. Consacrée à des films d'intérêt particulier (cinéma gai, personnages queer, etc.) et dirigée par deux célèbres acteurs du champ critique et universitaire du film, Matthew Hays et Thomas Waugh (Université Concordia), cette collection, qui se destine à un public relativement restreint, compte une vingtaine de titres depuis sa fondation en 2009. Seul film francophone des *Queer Film Classics*, C.R.A.Z.Y. (Jean-Marc Vallée, 2005) y apparaît aussi comme le plus commercial, populaire et consensuel. La collection met plutôt l'accent sur des œuvres controversées et, sauf exception, peu connues hors des publics gais. Elle privilégie des films de cinéastes réputés pour la qualité de leur production et, par ailleurs, pour leur identité sexuelle marginale (Pasolini, Almodovar, Visconti, Patricia Rozema, John Waters). Le film C.R.A.Z.Y., lui, n'est pas controversé, son réalisateur est hétérosexuel et sa sortie a été couronnée d'un rare succès pour le cinéma québécois. S'accorde-t-il avec la thématique de cette collection? S'agit-il, autrement dit, d'un film queer? nous demande l'auteur, Robert Schwartzwald.

Schwartzwald, un vétéran des humanités québécoises, professeur à l'Université de Montréal, reconnaît d'emblée le statut à part du film au regard de ce que serait un cinéma gai ou queer. Né à Winnipeg, cet anglophone francophile a développé un intérêt précoce pour le français, mais aussi pour la culture québécoise, qu'il a examinée à travers des études essentielles pour les chercheurs préoccupés par l'identité et la sexualité — « La fédérostrophie, ou les lectures agitées d'une révolution tranquille », « Y a-t-il un sujet-nation queer? », etc. La dimension biographique n'est pas accessoire : Schwartzwald s'intègre lui-même à l'analyse. La force du film C.R.A.Z.Y. tient justement à sa mise en valeur humaniste de la personne, de la subjectivité ou plus simplement du sujet. La lecture qu'en propose Schwartzwald, comme il l'indique lui-même, est ancrée dans sa vie : « Pour moi, écrit-il, C.R.A.Z.Y. se situe à la charnière de deux des forces qui ont façonné mon histoire personnelle : le Québec et mon père » (p. 142) [1]. Il s'agit de la charnière affective que le film et son intrigue sont parvenus à si habilement composer, sous la forme conjointe d'un roman familial (freudien) et d'un roman national.

Comme le rappelle le livre de Schwartzwald, le film met à l'œuvre des figures classiques et durables de la culture québécoise. Nombreux sont les chercheurs en lettres qui les étudient, les professeurs qui souhaitent y sensibiliser leurs étudiants, les critiques qui les identifient aisément, et dont parfois ils regrettent la présence maladroite. Ce sont des sortes de stéréotypes (les travaux remarquables de Christian Poirier demeurent, à ce titre, éclairants) : l'enceinte contraignante de la famille nucléaire qui apparaît en fiction comme une image de la famille nationale; la saturation de sens accordée aux relations parentales et filiales; le récit initiatique comme transition entre un stade infantile et un État souverain, etc. À l'encontre d'une vision assez courante du stéréotype, qui le détermine comme figure vexatoire, à pourfendre, affirmons qu'il n'a pas à être déploré par simple principe. Toute l'histoire de l'art nous enseigne aussi bien sa valeur que son outrance, et l'on ne saurait considérer la seconde sans la première. À la fois lieu commun et bien culturel, il est un moyen d'expression, de communication et de signification, dont l'efficacité, entre des mains exercées, peut se révéler pleinement. Il n'est pas forcément péjoratif, mais constitue plutôt une base à partir de laquelle emprunter certaines voies narratives ou représentationnelles. Cette base est une réduction de phénomènes complexes, qu'il permet de redéployer par la fiction, par le symbole, par la composition, etc. En outre, du plus vaste au plus restreint, du plus épuisé au plus prometteur, tous les champs culturels ont leurs stéréotypes, qui sont des contraintes signifiantes. Le grand roman d'amour a ses appariements habituels, marqués par une différence (de classe sociale, de provenance, de valeurs) qui fait éclater la passion et le drame. Le film d'art européen a pour règle une certaine recherche formelle (que ce soit par plans longs ou montage antidramatique, la distinction artistique s'y manifeste d'une façon ou d'une autre). Et le film queer a son esthétique antiparoxystique, frontale et désinhibée, où la fluidité identitaire et sexuelle remplace le présumé statisme de figures plus traditionnelles, auquel elle s'oppose.

