

Nouvelles vues

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



L'expérience ordinaire chez Denis Côté : un renouveau philosophique

Pierre-Alexandre Fradet

Numéro 17, hiver–printemps 2016

Cinéma et philosophie

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1107991ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1107991ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Observatoire du cinéma au Québec

ISSN

2563-1810 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fradet, P.-A. (2016). L'expérience ordinaire chez Denis Côté : un renouveau philosophique. *Nouvelles vues*, (17), 1–20. <https://doi.org/10.7202/1107991ar>

Résumé de l'article

Les films associés au renouveau du cinéma québécois sont fréquemment dépeints comme « peu songés », « mimétiques » et « esthétisants ». L'objectif du présent article est de contredire cette caractérisation réductrice par une étude de l'oeuvre de l'un de ses représentants, Denis Côté. Pour ce faire, à l'aune des écrits de Stanley Cavell et d'autres philosophes de l'expérience ordinaire, nous tâchons de montrer qu'une distinction s'impose entre l'ordinaire et le quotidien, qu'un vaste secteur du corpus filmique québécois délaisse l'ordinaire au profit du quotidien et que *Carcasses*, à la différence de ce secteur, a la vertu de donner à voir et à comprendre l'ordinaire. Cet intérêt pour l'ordinaire nous fera passer de l'individualité vers la communauté, de la relativité vers l'absolu, de la concrétude vers l'abstraction et de l'actualité vers la possibilité – possibilité dont nous verrons qu'elle possède deux faces bien distinctes chez Denis Côté, l'une indifférente au primat du Même ou de l'Autre (Meillassoux), l'autre tournée vers un devenir incessant (Nietzsche, Bergson, Deleuze).

© Pierre-Alexandre Fradet, 2016



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

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

NOUVELLES VUES

revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

L'expérience ordinaire chez Denis Côté : un renouveau philosophique

PIERRE-ALEXANDRE FRADET

Résumé

Les films associés au renouveau du cinéma québécois sont fréquemment dépeints comme « peu songés », « mimétiques » et « esthétisants ». L'objectif du présent article est de contredire cette caractérisation réductrice par une étude de l'œuvre de l'un de ses représentants, Denis Côté. Pour ce faire, à l'aune des écrits de Stanley Cavell et d'autres philosophes de l'expérience ordinaire, nous tâchons de montrer qu'une distinction s'impose entre l'ordinaire et le quotidien, qu'un vaste secteur du corpus filmique québécois délaisse l'ordinaire au profit du quotidien et que *Carcasses*, à la différence de ce secteur, a la vertu de donner à voir et à comprendre l'ordinaire. Cet intérêt pour l'ordinaire nous fera passer de l'individualité vers la communauté, de la relativité vers l'absolu, de la concrétude vers l'abstraction et de l'actualité vers la possibilité – possibilité dont nous verrons qu'elle possède deux faces bien distinctes chez Denis Côté, l'une indifférente au primat du Même ou de l'Autre (Meillassoux), l'autre tournée vers un devenir incessant (Nietzsche, Bergson, Deleuze).

Introduction

Quiconque a eu l'occasion de s'entretenir avec Denis Côté se l'est fait dire et répéter : un partage s'impose entre ses œuvres « mortes » et ses œuvres « vivantes » (Delorme, p. 51), entre ses films faits « pour obtenir un peu d'amour du public » et ses films faits « par amour du cinéma » (Messiant), entre ceux « qui tendent vers l'accessibilité » et ceux « de vengeance contre l'industrie » (Delorme et Gailleurd, p. 49). Les uns sont scénarisés de bout en bout et font appel à des acteurs vedettes, les autres sont improvisés, tournés avec les moyens du bord et imprégnés d'interstices (Lepastier, p. 79; Gnaba; Loïselle et Marsolais, p. 38). Les uns sont planifiés dans leurs moindres détails, les autres sont troués par l'ambiguïté et les ruptures de ton, et forment un cinéma « in-between » (Dequen, automne 2010; Frodon, 2011; Thérourx; Côté, printemps-été 2013, p. 77). Avec *Les états nordiques* (2005), *Nos vies privées* (2007), *Bestiaire* (2012) et *Que ta joie demeure* (2014), *Carcasses* (2009) fait partie du second versant de l'œuvre de Côté, tandis qu'*Elle veut le chaos* (2008), *Curling* (2010) et *Vic + Flo ont vu un ours* (2013) font partie du premier versant. Bien que Denis Côté prétende être satisfait de chacun de ses films, il avoue lui-même son fort penchant pour ses œuvres vivantes, tout particulièrement *Carcasses*, qu'il dit pouvoir regarder des centaines de fois sans jamais en épuiser toutes les ressources (Messiant). C'est donc tout naturellement vers cette œuvre maîtresse que nous orienterons ici notre analyse.

Notre objectif principal sera de dégager des liens encore inaperçus entre la sphère philosophique

et l'approche de Denis Côté, représentant du renouveau du cinéma québécois. Il s'agira, pour être plus précis, d'expliquer en quoi l'un de ses films dits « vivants », *Carcasses*, a la vertu de donner à voir et à comprendre l'ordinaire. Couplant cette œuvre récente avec la philosophie, nous tenterons de prolonger sur un autre terrain de réflexion les stimulants travaux de chercheurs intéressés par la philosophie du cinéma qui ont axé leur analyse, non pas sur des œuvres du renouveau, mais, dans une large mesure, sur des films québécois antérieurs aux années 1980 (Poirier; Roy, 1999 et 2006; Carrier-Lafleur; Froger, 2009; Sirois-Trahan, 2008, hiver 2009–2010).

Quatre étapes principales scanderont notre marche. Pour commencer, à l'aune des écrits de Stanley Cavell et d'autres philosophes intéressés par l'expérience ordinaire, nous distinguerons la notion d'ordinaire d'une notion connexe avec laquelle on la confond trop souvent, le quotidien, et tenterons de faire voir qu'une vaste part du cinéma québécois exploite le thème du quotidien, mais peine à approfondir pleinement celui de l'ordinaire. Nous nous pencherons ensuite sur l'œuvre de Denis Côté en prenant tour à tour pour fils conducteurs l'esthétique de *Carcasses* puis son volet narratif et dialogique. Notre dessein sera alors de montrer, d'une part, que ce film a pour particularité d'aller au plus près de l'ordinaire et, d'autre part, qu'on a tort de nier la portée philosophique des œuvres du renouveau lorsqu'on les dépeint sans nuances comme « peu songées », « mimétiques » et « esthétisantes » [1]. On devrait pouvoir mieux mesurer ainsi jusqu'à quel point une œuvre, tout en demeurant à bonne distance du « cinéma à thèse » et du « cinéma militant », peut parvenir à exploiter à l'écran, à l'aide de ses propres moyens, le sens et les ressources de l'ordinaire.

I. L'ordinaire et le quotidien : un écheveau conceptuel

Parmi l'ensemble des concepts qui s'intriquent à l'ordinaire, le quotidien est sans contredit celui avec lequel on le confond le plus souvent. Lorsqu'on ne les utilise pas comme de parfaits synonymes, on omet de les définir et occulte du même coup leurs significations propres. Quatre couples d'opposition permettent de tracer une ligne de partage entre ces notions : l'actualité/la possibilité, l'individualité/la communauté, la relativité/l'absolu, la concrétude/l'abstraction. Au premier des termes en jeu dans ces couples, il faut associer le quotidien; au second, il faut rattacher l'ordinaire. Car le quotidien renvoie toujours à la routine d'un individu particulier, identifiable actuellement dans le monde, mais variable d'une personne à l'autre, tandis que l'ordinaire désigne une structure communément partagée qu'on ne peut percevoir qu'en l'abstrayant d'une pluralité de cas.