Quant à ce qui précède, C.R.A.Z.Y. loge à l'enseigne de la tradition. Ses figures ne surprennent personne. Bien qu'il les décrive méthodiquement, le récit ne balaye pas les contraintes sociales encadrant la sexualité pour y substituer une célébration de la sexualité émancipée ou une version « postmoderne » de l'homosexualité. Pour qu'un film soit associé à la catégorie curieuse de « cinéma gai » ou « queer » sans inspirer la suspicion, faut-il qu'il sache déboulonner les stéréotypes? Est-ce la vertu de ce cinéma aussi bien que ce qui en garantit la teneur artistique? Sa fonction politique ou idéologique qualifie-t-elle la valeur esthétique des films qui sont produits dans son sillon? Nonobstant ses grandes qualités, le cas du livre de Schwartzwald montre les difficultés que pose une pareille catégorie [2].

La première partie présente la « leçon de cinéma » de Jean-Marc Vallée, comme l'écrit Schwartzwald. Y sont décrits et commentés la naissance du projet ainsi que son phénoménal retentissement populaire, commercial et critique. C.R.A.Z.Y. demeure l'un des plus grands succès financiers du cinéma québécois et il marquait, à l'époque de sa sortie, un nouvel âge d'or de la production. Schwartzwald relève tout ce qui a fait du film de Vallée un cas particulier. Au contraire du

mode mineur adopté, souvent faute de moyens, dans la presque totalité des productions québécoises (petits budgets, récits de l'intimité, restriction du nombre de lieux de tournage, réalisme, etc.), le projet de Vallée était ambitieux dès sa conception, et le résultat rend compte de la volonté qu'avait le cinéaste de franchir les limites connues du cinéma québécois. Schwartzwald cite à ce sujet le cinéaste : « On manque de fantaisie dans nos films. [...] Je voulais faire quelque chose de flyé, de magique » (p. 31) [3].

La famille est le foyer de C.R.A.Z.Y. Cette référence obsessionnelle du cinéma québécois encourage l'unité dramatique (temps et lieu restreints) et une certaine retenue formelle (le foisonnant Léolo fait exception). Mais dans le film de Vallée, le drame subit une remarquable expansion spatiale et temporelle (une quarantaine d'années). Outre un voyage du Québec jusqu'à Jérusalem, qui mène le héros, Zac, à un tournant, le film, avec ses cadrages judicieusement composés et son montage dynamique et signifiant, multiplie les lieux qu'investissent les personnages : de l'utérus de la mère jusqu'à des plans aériens, en passant par un accident de la route, un plan sous-marin et une variété de lieux plus courants.

Témoigne également de l'ambition exceptionnelle de Vallée son insistance presque déraisonnable à composer une bande musicale digne d'un grand film hollywoodien ou européen : Patsy Cline, Charles Aznavour, Elvis Presley, sans oublier les Rolling Stones et David Bowie. Une bagatelle qui, nous rappelle Schwartzwald, a coûté quelque 600 000 dollars, soit huit pour cent du budget du film! Cette trame sonore « va bien au-delà de la création d'atmosphères, et ce, pour offrir un commentaire souvent poignant sur le destin des protagonistes [...], et qui s'apparente à un chœur » (p. 24) [4]. Comme l'auteur l'écrit encore, identifiant ainsi, au début de son livre, un aspect central du film, la trame sonore y « occupe aussi une fonction essentielle pour rattacher le spectateur à la structure émotionnelle du film et elle resitue une réalité locale dans le cadre plus large d'expériences internationales » (id.) [5]. Avant tout, le film se veut être une expérience émotionnelle, peut-on penser, ce pour quoi la contribution musicale a fait l'objet d'un soin extrême.