Prenons l'exemple d'un acrobate. Cet individu possède son propre quotidien, c'est-à-dire un réseau de pratiques qu'il actualise de façon routinière. Pour cerner la nature de ce quotidien, il suffit d'examiner ses activités usuelles telles qu'elles s'incarnent en ce moment même (actualité) dans le monde (concrétude), et qui sont reconnaissables parmi d'autres (individualité). Aussi répétitives soient-elles pour lui, ses pratiques quotidiennes ne sont pas celles de tout un chacun puisque les autres ne partagent pas forcément ses aptitudes ni ne s'adonnent régulièrement aux mêmes activités que lui (relativité). C'est pourquoi il est possible de seconder Barbara Formis lorsqu'elle dit, dans le sillage de John Dewey, Pierre Bourdieu, Maurice Blanchot et Bruce Bégout, que l'ordinaire correspond à « ce qui est à la portée de tout le monde », alors que le quotidien désigne les gestes « que chacun

fait » de façon routinière, que ces gestes soient répandus ou non (p. 50).

Il est vrai que de nombreuses pratiques correspondent à la fois à ce que chacun fait et à ce qui est à la portée de tout le monde, par exemple l'acte de porter une attention à son hygiène. Mais le quotidien et l'ordinaire diffèrent néanmoins en ceci qu'ils correspondent à deux points de vue distincts sur cet acte. Si le quotidien se rapporte à la concrétude, l'ordinaire rejoint l'abstraction. Ainsi, considérer l'attention portée à l'hygiène du point de vue du quotidien, c'est dépeindre la routine à laquelle se conforme une personne unique lorsqu'elle prend sa douche, se brosse les dents, se rase la barbe; en revanche, considérer cette attention du point de vue de l'ordinaire, c'est faire ressortir l'aspect universel de cette activité et la dévoiler sous un angle impersonnel – en tant que chacun peut s'y adonner. Le quotidien se révèle donc un concept plus extensif que l'ordinaire : puisqu'il varie dans l'espace et dans le temps et d'une personne à une autre, son contenu contingent est nécessairement plus diversifié que celui de l'ordinaire, qui constitue une structure universelle répandue parmi tous.

On comprend dès lors pourquoi bon nombre de philosophes préfèrent se pencher sur l'ordinaire plutôt que sur le quotidien. Préoccupés par l'universel et les conditions de possibilité qui caractérisent l'expérience, ils ont tout intérêt à porter le regard sur cette dimension [2]. Il en va notamment ainsi chez Stanley Cavell, dont la réflexion sur l'ordinaire s'articule à une réflexion sur le scepticisme. Cavell identifie deux formes de scepticisme, intellectuel et vécu. La première forme renvoie à la difficulté de rendre raison de la réalité extramentale; la seconde, pour sa part, réfère à la difficulté de nouer contact avec autrui dans le langage (1979, p. 188 et suiv.; 1992, p. 106–107; 1999, notamment p. 432; 2008, p. 238–266; Laugier, p. 105; Domenach, 2011, notamment p. 42 et suiv.). Au lieu d'emprunter un chemin déjà tracé par plusieurs, dont Kant et Descartes, qui ont tenté de fonder notre accès au réel, Cavell discrédite l'exigence même de produire une preuve de l'existence du monde. Pour lui, comme pour Wittgenstein et Strawson, mettre en doute la réalité du monde revient à s'abîmer dans un horizon de non-sens : le fait d'adhérer au scepticisme équivaut à contredire le schème conceptuel par lequel on tente de donner corps à ce scepticisme lui-même.

Comment ébranler le scepticisme en toute rigueur? La bonne manière de procéder consiste à refuser de le prendre au sérieux. En s'efforçant de le réfuter, on laisse entendre, selon Cavell, que les termes dans lesquels se formule le problème sceptique sont recevables, on reconduit le problème plutôt que de le dissoudre. Mais ces termes et ce problème souffrent de contradictions, de sorte qu'il convient d'accorder créance au langage ordinaire qui a le mérite, au contraire de la langue technique de la philosophie, de contourner ce problème autoréfutatif, c'est-à-dire de s'abstenir de poser le problème même du scepticisme. Plus que de tout autre philosophe américain, c'est d'Emerson et de Thoreau que Cavell s'inspire lorsqu'il nous demande de renouer avec le langage ordinaire et de reprendre contact avec le réel. En effet, par leur insistance sur une constellation de concepts, « the common, the familiar, the near, the low » (Cavell, 1988, p. 4), ces deux philosophes nous ont incités à nous rapprocher du monde et d'autrui, ils ont développé à leur façon une réponse au scepticisme.

Lorsqu'il se réclame d'Emerson et de Thoreau et qu'il formule sa réponse au problème sceptique,

Cavell clarifie rarement l'usage de ses termes et emploie quelquefois indifféremment les concepts de sens commun (*common sense*), d'ordinaire (*ordinary*) et de quotidien (*everyday*) (1988, p. 9; 1992, p. 144–150; 1999, p. 463; 2003, p. 41). Une bonne part de son propos tourne néanmoins autour du thème précis de l'expérience ordinaire, concept qui fait écho aux idées de communauté et de possibilité. À preuve, Cavell s'attarde longuement sur le langage ordinaire, qui va de pair avec une forme de vie et correspond à un réseau de signes *potentiellement* actualisables lors d'une conversation en *communauté* (2003, p. 14–15; 2008, p. 84). Dans ses moments les plus nuancés, il distingue par ailleurs explicitement la philosophie du langage ordinaire des croyances vulgaires et il l'associe à la tâche d'« imaginer un contexte », ce qui évoque le domaine de la *possibilité* par opposition à celui de l'actualité (1999, p. 154). Enfin, si Cavell affirme que le scepticisme vécu est un phénomène quotidien et qu'il s'exprime à travers l'expérience concrète, il n'aborde pas ce problème en le relativisant à un cas particulier; il en parle comme d'un problème qui hante constamment *tout le monde*, il le décrit comme une menace qui peut sans cesse se présenter mais qu'on doit apprendre à domestiquer. Par là, sa philosophie s'oriente ni plus ni moins vers l'ordinaire (2003, p. 80 et suiv.), et en rattachant dans les pages qui suivent l'œuvre de Denis Côté à l'expérience ordinaire, nous nous engageons aussi indirectement à la rattacher à la philosophie cavellienne [3].

II. Un attachement filmique au quotidien

Quel rapport le cinéma québécois entretient-il avec l'ordinaire ou sa contrepartie, le quotidien? L'un des sujets que ce corpus aborde avec le plus de constance est très certainement, non pas l'ordinaire, mais le quotidien. Christian Poirier le dit sans ambages : « L'importance accordée au quotidien est un trait marquant de tout l'imaginaire filmique québécois. Elle se conjugue avec un souci de retranscrire la réalité le plus fidèlement à l'écran, avec le minimum d'artifices (mise en scène). » (p. 48) Mais pourquoi donc cette importance accordée au quotidien? Gilles Groulx formule une hypothèse qui n'est pas sans pertinence : « nous sommes un petit peuple, nous n'avons pas de grands noms, nous n'avons pas vécu de grands événements : nous n'avons qu'une vie quotidienne qui nous a formés. Et pourtant nous nous apercevons que nos idées valent bien celles des autres. La vie quotidienne est donc suffisante pour nourrir l'esprit de l'homme et par conséquent elle peut être portée à l'écran. » (Patenaude, p. 74) En dépit de certains événements incontournables (la Conquête, la Révolution tranquille, Octobre 1970...) et d'un nombre non négligeable de figures de proue qui démontrent bien que le Québec n'est pas orphelin de moments marquants et de personnalités illustres, celui-ci n'en demeure pas moins au printemps de sa vie. Pour cela, comme le remarque Groulx, il est souvent nécessaire pour les cinéastes québécois d'aller puiser dans leur expérience usuelle pour créer.

Lorsqu'on effectue un tour d'horizon de l'histoire du cinéma québécois, de ses premiers balbutiements jusqu'aux productions les plus récentes, on constate en effet que le quotidien est un objet privilégié. Chez les pionniers Maurice Proulx, Albert Tessier et Jean-Marie Poitevin, le devoir de mémoire allait de pair avec une importance accordée au quotidien. « Parfois, assez souvent même, affirme Maurice Proulx, j'étais conscient de prendre des scènes rares, des gestes quotidiens de cultivateurs, de travailleurs qui disparaîtraient dans quelques années. » (Demers, p. 24) C'est donc bel

et bien sur l'expérience usuelle d'individus donnés que les pionniers québécois du documentaire braquaient leur caméra, saisissant le labeur quotidien du paysan catholique, que bouleverseraient bientôt le développement de la machinerie agricole et l'amorce de la Révolution tranquille. Tout juste avant que ne s'opère cette révolution, apparaîtra la série *Candid Eye* de l'ONF. Par quel moyen et de quel droit un documentariste peut-il prétendre accéder au réel lui-même? Cette question était déjà celle de Dziga Vertov et de Robert Flaherty; mais elle sera posée à nouveaux frais par les représentants canadiens du *Candid Eye* (Wolf Koenig, Roman Kroitor, Terence Maccartney-Filgate, etc.), dont l'ambition sera de croquer sur le vif le réel en dehors de toute mise en scène dénaturante et de saisir le monde tel qu'il est. Prédomine donc, dans leurs démarches et leurs visées, l'idée selon laquelle il importe d'épouser sans détour les particularités de la sphère quotidienne elle-même.

Avec le tournant des années 1960 coïncidera le début du cinéma direct. Troquant alors un équipement lourd pour un matériel léger, un recul méthodique pour une proximité au sujet, un tournage en studio pour une errance en plein air, les Perrault, Brault, Jutra, Groulx, Carrière et autres cinéastes décomplexés de l'époque abaisseront la barrière de la médiation entre le filmeur et le filmé afin de le capter dans son milieu naturel. L'un des résultats de leur approche sera d'accroître le contact humain et d'engager le peuple québécois dans un devenir, plutôt que de le fixer sur une identité stable, comme l'a très bien démontré Jean-Pierre Sirois-Trahan (2008 et 2009-2010) dans le sillage de Deleuze (1985, p. 290; Froger, 2009; Fradet et Ducharme). Leur cinéma aura également pour effet de transporter par moments les filmés hors de leur quotidien, comme l'a indiqué avec justesse Lucie Roy dans une étude sur Pierre Perrault (1999, p. 108).

Il n'empêche, ainsi que le signale Lucie Roy elle-même (*ibid.*, p. 102), la volonté de Perrault d'aller au plus près du réel s'est souvent exprimée par la *mise en avant répétée d'individus singuliers* (ce qui nous reconduit au quotidien) plutôt que par une approche résolument dépersonnalisante (l'ordinaire) : la famille Tremblay, Grand-Louis Harvey, Hauris Lalancette, Didier Dufour, Maurice Chaillot, Alexis Joveneau, Stéphane-Albert Boulais... Or cela n'est pas sans conséquence. En plaçant « au centre de [ses] préoccupations la transmission générationnelle "pour la suite du monde", le savoir-faire des anciens et sa transformation en légende orale » (Marie, p. 6), Perrault donne la parole à tout un peuple et l'engage dans un devenir, mais il dévoile en même temps, avec une certaine insistance, les particularités d'individus singuliers, qui ont leur propre accent, leurs propres diphtongues, leurs propres manières d'être – bref, leur quotidien. Non pas que Perrault et les cinéastes du direct se soient complètement effacés derrière leur caméra pour porter à l'écran ce quotidien sans détour. Il est communément admis qu'ils n'ont pas pu ni voulu supprimer toute mise en scène et qu'il serait illusoire d'aspirer à ce but. Mais les cinéastes du direct ont tout au moins cherché à *limiter* la part de médiation entre le filmeur et le filmé, en le croquant sur le vif dans son milieu naturel, et par là même à effacer ingénieusement une partie d'eux-mêmes pour révéler l'individu dans sa quotidienneté. Cette capacité d'effacement est confirmée par le fait que les personnages de Perrault (par leur parlure et leur bonhomie) ressemblent bel et bien aux individus qu'on peut rencontrer quotidiennement à Charlevoix et le long du fleuve – ressemblance qu'a volontiers recherchée Perrault en reprochant à

d'autres cinéastes ou écrivains, dont Félix-Antoine Savard, de trop idéaliser leurs personnages (Perrault, p. 114; Lafond, p. 108) [4].

L'importance accordée au quotidien par opposition à l'ordinaire dans le cinéma québécois ressort avec plus d'évidence encore dans une œuvre de Jacques Leduc, *Chronique de la vie quotidienne* (1977). Outre par son titre éloquent, cette série de documentaires témoigne de son attachement au quotidien par sa structure même : elle se déploie en plusieurs moments qui correspondent aux différents jours de la semaine, du dimanche au samedi. Les scènes portées à l'écran correspondent principalement à des activités routinières auxquelles se livrent les individus : la gravure de pierres tombales, la traite des vaches, la réparation des vélos, l'entretien des voitures... Ici, malgré des exceptions ponctuelles, ce n'est pas l'abstraction de l'ordinaire qui est mise en avant, mais le quotidien d'individus dans toute sa concrétude (Privet, 2012), sujet sur lequel s'est sagement penché, il y a de cela quelques décennies, Patrick Straram dans le cadre de sa chronique intitulée « Interprétation de la vie quotidienne » (*Parti pris*).

La production cinématographique québécoise récente n'est pas en reste. Pensons notamment à *Roger Toupin, épicier variété* (Benoît Pilon, 2003) et *Over My Dead Body* (Brigitte Poupart, 2012). Récupérant certaines techniques du direct, ces documentaires s'intéressent à l'expérience mi-heureuse mi-troublée de deux individus, l'épicier de quartier Roger Toupin, victime de la gentrification, et le chorégraphe Dave St-Pierre, atteint de fibrose kystique. Tous deux font face à des épreuves qui s'amplifient de jour en jour et ressortent comme des héros du quotidien avec lesquels on sympathise volontiers. Que ces documentaires permettent de suivre pas à pas les gestes répétés de ces individus sans les décentrer de leur vécu intime, cela démontre bien qu'ils collent à leur expérience la plus concrète, expérience que mettent aussi en avant, par leur intimisme et leur caractère réaliste, bien d'autres films québécois de fiction, dont ceux de Bernard Émond (*La femme qui boit* (2001), *La donation* (2009), etc.) et *Les mots gelés* d'Isabelle D'Amours (2010). L'intérêt marqué pour le quotidien n'est donc pas l'apanage du documentaire québécois; il se manifeste aussi en fiction.

Soyons clair, il n'entre pas dans notre intention de contredire l'idée que plusieurs œuvres ont fait signe vers l'ordinaire avant l'apparition du renouveau du cinéma québécois. Est particulièrement exemplaire, à ce titre, *À tout prendre* (1963) de Claude Jutra, qui entraîne son propre vécu dans un devenir et dégage un espace de pur possible (Sirois-Trahan, hiver 2009-2010; Carrier-Lafleur) [5]. Mais l'ordinaire s'exprime à des degrés divers et de façons différentes à travers les films, et ce que nous voulons montrer en évoquant brièvement les œuvres précédentes c'est qu'il est assez facile de trouver des films qui portent nettement sur le quotidien (cette tendance remontant aux frères Lumière en France et à Léo-Ernest Ouimet au Québec) et plus malaisé d'identifier des films québécois où l'expression de l'ordinaire (entendu selon tous ses traits) l'emporte clairement sur celle du quotidien, en documentaire comme en fiction. Bien que les œuvres du renouveau ne soient pas les premières à s'intéresser à l'ordinaire, elles semblent se démarquer en ceci qu'elles radicalisent leur rapport à ce thème. Or, nous semble-t-il, ce rapport mérite d'être interrogé, d'une part afin de comprendre la

façon singulière dont le cinéma du renouveau pénètre dans l'ordinaire, d'autre part parce que l'ordinaire, au moins autant que le quotidien, qui mérite lui-même une attention certaine, n'a rien d'évident en soi et se dérobe le plus souvent au regard.