C.R.A.Z.Y. se présente, par ailleurs, comme un film du monde et comme un grand geste, un coup d'éclat artistique et culturel. Les pressions exercées par l'acteur Michel Côté sur Vallée l'ont apparemment convaincu de ne pas faire C.R.A.Z.Y. aux États-Unis, où il aurait profité de moyens plus importants. C'est le message humaniste du film qui aurait retenu l'attention de l'acteur, plusieurs années avant le tournage; cela pourrait-il aussi être ce qui a retenu celles des spectateurs, qui ont été nombreux à prendre le film en affection? Justement, les deux scénaristes, Vallée et François Boulay (dont les souvenirs d'enfance ont formé le cœur du récit), avaient très tôt convenu de mettre certaines valeurs de l'avant. En l'an 2000, après cinq ans d'écriture, le scénario était fini. Cinq autres années plus tard, les deux hommes pourraient enfin constater les fruits que leur ténacité avait portés. Selon le producteur du film, Pierre Even, Vallée avait les qualités propres aux grands cinéastes « rêveurs » comme Kurosawa ou Fellini (p. 36). Il faut en effet avoir une vision pour soutenir un projet aussi long

et complexe, qui exige d'innombrables concessions et pour le bien duquel une ingénuité hors norme est attendue. Le livre de Schwartzwald nous le rappelle.

À considérer les puissantes volontés, la sensibilité et l'ambition qui lui ont donné naissance, l'on peut déduire que le film C.R.A.Z.Y. s'accorde au paradigme de l'abondance. Sans le dire de la sorte, Schwartzwald perçoit avec justesse à quel point le film vibre d'une énergie particulière, que manifestent avant tout les procédés filmographiques et narratifs :

le style de Vallée, qui est fait de coupes vives, d'un rapide montage alterné, d'une juxtaposition de séquences et d'éléments narratifs connexes, et par-dessus tout du tissage d'éléments hautement réalistes [...] avec d'autres qui sont fantaisistes, « magiques » [...], est responsable d'entraîner ces vagues ineffables d'affect qui l'emportent sur les attentes plus conventionnelles d'une justification rationnelle [...] (p. 43) [6].

Le réalisme ordinaire côtoie dans C.R.A.Z.Y. un mode plus expressif, censé représenter une dimension de la réalité qui tient du rêve, du fantasme, de la spiritualité, de la subjectivité. Cette dimension s'incarne ici par un surcroît d'écriture visuelle et sonore, mais aussi par une exploration plus libre de la trame narrative : « L'histoire se déroule rétrospectivement, non pas dans un ordre chronologique strict, mais avec des flashbacks et des épisodes de rêve et de fantaisie, puis elle saute temporellement alors qu'un souvenir donne spontanément naissance à un autre » (id.) [7]. Qu'il s'agisse de semblables remarques fort pertinentes que Schwartzwald consacre au film ou de sa lecture attentive du scénario, qui signale lui aussi l'investissement scrupuleux du cinéaste dans son projet, ce petit livre convaincra sans peine le lecteur de l'énorme apport à la culture québécoise que constitue le film C.R.A.Z.Y.

Dans la seconde partie, Schwartzwald situe intelligemment le film par rapport au champ sociohistorique québécois. Ce champ inclut des associations qui ont trait à la sexualité et à l'identité. C.R.A.Z.Y. est après tout le récit d'un adolescent poussé par sa propre marginalité sexuelle à une lutte potentiellement autodestructrice contre les forces du conformisme, à la fois abstraites et incarnées. Objet d'amour et de haine, le père est une représentation du conflit qui anime l'adolescent. Il sera résolu au bout du récit, mais sans l'entière satisfaction attendue par certains. Face à ses parents traditionnels – père ouvrier, mère pieuse –, fidèles représentants de l'héritage canadien-français brutalement abandonné avec la Révolution tranquille, le jeune Zac s'insurge telle la génération des années 1960. Né en 1960, le jour anniversaire du Christ, et porteur d'un don qui le rend à la fois fragile et visionnaire, Zac fait image, si l'on choisit cette lecture, du Québec comme société distincte, qui s'est distinguée de ce qu'elle avait été pour prendre son essor et atteindre à une pleine maturité. La relation de Zac à ses parents imiterait les tensions affectives et idéologiques entre le Québec moderne ou libéral et le Canada français d'antan. La sexualité y servirait à exprimer ces tensions. Les pressions sociales de conformité à l'hétérosexualité, que le père personnifie et exerce, poussent Zac à la révolte (contre lui-même, surtout). La religiosité, empreinte de superstitions qui échappent à l'institution, s'incarne dans la mère, et Zac croit à tort s'en affranchir. Schwartzwald présente avec

mesure et clarté cette perspective de lecture, qui s'appuie sur une certaine tradition du récit québécois.