III. *Carcasses* de Denis Côté : une esthétique ascensionnelle

Il n'est plus à démontrer que l'œuvre de Denis Côté est autodestructrice, trouée par l'ambiguïté et axée sur les ruptures de ton. Par son désir de créer dans des conditions sur lesquelles il n'exerce qu'un contrôle très partiel (Côté n'a pas scénarisé d'avance *Carcasses*, il n'a véritablement lié connaissance avec son acteur principal que le premier jour du tournage, etc.) et par la reconnaissance qu'il manifeste aux critiques qui « dévient » de ses trames narratives et « trahissent » délibérément son œuvre (Messiant; Fradet, mars-avril 2012), l'auteur cultive le mystère et consent à « démolir ce qu'[il a] patiemment construit » (Dequen, automne 2010). Comment, à travers l'étrangeté et l'ambivalence qui émanent de *Carcasses*, celle-ci parvient-elle à dire l'ordinaire? C'est la question à laquelle nous tenterons de répondre à présent.

Œuvre improbable, *Carcasses* n'a pas tant pour mérite de poser le problème du scepticisme vécu au sens où l'entend Cavell que de donner à voir et à comprendre l'ordinaire lui-même. Le film de Côté ne cherche donc pas à illustrer une pensée préexistante; il révèle et exploite à l'aide de moyens cinématographiques la spécificité d'un concept, l'ordinaire, trop souvent confondu avec ce qu'il n'est pas, le quotidien, témoignant d'un certain renouveau filmique. Pour l'essentiel, *Carcasses* procède en faisant un détour par des scènes du quotidien afin de révéler au final, par contraste, le sens de l'ordinaire. Dès l'ouverture du film, le spectateur est témoin des gestes répétitifs d'un ferrailleur de Saint-Amable, Jean-Paul Colmor. On l'aperçoit tour à tour dévisser des pièces de voitures, éviscérer des capots, frapper machinalement sur des tacots. Toujours seul ou presque, à chaque plan situé dans un environnement familier, Colmor se promène parmi un tas de ferraille; il transporte des voitures fraîchement remisées ou laissées à leur sort depuis des mois. Il nous débite en détail les activités auxquelles il s'adonne au cours de la semaine, en nous indiquant au passage qu'une fois la semaine finie il « recommence le même système ». Lorsqu'il négocie avec un client, il lui mentionne que *chacune* des pièces de voiture en vente vaut 100 \$. Lorsqu'il mange, il nous rappelle l'importance de *toujours* mâcher 20 fois la même bouchée pour rester en santé. On croirait voir évoluer là un automate vivant, semblable aux personnages dont la société nous incite à rire, selon Bergson (1975), pour contrecarrer leurs gestes mécaniques.

Mais cette exposition des habitudes de Colmor ne sera que de courte durée. Au lieu de rapporter fidèlement ses faits et gestes machinaux qui, pour être peu courants par comparaison avec ceux du commun des mortels, n'en demeurent pas moins répétitifs, donc rattachés au quotidien, Denis Côté provoque un basculement. Il soulève Colmor au-dessus de lui-même, le faisant transiter de la concrétude vers l'abstraction, de l'actualité vers la possibilité, de la relativité vers l'absolu, de l'individualité vers la communauté, c'est-à-dire vers l'ordinaire. Le premier signe de ce déplacement apparaît lorsque Colmor pénètre dans sa maison et dit, avec un sourire non déguisé, qu'il doit se laver les mains « parce qu'il y a de la visite ». Une altérité se fait alors jour chez le ferrailleur et elle

n'est pas sans conséquence sur sa routine. Cette conséquence ne se traduit pas par un refoulement ou une mise à l'écart de ses habitudes (Colmor poursuit ses activités normales durant une bonne partie du film), mais par un *déplacement de l'angle sous lequel on perçoit le personnage*. Là où l'on découvrirait tout d'abord un homme et son train-train quotidien, on finira par apercevoir une forme pure où se dévoile l'ordinaire. Voyons comment cela s'opère.

En matière musicale, cela se produit avec l'introduction de la musique de Gustav Mahler. Denis Côté ne nous le laisse pas deviner :

J'ai pensé que l'acharnement à filmer l'acte de travailler donnerait un résultat quelque peu austère ou hermétique dans sa répétition. Il y a quelque chose du mythe de Sisyphe dans les journées de Colmor, et j'ai commencé à le voir comme un personnage de conte, avec la nécessité de *le décoller ou le distancier de la trivialité relative de son quotidien*. J'ai inséré Mahler en fond musical discret. Du coup, les choses semblent s'élever, à peine, se mettre à flotter. Colmor devient plus qu'un homme, il devient le demi-Dieu [sic] de ce domaine excentrique (Frodon, mai 2009, p. 17 – nous soulignons).

De l'automate qu'il paraissait être dans les premières scènes de *Carcasses*, Colmor passe au statut de demi-dieu lorsqu'on entend l'orchestration de Mahler. S'il avait coutume de vibrer au rythme d'une cadence machinale, il suit maintenant le tempo d'une symphonie éthérée, ce qui l'élève au-dessus de la concrétude et de la relativité humaine, et l'amène à communier avec l'abstraction et l'absolu. L'envolée est d'autant plus réussie que la musique résonne avec une immense discrétion, presque en sourdine; de sorte que tout l'être de Colmor s'en trouve plus naturellement enveloppé. L'introduction de cette musique n'est pas qu'un hapax dans l'œuvre de Côté. On l'entend résonner à quelques reprises. À chaque fois, elle vient contrarier la répétition dans laquelle risque de s'enliser le personnage principal. Ce souci de conjurer la répétition se manifeste par ailleurs dans le changement de rythme auquel est exposé le spectateur à la venue du générique final, où une pièce endiablée (« Fifi F. ») du défunt groupe Les Georges Leningrad retentit après une scène où Colmor semble reprendre ses travaux quotidiens dans son parc automobile.

Du point de vue du cadrage et du montage, Denis Côté privilégie les plans longs et fixes. Certains pourraient incliner à croire qu'il cherche à exprimer ainsi « un peu de temps à l'état pur », selon l'analyse consacrée de Deleuze (1985, p. 27) [6]. Il est bien vrai que Denis Côté se détache d'un cinéma tourné vers le mouvement et l'action; pourtant, il serait réducteur de décrire son œuvre comme une simple invitation à contempler le temps pur. Au lieu de se poser en énième cinéaste de la durée, thème dont l'expression a été très bien documentée ces dernières années, y compris pour le cinéma québécois (Carrier-Lafleur; Beaulieu, 2005 et 2007), Côté fait appel aux plans longs et fixes pour produire un ordinaire cinématographique. Le recours à ce type de plans a un double effet. En même temps qu'il place l'expérience de Colmor sous le signe de la stabilité et révèle un quotidien morne (les gestes répétitifs du ferrailleur semblent devoir s'éterniser et exclure tout changement éventuel), il éveille à la longue chez le spectateur un certain sentiment de froideur face au personnage et le détache de son quotidien. Plutôt que d'avoir recours à une caméra à l'épaule par laquelle il

tendrait un pont émotionnel entre le spectateur et Colmor, le filmeur prend ses distances vis-à-vis du filmé. Non pas que Colmor perde de son attrait cinématographique. Il continue de nous fasciner par ses gestes, ses manies, la passion qui le porte dans son travail. Mais ses habitudes propres se trouvent refroidies par le statisme des plans, réfléchies plutôt que senties, réappropriées plutôt qu'enregistrées avec compassion :

Il y a des gens qui n'aiment pas vraiment *Carcasses*. Ce qu'ils n'aiment pas dans le film c'est qu'ils ont l'impression que je m'approprie la vie d'un monsieur réel et ça les met mal à l'aise. Je fais de la fiction avec un personnage réel avec lequel ils voudraient que je m'assoie pour simplement l'interviewer sur sa vie [...] Je n'ai pas envie de m'asseoir avec lui et qu'il me raconte sa vie. [...] C'est de la science du réel. Moi j'arrive là avec un grand désir de fiction, peut-être parce que j'ai un côté plus froid (Messiant).