Dans la troisième partie du livre, l'auteur prolonge cette lecture du film à la lumière de schémas imaginaires et poétiques de l'identité québécoise, auxquels le cinéma a largement contribué. Il le fait en y convoquant des représentants du canon culturel québécois, notamment des œuvres de Claude Jutra et de Michel Tremblay, qui ont été interprétées à l'intersection des identités sexuelle et nationale. Comme l'indiquait l'auteur dans ses travaux antérieurs, le soulèvement de l'identité québécoise pendant la Révolution tranquille s'est par moment appuyé sur des associations connues entre nation soumise, allégoriquement féminine, et puissance éveillée, destinée à relever le pays, allégoriquement masculine. Dans ce cadre classique, « l'homosexualité était souvent perçue [métaphoriquement] comme un symptôme de dysfonction, une "déviation" résultant des ravages psychologiques causés par le statut minorisé, désavantagé qui avait été imposé aux Canadiens-français » (p. 94) [8]. Schwartzwald cite, entre autres, les œuvres *À tout prendre* de Jutra et *Hosanna* de Tremblay à titre d'exemples de cette période qui « révèlent comment les aspects teintés d'homophobie des discours anticolonialistes pouvaient être renversés avec succès par des interprétations queer de l'oppression nationale sans rejeter pour autant les prémisses politiques qui les avaient engendrés » (p. 94) [9].

Que la dimension politique de l'identité soit évoquée en parlant du film de Vallée peut étonner. C'est que, étant considérée la période dans laquelle la fiction se déroule, les années 1960 et les suivantes, l'absence de marqueurs à caractère politique a elle-même de quoi surprendre. Ces marqueurs sont généralement attendus. Or, comme l'écrit Schwartzwald, « il est fascinant de voir avec quelle minutie Vallée les exclut » (p. 99) [10]. À l'évidence, la volonté du cinéaste était d'éviter le thème apparemment incontournable, et assurément chargé, de l'identité politique : « Loin de s'attarder aux affrontements et conflits sociaux [ou sociopolitiques], le film paraît déterminé à créer une expérience affective partagée [...] » (id.) [11]. Les seules références au contexte politique de l'époque sont donc rares, furtives et, pour cette raison, significatives. Leur marginalisation ouvre la porte, ajouterions-nous, à une vision renouvelée de l'identité québécoise, momentanément privée ou libérée, sur le site commode de la fiction, du poids des référents usuels [12].

Dans la suite de l'ouvrage, la part théorique de l'interprétation semble prendre le dessus, soumettant le sens du film à des principes qui n'en proviennent pas nécessairement. C.R.A.Z.Y. place au centre de son intrigue les tensions qui se dévoilent quand une persona dissidente, comme Zac, se rebelle contre la contrainte sociale à des catégories restreintes d'un système de genre et de sexe. Tout système est par définition rigide, pourrait-on penser, ce qui donne justement leur intérêt aux personas qui y résistent (de même qu'aux grands axes de sens que la rigidité systémique définit). Le film dépeint, une scène après l'autre, des cas d'espèce de cette tension à l'œuvre dans la cellule moderne qu'est la famille nucléaire. Comme par la force des choses, le père, Gervais, devient la figure

d'opposition, et voilà noué le nœud du récit. La figure de l'homosexualité invite à y lire les indicateurs sociopolitiques, mais tout ne peut être envisagé de cette seule manière.