Cette froideur ascensionnelle, qui élève Colmor au-dessus de ses particularités quotidiennes, est renforcée par l'humour omniprésent dans l'œuvre. Loin de miser sur la chaleur humaine et de faire ressortir la noblesse de ses personnages, comme Agnès Varda et Marie-Geneviève Chabot le font dans *Les Glaneurs et la Glaneuse* (2000) et *En attendant le printemps* (2013), Denis Côté, sans provoquer un rire sournois, suscite le rire à partir de ses personnages eux-mêmes. C'est le cas entre autres lorsqu'il filme Colmor apprenant l'espagnol : placé devant un tourne-disque, celui-ci s'efforce de répéter le contenu d'un cours d'introduction, mais trébuche à plusieurs moments. Au lieu de raccourcir cette scène au montage, Côté l'allonge au maximum et enchaîne avec un gros plan sur le tourne-disque. L'humour suscité alors a un effet paradoxal : tout en renforçant la fascination qu'exerce sur nous le personnage de Colmor, il atténue l'émotion profonde que nous pourrions éprouver devant lui. On ne doit donc pas s'étonner du fait qu'on a décrit les films de Denis Côté et du renouveau comme un mélange de tendresse et de cruauté (Sirois-Trahan, 2010, p. 76; Dequen (propos de Sirois-Trahan), printemps-été 2011) et qu'on les rapproche parfois des œuvres d'Ulrich Seidl et de Corneliu Porumboiu.

L'ascension vers le domaine spectral se prolonge dans la rupture de ton que provoque l'arrivée des trisomiques sur le terrain de Colmor. Cette *pollinisation du direct par la fiction* n'a pas tant pour conséquence de troubler la frontière entre le réel et l'imaginaire (on se doute bien que le volet fictionnel commence plus ou moins au moment où les trisomiques font irruption chez Colmor) que de ravager subitement l'impression de réel à la manière d'un docu-fiction des plus ovniesques (Marsolais, p. 303-304). Au contraire des nombreux faux documentaires qui créent de toutes pièces l'illusion du réel, Côté s'approprie la vie de Colmor et la transporte, par un effet de suspension, dans une réalité où tout n'est fait que de possibles. Ce qu'on aperçoit dans le personnage de Colmor et ses acolytes, ce sont des êtres entourés d'une aura de fantomaticité, qui en viennent à prendre de haut leur propre quotidien au moment où ils risquent de s'y engloutir. Ce sont des formes pures, prises au piège d'une mise en scène, qui confinent au domaine spectral. Le possible spectral qu'on entrevoit alors a la particularité d'être si ouvert qu'il évoque la conception du possible chez le philosophe du réalisme spéculatif, Quentin Meillassoux. Plutôt que d'accorder un privilège à la répétition

permanente ou au devenir incessant, l'œuvre de Meillassoux élit domicile en un point équidistant entre le Même et l'Autre : elle suggère qu'il est possible d'établir que le monde est libre de toute loi, autant les lois naturelles relevées par la science que la « loi éternelle du devenir » relevée en philosophie. Cela nous introduit dans un « hyper-Chaos » (2006, p. 100) où le monde peut être investi tantôt de régularité (le Même), tantôt de nouveauté (l'Autre). En dégagant un ordinaire cinématographique et en élevant Colmor au rang de demi-dieu spectral, Côté vide le personnage de toute détermination figée et le rapproche, du moins à cette étape-ci du film, de cette possibilité meillassouxienne.

Cette élévation vers le domaine spectral est d'autant plus saisissante que Côté ne pratique pas un cinéma purement formaliste et abstrait, c'est-à-dire dénué de tout personnage, de toute narration et de toute linéarité. Il mobilise par moments la technique du cinéma direct (matériel léger, tournage dans un lieu naturel, etc.) et donne l'impression d'épouser d'emblée la réalité telle qu'on la connaît. Cependant, contre toute attente, il métamorphose profondément cette réalité. Celle-ci en vient alors à rompre ses liens et à sortir de ses gonds; elle « s'irréalise », comme dans l'improbable scène de lévitation de *L'Humanité* (Bruno Dumont, 1999) ou dans la scène finale de *Nos vies privées*, en complet porte-à-faux avec le reste de l'œuvre. Contrairement à ce qu'on dit parfois, ce travail de torsion du réel ne se joue pas entièrement dans le dos de Jean-Paul Colmor; il se dévoile en pleine lumière. En atteste, par exemple, le regard que lance le ferrailleur à la caméra dès les premières minutes de *Carcasses*. Ce regard lumineux mais timide, tout près de sortir du cadre sur la droite, signale une connivence entre le filmeur et le filmé, et la conscience qu'a Colmor de s'engager sur les rails d'une expérience inédite lors du tournage. Quelques minutes plus tard, alors que le septuagénaire travaille à l'intérieur, un client sonne, pénètre dans la maison et demande au ferrailleur, non sans détourner les yeux de la caméra : « Êtes-vous occupés? », question à laquelle Colmor répond : « Non, non, non, on n'est pas occupés. » C'est à l'équipe de tournage tout entière que s'adresse alors le client, et c'est au nom de cette équipe elle-même, dont il considère faire partie, que Colmor prend la parole et répond. On assiste ici à la création d'une communauté.

IV. Au-delà de la marginalité : une communauté de l'entre-deux

Que le film *Carcasses* donne à voir et à comprendre l'ordinaire plutôt que le quotidien, voilà qui est démontré du reste, d'un point de vue narratif et dialogique, par l'accent qu'il met sur le versant communautaire (par opposition au versant individuel) et par le fait que la communauté proposée défie la réification et s'arrime à la possibilité (par opposition à l'actualité). Doit-on demeurer dans sa communauté d'origine ou la quitter sur-le-champ? C'est généralement autour de ce genre de questions qu'on fait tourner la réflexion de Denis Côté (Loranger, p. 36; Macheret, p. 50). Nous sommes d'avis pour notre part que cette question ne permet pas de rendre justice à son œuvre, car elle implique un faux dilemme. Pour caractériser le cinéma de Denis Côté, il ne faut pas utiliser les termes « ou bien, ou bien » (dualisme); il faut plutôt privilégier l'expression « entre-deux ». Tout se passe à vrai dire comme s'il importait d'après Côté d'avoir les pieds à la fois dans deux champs différents, celui de sa communauté actuelle, qu'il s'agit de transformer, et celui d'une communauté

nouvelle, qu'on doit s'efforcer de créer. Il en va ici de l'importance d'éviter deux écueils : le *statu quo*, d'une part, qui consiste à dire que la communauté actuelle est entièrement satisfaisante et qu'elle ne mérite aucune transformation; l'isolement complet, d'autre part, qui limite les rencontres et freine le devenir dans lequel on peut engager les autres et s'engager soi-même.

D'après la caractérisation qu'en font Deleuze et Guattari, les marginaux ont deux mauvaises manies. Ou bien ils poussent l'expérimentation trop loin et sombrent dans un état comateux semblable à celui d'une loque (1980, p. 187 et 204), ou bien ils font de leurs réalisations une propriété individuelle et se suffisent dans l'hermitage : « "Nous sommes l'avant-garde", "nous sommes les marginaux..." » (Deleuze et Parnet, p. 167-168). Dans les deux cas, ils se coupent du monde et limitent la construction de futurs agencements, ils ralentissent le devenir des autres ainsi que leur propre devenir. De son côté, Jean-Paul Colmor ne fait pas que « redéfinir les limites de la marginalité jusqu'à les rendre ambiguës » (Loiselle, p. 11), il incarne un personnage qui n'est ni partisan du *statu quo* ni marginal au sens où l'entendent Deleuze et Guattari.