La réconciliation entre le fils et le père, qui survient au terme du film et qui se veut être à la fois le dénouement de l'intrigue et le point culminant de la montée dramatique de l'histoire, a été perçue par certains, dont Schwartzwald, comme une compromission. Avant de se réconcilier avec son fils, le père admet ne pas pouvoir accepter son homosexualité. L'épilogue annonce que le sujet demeura tabou entre eux pendant des années, ce qui amène l'auteur à écrire que « cette réconciliation est [...] fondée sur la célébration de Gervais comme figure qui, en ce qui concerne la paternité, est normative » (p. 115) [13]. Schwartzwald en vient même à s'interroger, avec un certain cynisme, sur la valeur de l'émotion suscitée par la fin du film : « qui est le principal bénéficiaire de cette émotion? » (p. 116) [14] demande-t-il. Sûrement pas Zac, conclut-il, puisqu'au final, le père n'aura presque pas franchi les limites de son dédain pour l'homosexualité. Par conséquent, ajoute Schwartzwald, la fin « [...] en dit long sur le prix que Zac doit payer pour cette réconciliation tant célébrée, [...] qui semble satisfaire les critiques médiatiques bien plus qu'elle ne le devrait » (p. 116) [15]. L'auteur suggère, à raison, que Zac n'est pas le premier bénéficiaire de cette réconciliation. Son père l'est. Zac a résolu son propre problème. Gervais, lui, demeure prostré dans la rigidité sociale, longuement mûrie, d'une autre époque dont il a hérité des usages et mentalités. Par le compromis auquel il consent avec son père, Zac pose un geste éthique. C'est lui qui accepte son père tel qu'il est. Dans cet esprit, la description du père comme figure normative, voire « hétéronormative », paraît restrictive au regard du film dans son ensemble parce que celui-ci n'est pas réductible à une querelle sociologique.

Schwartzwald semble aussi reprocher au film, qui prend les allures d'un récit de coming out (sorte de récit initiatique), de ne pas permettre au personnage de faire une véritable sortie du placard (auprès de ses proches, de sa famille et de ses amis), alors que c'est couramment le cas dans d'autres films du même genre. Or, l'histoire se termine avant que cela ne puisse arriver. Le film raconte ce qui motive le coming out, ce qui y conduit : les tensions sociales, turbulences familiales, questionnements existentiels, etc. Il paraîtra aussi curieux de décrire que « le film refuse de fournir à Zac l'occasion d'une "véritable première fois" » (p. 124) [16]. Cette privation aurait un caractère « égoïste ou irréfléchi » (p. 135) [17]. Il aurait fallu, déduira-t-on, une scène où la sexualité exploratoire du personnage ait été plus frontale, plus longue, plus franche. Schwartzwald va jusqu'à affirmer que « [...] le seuil de "tolérance" représenté à la fin de C.R.A.Z.Y. ne pourrait être plus bas » (p. 136) [18]. Pourtant, outre le fait que Zac fasse preuve d'une tolérance honorable envers son père, encouragée par l'amour qu'il éprouve pour lui, il convient de rappeler que le cinéaste a non seulement consacré son film à la figure de l'homosexualité, mais qu'il s'en est servi pour incarner une proposition humaniste majeure. Dans le même ordre d'idées, si tous les personnages du film sont des stéréotypes, sans qu'on ait cherché à le dissimuler — les frères incarnent chacun un trait qui les distingue, par exemple, ou le père borné —, Zac, lui, n'en est pas un. De tous les personnages, il est le seul à connaître une transformation narrative importante. Il représente l'individu, le sujet, marqué

non pas par une identification contraignante, mais par le désir de dépasser ce genre de carcans. Sa quête est celle de la liberté.

Au bout du parcours proposé par le livre, le cadre théorique assorti aux études queer impose des limites à la lecture, par ailleurs fort éclairée, que le film inspire à Schwartzwald. Il finit par se demander : « Est-il problématique, alors, de parler de C.R.A.Z.Y. comme d'un film queer? Assurément, répond-il, si par queer nous voulons dire une œuvre au cœur de laquelle se retrouve le refus de stabiliser les catégories du genre ou de la sexualité » (p. 136) [19], ce que C.R.A.Z.Y. ne proposerait pas. Qu'est-ce, en effet, qu'un film queer? Les critiques et prescriptions identifiées au paragraphe précédent incitent à croire que, paradoxalement, le refus de stabiliser les catégories implique d'adopter un cadre lui-même contraignant. Il nous semble que les critiques invoquées dans cette perspective reviennent à détracter le film pour ce qu'il n'est pas. Si l'on peut discerner en celui-ci un caractère rétrograde ou une gêne à traiter franchement le thème de l'homosexualité – ce que nous avons nous aussi évoqué, bien maladroitement, ailleurs –, il faut ajouter qu'un film n'est pas un programme politique ni un essai, et qu'au surplus, il a droit à ses maladresses.