Dans l'entretien que Colmor accorde dans *Carcasses*, il souligne que personne ne pratique son métier comme lui. Il se détache donc de certaines méthodes répandues actuellement, qui impliquent le recours à une technologie avancée. Déplaçant de vieilles voitures à l'aide d'autres vieilles voitures, faisant appel à ses mains plutôt qu'à des outils avancés, récupérant un maximum de matériel à mettre à la disposition de tous, Colmor prend ses distances d'une pratique courante et remet en question notre tendance à jeter tout dès le moindre bris. Il fait observer par ailleurs que si les autres « prenaient sa place, ils verraient qu'[il n'est] pas si fou que ça. » Ce propos n'est pas anodin : il nous révèle explicitement qu'aux yeux de Colmor les activités auxquelles il se livre sont *à la portée de tout le monde, encore qu'elles ne trouvent que peu d'adeptes à l'heure actuelle*. Colmor fait donc signe vers une possibilité inaperçue et voit dans son métier une expression de l'ordinaire. Non pas qu'il estime que tous devraient ramasser de façon artisanale des carcasses de voiture. Mais le propos de Colmor a ceci d'essentiel qu'il exprime au grand jour que l'expérience de chacun n'est pas figée à jamais, qu'elle peut prendre sans cesse des chemins différents ou inattendus, qui semblent au premier abord inenvisageables. Il met dès lors en évidence un espace ouvert au possible, comme le font à leur façon les philosophes de l'expérience ordinaire.

Lorsqu'une intervenante demande à Colmor s'il se définit lui-même comme un marginal, il n'accepte qu'avec réticence cette épithète et s'empresse d'ajouter que son travail lui apporte santé et bonheur. Aussi ce travail implique-t-il une multitude de rencontres. Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, tout est matière à « agencements » chez Colmor : les voitures d'occasion éventrées sur son terrain avec lesquelles il passe le plus clair de son temps; sa famille rapprochée et ses compagnons de danse, Colmor nous soufflant au passage qu'il a un garçon et qu'il fréquente les bars de la Rive-Sud; les clients; les documentaristes; les trisomiques... Particulièrement importante est la rencontre avec ces derniers. Lorsqu'ils font leur apparition sur le terrain de Colmor, on les sent d'abord en pays ennemi. Ils scrutent l'environnement du ferrailleur, fouillent sa maison, l'observent à son insu. L'un d'eux va même jusqu'à le tenir en joue pour le sommer d'accomplir une tâche. Mais

cette relation d'adversité se renverse vite en relation d'amitié. Après le décès de l'un des trisomiques, Colmor les aide à le mettre en terre – geste qui rappelle la scène finale du court métrage *Mécanique de l'assassin* (Denis Côté, 2002). Ici, le ferrailleur fait une croix sur la haine; il coopère avec ses assaillants. Doit-on parler de pardon et de réconciliation? Il serait sans doute préférable de décrire le comportement de Colmor comme un *saut en avant*. Car c'est d'un seul bond qu'il met entre parenthèses son passé récent et construit un nouvel agencement où les forces passent, coulent, affluent. Colmor n'agit donc pas sous l'effet du ressentiment : il donne l'impression d'avoir *volontairement oublié* les motifs d'inimitié qu'il aurait pu avoir à l'égard des trisomiques. Il s'apparente à cet égard au personnage de l'« enfant » décrit par Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (p. 303), personnage qui crée non pas relativement (par rapport ou en réaction à un passé réifié), mais absolument (en fonction d'une ouverture à l'avenir).

S'il n'est pas exact de dire que Colmor est un marginal, c'est donc parce qu'il n'agit pas dans l'isolement complet ni ne se cantonne dans un « refuge » ou une « tour d'ivoire » (Deleuze et Guattari, 1975, p. 74). Il rend accessible son terrain à qui souhaite s'y rendre. Ce que fait Colmor, il le fait devant les autres et en toute transparence, comme « tout le monde » (Deleuze et Guattari, 1980, p. 244), prenant le contre-pied des personnages des *Idiots* de Lars von Trier (1998) qui demeurent marginaux en ce qu'ils ne parviennent jamais à manifester leur idiotie dans leur milieu de travail ou auprès de leurs parents, mais toujours dans l'isolement d'une communauté figée, ou devant ceux qui ignorent qu'ils feignent l'idiotie. Le désir d'exploiter des possibilités nouvelles et de construire sans cesse de nouveaux agencements transparait également dans l'environnement de Colmor. Entre l'intérieur de sa maison et l'extérieur de sa propriété, où s'entassent des voitures depuis plus de 40 ans, il y a une profonde continuité : tous les objets s'enchevêtrent, se présentent pêle-mêle. Aucun schisme ne sépare cette intériorité de cette extériorité : on a affaire à une surface lisse, sans abîme ni secret, entièrement et constamment disponible au devenir.

Cette disponibilité au devenir et ce souci de porter à l'écran des personnages qui ont un pied seulement dans la marge imprégnaient déjà les courts métrages de Denis Côté, dont *Les petits Cagney* (2001) et *Maité* (2007), et se poursuivent dans ses longs métrages, tout particulièrement *Curling* et *Les états nordiques*. Isolé sans être un ermite, le personnage de *Curling* Jean-François Sauvageau (Emmanuel Bilodeau) se rend compte peu à peu, au gré des discussions avec ses collègues et son ex-femme, que l'état de surprotection dans lequel il a placé sa fille compromet sévèrement son développement. Celui qui dépeignait d'abord sa fille comme étant « ben correcte » (on dénombre dans le film pas moins de onze occurrences de cette expression fourre-tout familière, utilisée pour signifier avec humour le flou accommodant dans lequel se tient Sauvageau) en vient donc à reconnaître ses faux pas et à s'ouvrir plus amplement à la communauté. Mais cette ouverture ne se manifeste que vers la fin du film et avec réserve; de sorte qu'on sent bien que Sauvageau, tout en accédant à une communauté élargie, ne rompt pas entièrement avec sa communauté passée, plus restreinte. Autrement dit, ce personnage se situe d'entrée de jeu et demeure jusqu'à la fin dans un certain entre-deux communautaire, comme c'est le cas de Colmor dans *Carcasses*.

Dans *Les états nordiques*, Christian Fauteux (Christian Leblanc) euthanasie sa mère et prend la direction du Nord québécois pour s'intégrer à une communauté nouvelle. Il ne parvient cependant pas à faire table rase du passé, et comme l'a très bien relevé Marion Froger (2010), ce n'est qu'avec peine qu'il tisse des liens avec autrui. On peut dire pour cette raison que *Carcasses* vient en quelque sorte pallier le quasi-échec relationnel des *États nordiques*. Là où le premier long métrage de Côté faillait à célébrer pleinement l'appartenance, *Carcasses* met en scène un personnage ouvert à toutes les rencontres. À vrai dire, si les relations qu'établit Colmor se tissent dans un cadre apparemment banal et sombre (un dépotoir ou quelque chose d'approchant), elles ne s'accompagnent pas moins d'une certaine célébration. Pour nous d'abord spectateurs, confrontés à des rencontres aussi improbables, il est évident que nous assistons à un épisode rocambolesque et que ce qui fait le quotidien de Colmor nous fait fuir notre propre quotidien. Pour le ferrailleur lui-même, ensuite, ses mises en relation paraissent si essentielles qu'après avoir salué les trisomiques lorsqu'ils s'apprêtent à reprendre la route, il se repose seul chez lui, illuminé dans le noir et mélancolique. Il paraît alors occupé à se remémorer certains épisodes de sa journée et prêt à faire de nouvelles rencontres – ce que confirme d'ailleurs la scène finale, où on le voit parcourir son terrain à la recherche d'objets délaissés [7].