En raison de ce qui précède, notre impression a été que Schwartzwald hésitait entre deux postures que lui inspirait le film. L'auteur paraît déchiré entre son amour intuitif pour le film et un certain sentiment d'outrage, motivé par des considérations intellectuelles ou morales. Par conséquent, il se prête à une double lecture, par moment contradictoire. La première, qui domine l'essentiel du livre, met l'accent sur la puissance du film et de son orchestration. Sous l'influence d'un certain courant des études de la sexualité ou de la diversité sexuelle, mais qui n'en est pas le trait distinctif, la seconde lecture du film cherche à identifier ses défauts, pour les déplorer. Or, ces reproches n'ont de sens que si l'on accepte certains principes a priori : les rôles de genre et de sexe, qu'ils soient encouragés par la nature ou la société, sont « normatifs », et donc néfastes. Si ces rôles sont normatifs, le comportement des individus n'est pas pour autant conformiste, ajouterions-nous. Incidemment, une perspective esthétique plus large permet de noter que, sur la grande étendue de la culture, les rôles normatifs font autant l'objet de raillerie que d'admiration, et les homosexuels à travers l'histoire ont été nombreux (mais non les seuls) à apprécier la beauté des archétypes et des stéréotypes, sans pour autant renier les personas dissidentes, bien au contraire.

Ce que montre le film de Jean-Marc Vallée relève davantage, pour nous aujourd'hui, d'un complexe portrait de société où l'histoire du Québec moderne et de son identité se trouve fictionnellement décrite ou reconfigurée par des figures typiques qui tentent de négocier la normativité, le conformisme et l'individualité. En érigeant comme principes a priori une certaine compréhension de la fluidité et de l'ouverture, la vision prétendument queer risque l'adoption d'un cadre lui-même rigide et normatif, voire conformiste. En l'occurrence, elle ne permet pas de reconnaître la fluidité à l'œuvre dans le film ni de reconnaître pleinement la complexité des figures qu'il met en relations. Elle amène à des conclusions parfois injustes qui s'appuient sur une logique sociologique et politique plutôt qu'esthétique et psychologique.

Cela étant dit, la critique queer du film mène l'auteur à une surprenante conclusion, par laquelle il identifie très exactement le sens que prend l'homosexualité en tant que figure : « [...] ce à quoi le film puise ses forces [...] est son traitement remarquable de ce que j'appellerai périlleusement la phénoménologie "prépolitique" du désir homosexuel » (p. 141) [20]. Ce sont la « beauté » et le « plaisir » que le film et son acteur principal, Marc-André Grondin, lui inspirent qui ont amené Schwartzwald à dégager cette brillante intuition. Mis à part les interprétations à caractère politique, qui demeurent possibles, le récit et la construction filmiques offrent au spectateur l'expérience vécue d'un jeune homme pour qui la force vive du désir, certes retenue par des contraintes sociales et des blessures psychologiques, ne cesse de vouloir se déployer à la mesure de son imagination. Le film affirme cette vitalité par la stimulation visuelle et sonore, que soient considérés la vigueur, le dynamisme ou la sensibilité du montage, du cadrage ou de la musique. Le désir n'est pas que l'heureux accomplissement de fantasmes ou la matérialisation de la volonté. Il est surtout l'entrecroisement de l'aspiration et de l'impossible. Le film traduit pour nous les divers modes perceptifs ou états de conscience du personnage, qui sont liés à son désir et donc à son orientation sexuelle, celle-ci qualifiant celui-là. Le film pourrait être vu sous l'angle suivant : la manifestation d'une subjectivité et des manières par lesquelles le monde objectif existe pour elle, pour le personnage.