Ce n'est pas sans mérite que Denis Côté étudie dans son cinéma la dimension communautaire et plus largement les particularités de l'ordinaire. À la différence d'un bon nombre de films québécois, *Carcasses* met clairement l'accent sur l'ordinaire sans pour autant correspondre à un film « à thèse », ni renoncer à l'ambiguïté de l'image. Tout se passe à vrai dire comme si l'œuvre de Denis Côté avait la vertu de faire voir qu'il est possible de dévoiler le sens d'un concept, l'ordinaire, à partir d'images qui possèdent une part d'ombre. En d'autres termes, Côté emploie l'ambiguïté comme un levier de réflexion et recherche un équilibre entre l'équivocité pure et l'univocité simple : tout en insérant de multiples fissures et ruptures de ton dans son œuvre, il parvient à exprimer l'ordinaire par une esthétique et une narration singulières. Un autre des grands avantages découlant de son discours sur l'ordinaire est de développer une réflexion sur le possible. En effet, si l'on peut dire du sens commun qu'il présente un certain intérêt pour la philosophie, dont le fait de donner un accès plus immédiat au réel (Crapez, p. 133), on peut également affirmer que l'étude d'une notion connexe, l'ordinaire, permet d'exprimer à quel point le réel est flexible. Tandis que le cinéma du quotidien insiste sur la concrétude, l'actualité, la relativité et l'individualité, le cinéma de l'ordinaire rend manifeste l'espace de malléabilité qui nous environne, mais auquel nous demeurons le plus souvent inattentifs. L'intérêt pour l'ordinaire n'est donc pas censé mener à l'immobilisme; il permet de dévoiler la part de possible qui s'immisce toujours déjà dans le réel.

Précisons par ailleurs que cette mise en avant du possible ne s'exprime plus dans la seconde partie de l'œuvre par la contemplation d'une forme libre de toute détermination : la critique de la réification qui y est menée se double de la proposition d'une communauté nouvelle, irréductible au champ social actuel et à l'état d'ermitage; elle nous invite à prendre place dans une communauté de l'entre-deux. Il est vrai que l'analyse menée dans la section précédente nous a révélé un Colmor spectral, dont l'identité paraissait si ouverte qu'elle confinait à la conception du possible chez

Quentin Meillassoux. Mais, à mesure que *Carcasses* progresse, des liens sociaux se tissent de plus en plus dans l'environnement du ferrailleur, et là où l'on apercevait d'abord une forme pure, on finit par découvrir un homme qui exalte le devenir par son inscription dans un entre-deux communautaire. On peut en déduire que Denis Côté ne se contente pas de critiquer la chosification du monde actuel, critique qui apparaissait déjà chez de nombreux philosophes du XX^e siècle, notamment Heidegger, Sartre et Adorno, non plus qu'à proposer une vision univoque du possible. Car le cinéaste fait cohabiter en une seule œuvre deux conceptions bien distinctes, l'une indifférente au primat du Même ou de l'Autre (Meillassoux, 2006 et 2008), l'autre sensible à l'exigence du renouvellement vital, exigence associée au concept deleuzien de « virtuel » (Deleuze, 1980 et 1985).

S'il y a lieu par conséquent de repérer un geste philosophique singulier dans le cinéma de Denis Côté, c'est peut-être bien celui d'éviter de s'en tenir à une seule notion de possible afin de montrer qu'on peut osciller entre diverses conceptions en une seule œuvre axée sur l'ordinaire, suivant un travail d'autodestruction artistique. On saisit dès lors que deux conceptions du possible, aussi étrangères soient-elles, ne s'excluent pas forcément mais peuvent aller de pair dans une même expérience filmique : la première apparaissant dans la première moitié du film à travers un Colmor spectral, vide de détermination, la seconde se faisant jour dans la seconde moitié de l'œuvre, lorsque les rencontres s'intensifient. Et il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est grâce au développement temporel qui a lieu au sein du film lui-même qu'on parvient à distinguer deux portraits du possible. Plus *Carcasses* avance, plus se contracte la personnalité de Colmor, en même temps qu'elle se resserre autour d'un éternel retour de l'autre, événementialité par laquelle « à chaque instant du nouveau présent [...] vient s'ajouter à du passé » (Garcia, p. 191). Tandis qu'on avait affaire au départ à une personnalité foncièrement indéterminée, on observe au final un individu entraîné dans un constant devenir qu'il contribue à accroître – ce qui révèle la prégnance du temps et son effet transformateur. Il s'en faut donc de beaucoup que le cinéma de Denis Côté éteigne toute réflexion philosophique et fraye avec l'esthétisme pur : il démontre bien que, lorsqu'on se situe sur le plan de l'ordinaire, on s'inscrit dans une expérience capable de révéler tour à tour deux versants distincts du possible.

Conclusion : un renouveau qui pense

Nul ne doute plus maintenant que Denis Côté a acquis une réputation enviable sur la scène locale et internationale. Le temps paraît d'ailleurs loin où il éprouvait toutes les difficultés à obtenir du financement et un minimum de reconnaissance publique (Côté, 2003). Mais peu de commentaires avaient sondé jusqu'à présent la dimension philosophique de ses films. En effet, si Pierre Barrette n'a pas hésité à dire de Denis Côté qu'il « est possiblement [...] le plus philosophe de nos cinéastes » (p. 69), cette affirmation ne va pas du tout de soi. Loin d'emporter l'adhésion générale, elle va à l'encontre de bon nombre de commentaires au sujet du renouveau du cinéma québécois, souvent dépeint comme « peu songé », « mimétique » et « esthétisant ». C'est cette caractérisation que nous avons cherché à ébranler ici en tentant d'expliquer pourquoi une œuvre du renouveau ne cède pas tout bêtement à une esthétique antiphilosophique. Loin de se borner à filmer des non-lieux pour

traduire l'ennui du banlieusard, Côté se détache de la tendance devenue courante à braquer sa lentille sur le quotidien et élabore une vision philosophique qui exalte l'abstraction, l'absolu, la communauté et la possibilité, laquelle est réfléchi tour à tour dans *Carcasses* comme une forme pure capable aussi bien du Même que de l'Autre (Meillassoux) et comme un pouvoir de renouvellement incessant (Nietzsche, Bergson, Deleuze). Du même coup, tout en demeurant à bonne distance du cinéma à thèse et du cinéma militant, qui se mettent au service d'une cause univoque et définitive, il nous donne à voir et à comprendre la portée de l'ordinaire.

L'élévation au-dessus du quotidien constitue-t-elle un trait commun aux œuvres du renouveau du cinéma québécois? L'espace nous manque ici pour développer une réponse détaillée en tenant compte d'autres films. On le sait, plus d'un cinéaste a refusé d'être placé officiellement sous la bannière du renouveau, que l'on associe en général à des auteurs comme Stéphane Lafleur, Simon Lavoie, Mathieu Denis, Maxime Giroux, Anne Émond, Xavier Dolan, Rafaël Ouellet, Henry Bernadet et Myriam Verreault. Si Denis Côté (Gignac, p. 58) et Xavier Dolan (Fradet, juillet-août 2012) hésitent à se solidariser ouvertement avec cette mouvance, il n'en demeure pas moins que ceux qui refusent l'étiquette de « représentants de la nouvelle vague » sont pour la plupart eux-mêmes capables de parler de ce phénomène et, en ce sens, de lui reconnaître un sens minimal. Par exemple, Denis Côté dit avoir « remarqué que beaucoup de cinéastes aujourd'hui n'hésitent plus à tourner des longs métrages dans des conditions artisanales. Avec son parcours, *Les états nordiques* a peut-être déclenché quelque chose à l'époque. [...] Nos films parlent de solitude, sont avars de dialogues, sont sans spectacle, lents, rarement politisés et loin des poncifs sociaux. Nos films cherchent quelque chose d'indicible. » (Gignac, p. 58)

Assumer le vocable « renouveau » – avec un « r » minuscule, pour marquer qu'il ne s'agit pas d'un courant constitué et figé mais bien plutôt d'une mouvance – n'implique pas qu'on doive perdre de vue la singularité des cinéastes qu'on y associe. Cela permet simplement de suggérer que les démarches de certains réalisateurs, malgré leurs divergences, convergent par certains côtés, en particulier par leur souci de se distinguer des cinématographies précédentes et actuelles : le « maniérisme publicitaire » des années 90 et le cinéma commercial truffé de lieux communs (Dequen, printemps-été 2011, propos de Sirois-Trahan). Par la lenteur de leurs œuvres, leur tournage souvent léger, leur économie des plans, leur intérêt pour les territoires à l'abandon, leur omniprésence dans les festivals étrangers et leur désir de traiter de politique obliquement, ces cinéastes se démarquent et peuvent être rapprochés les uns des autres, comme le reconnaît explicitement Rafaël Ouellet lui-même (Fradet, 2014). Sans vouloir mettre des frontières étanches à leur(s) cinéma(s) et aller jusqu'à dire que la préoccupation pour la question de l'ordinaire en représente une constante, on peut au moins émettre l'hypothèse que ce thème constitue un *air de famille* répandu parmi les représentants du renouveau. C'est du moins là ce que nous pourrions sans doute conclure en examinant d'autres œuvres, dont *Camion* (2012) de Rafaël Ouellet et *En terrains connus* (2011) de Stéphane Lafleur. Ces films et d'autres proposent des réflexions pénétrantes sur la capacité à s'élever au-dessus du quotidien par la prise en charge de possibilités inapparentes, mais effectives; en cela,

directement ou par ricochet, ils évoquent à leur façon l'expérience du ferrailleur de *Carcasses*.