En terminant, malgré des réserves légitimes et une critique théorique qui, pour nous, l'est parfois moins, rappelons, quant à l'essentiel, que Schwartzwald rend hommage aux efforts nombreux et soutenus des créateurs qui ont été nécessaires pour mener à bien ce qui représente, dans le contexte du cinéma canadien et québécois, un projet lourd et ambitieux. Si tout film est une entreprise potentiellement exténuante, ceux qui souhaitent accomplir le grand geste de leurs rêves risquent plus encore, comme l'attestent les dix années qui ont été requises pour faire advenir ce film-là. S'y arrêtant avec le soin espéré, Robert Schwartzwald réussit ce que trop souvent les chercheurs considèrent à tort pour secondaire, soit la généalogie de l'œuvre, en montrant que sa poétique n'en est pas dissociée. En l'occurrence, la poétique du film C.R.A.Z.Y., telle que Schwartzwald nous amène à y songer, conjugue ambition, complexité et contradiction.

NOTES

[1] « For me, C.R.A.Z.Y. is located at the nexus of two of the forces that have shaped my personal history: Quebec and my father. » (Nous traduisons en français les citations.)

[2] Les réflexions que nous avons préalablement menées (dans un mémoire de maîtrise et des articles) sur le film de Vallée souffrent des mêmes difficultés, et d'autres encore. Nous n'échappons pas aux critiques formulées dans le présent texte.

[3] « We lack fantasy in our films [...]. I wanted to make something far out [flyé], magical [...] »

[4] « the soundtrack goes well beyond atmospheric to provide an often poignant, chorus-like commentary on the fate of the principals [...] »

- [5] « It also plays an essential role in suturing the viewer into the film's structure of feeling and resituates a local reality within a broader set of international experiences. »
- [6] « [...] Vallée's signature fast-paced editing, rapid cross-cutting, juxtaposition of interrelated sequences and plot elements, and above all weaving of elements of a highly realistic [...] quality with those that are fantastic, "magical," [...] are responsible for producing those ineffable waves of affect that prevail over more conventional expectations of rational justification [...]. »
- [7] « The story unfolds retrospectively, though not in strict chronological sequence, but with flashbacks and episodes of dream and fantasy, and it leaps back and forth across time as one memory spontaneously gives rise to another. »
- [8] « [...] homosexuality was often read as a symptom of dysfunction, a "deviation" resulting from the psychological ravages of the minoritized, disadvantaged status imposed upon French-Canadians. »
- [9] « [...] reveal how the homophobic aspects of anti-colonial discourse could successfully be turned upon themselves to queer readings of national oppression without rejecting the political premises that gave rise to them. »
- [10] « [...] it is fascinating to see how scrupulous Vallée is in excluding them. »
- [11] « Far from dwelling on social confrontation and conflict, the film seems determined to create a shared affective experience [...] »
- [12] C'était, du moins, la conclusion de notre propre recherche sur le sujet.
- [13] « But this reconciliation is itself based on the celebration of Gervais as a normative figure when it comes to fatherhood. »
- [14] « who is the prime beneficiary of this emotion? »
- [15] « [...] speaks volumes about the price that Zac must pay for the much fêted reconciliation, one which seems to satisfy media critics much more than it ought to. »
- [16] « the film refuses to provide Zac with a "real first time" [...] »
- [17] « selfish or thoughtless »
- [18] « the threshold of "tolerance" enacted at the conclusion of C.R.A.Z.Y. couldn't get much lower. »
- [19] « Is it problematic, then, to speak of C.R.A.Z.Y. as a queer film? Certainly, if by queer we mean a work that has at its core the refusal to stabilize categories of gender or sexuality. »
- [20] « [...] what the film taps into [...] is its remarkable handling of what I will perilously call the "pre-political" phenomenology of same-sex desire. »

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Gabriel Laverdière est l'auteur d'articles portant sur l'homosexualité dans le cinéma, l'ontologie du cinéma numérique et l'intermédialité. Pour sa thèse de doctorat, intitulée *Figures de l'homosexualité dans le cinéma polonais contemporain* (Université Laval, 2017), il a examiné des figures gaies dans quelques films à la lumière du contexte politique de la Pologne postcommuniste et unieuropéenne. Inspiré par les travaux de Paul Ricœur, Jocelyn Létourneau et Judith Butler, son mémoire de maîtrise,

quant à lui, a pour titre Poétiques identitaires. Refigurations des identités québécoise et homosexuelle dans le film C.R.A.Z.Y. (2010).