NOTES

[1] Sur cette caractérisation relativement courante du renouveau et qui semble endossée par Georges Privet et Simon Galiero entre autres, voir Sirois-Trahan, octobre 2010; Lafleur, printemps 2011; Galiero 2013. Mentionnons que Sirois-Trahan et Lafleur n'endossent pas eux-mêmes cette caractérisation réductrice du renouveau.

[2] Comme le suggèrent Deleuze (2012, p. 153) et Bergson (2008), c'est une habitude proprement humaine de « prendre des habitudes », de sorte que tout le monde possède son propre quotidien, y compris celui qui s'efforce de combattre la routine et fait de ce combat sa nouvelle routine. Or, même les auteurs qui développent ouvertement une « philosophie du quotidien » doivent faire référence à l'ordinaire : voir, par exemple, Bégout, p. 41; Macherey, p. 21. Il faut préciser du reste que l'ordinaire ne constitue pas le même genre de condition de possibilité que peuvent l'être pour Kant, par exemple, le temps et l'espace. Car tandis que le temps et l'espace sont des conditions de possibilité toujours déjà présupposées par l'expérience humaine, l'ordinaire renvoie à un potentiel humain qui n'est pas toujours concrétisé, c'est-à-dire à ce qui est à la portée de tout le monde.

[3] Ce rapprochement entre la pensée de Cavell et la question de l'ordinaire semble être confirmé, signalons-le, par une analyse d'Élise Domenach (2006, p. 55 notamment). Si nous nous abstenons ici de dire en détail dans quelle mesure l'ordinaire se distingue d'autres concepts connexes, par exemple le sens commun, c'est parce que c'est précisément avec le quotidien que l'ordinaire est généralement confondu. Pour prendre connaissance de travaux qui témoignent des nombreuses acceptions du sens commun, voir Gautier et Laugier, 2009.

[4] Parmi les différences qui séparent Pierre Perrault du cinéaste de l'ordinaire qu'est Denis Côté, mentionnons celles-ci : Perrault revendique un certain effacement dans ses films, ce qui est tout le contraire de Côté, qui dit explicitement lui-même n'être pas un « réalisateur de l'effacement » (Delorme, 2013), et il introduit dans quelques-unes de ses œuvres un certain sentiment nationaliste (*Un pays sans bon sens!*, *L'Acadie*, *l'Acadie!?!?*, 1971), tandis que les cinéastes du renouveau, dont Denis Côté, n'abordent que très indirectement les enjeux nationaux pour proposer à la place un cinéma à la fois local et apatride, donc plus impersonnel – mais pas pour autant dépourvu de toute réflexion sur la communauté.

[5] S'il est vrai que ce chef-d'œuvre de Claude Jutra témoigne d'une certaine attention à l'ordinaire, on ne doit pas perdre de vue toutefois que ce film est volontiers axé sur le thème du temps pur (Carrier-Lafleur) et qu'il n'exalte pas au plus haut point l'aspect communautaire, qui se rattache à l'ordinaire.

[6] Nous ne prétendons pas que l'expression du temps pur exclut nécessairement l'expression de l'ordinaire. Bien au contraire, tout indique que l'une et l'autre peuvent être compatibles et complémentaires, car l'expression du temps pur nous suspend au-dessus de l'action, alors que celle de l'ordinaire implique une suspension au-dessus de l'actualité. Mais ce n'est pas prioritairement à

travers le schème temporel que nous abordons ici l'œuvre de Denis Côté, une grande partie de sa contribution nous paraissant se situer sur le terrain précis de l'ordinaire.

[7] N'en déplaise à Scott Birdwise (p. 19 et 23), qui signe par ailleurs un beau texte sur Denis Côté, ce n'est pas toujours par « imitation de l'autre » que les agencements ont véritablement lieu chez Colmor. Être en mesure d'imiter quelqu'un impliquerait en toute rigueur de pouvoir identifier un trait stable sur lequel se mouler. Or, le ferrailleur semble toujours participer à des rencontres inattendues et incontrôlables. Même lorsqu'il répète un enregistrement sonore en espagnol, il se trompe, n'ayant aucune véritable prise sur ce qu'il est censé répéter. L'altérité n'est donc pas un objet imité et maîtrisé comme tel pour Colmor : elle lui glisse sans cesse entre les doigts.

BIBLIOGRAPHIE

BARRETTE, Pierre, « Le refus du monde », *24 images*, n° 149, octobre–novembre 2010.

BEAULIEU, Étienne, « La rédemption de la fiction : Denys Arcand et la crise de l'image–mouvement », *Nouvelles Vues*, n° 4, automne 2005, en ligne : cinema-quebecois.net/edition4/pdf/beaulieu.pdf (consulté le 10 décembre 2014).

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

BÉGOUT, Bruce, *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2010.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1975.

—, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 2008.

BIRDWISE, Scott, « Gestures in the Scrap Yard : Denis Côté's Carcasses », dans T. McSorley (dir.), *Entre Nous. The Cinema of Denis Côté*, Ottawa, Canadian Film Institute, 2011.

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

CAVELL, Stanley, *The World Viewed, Reflections on the Ontology of Film* (Enlarged Edition), Cambridge and London, Harvard University Press, 1979.

—, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1988.

—, *The Senses of Walden* (Expanded Edition), Chicago and London, The University of Chicago Press, 1992.

—, *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1999.

—, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2003.

—, *Must We Mean What We Say?* (Updated Edition), Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

CÔTÉ, Denis, « Elle a pleuré à la discothèque », *Nouveau Projet*, vol. 3, printemps–été 2013.

- , « Denis Côté : “être un pas bon” », *Séquences*, n° 226, juillet-août 2003.
- CRAPEZ, Marc, *Défense du bon sens. Ou la controverse du sens commun*, Éditions du Rocher, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985.
- , *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 2012.
- et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.
- et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- DELORME, Stéphane, « Je ne suis pas un réalisateur de l'effacement. Entretien avec Denis Côté », *Cahiers du Cinéma*, n° 692, septembre 2013.
- et Céline GAILLEURD, « Mes films de vengeance. Entretien avec Denis Côté », *Cahiers du Cinéma*, n° 687, mars 2013.
- DEMERS, Pierre, « L'abbé Proulx et le cinématographe. La leçon du cinéma “nature” », *Cinéma Québec*, vol. 4, n° 6, août 1975 – repris dans C. Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004.
- DEQUEN, Bruno, « L'art de vivre entre deux chaises. Entretien avec Denis Côté », *Nouvelles Vues*, n° 11, automne 2010, en ligne : www.cinema-quebecois.net/index.php/articles/11/entretien_cote_dequen (consulté le 10 décembre 2014).
- (dir.), « Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois », *Nouvelles Vues*, n° 12, printemps-été 2011, en ligne : www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Iconographie/Nouvelles_vues_-_Table_ronde_sur_le_renouveau_du_cinema_quebecois2.pdf (consulté le 10 décembre 2014).
- DOMENACH, Élise, « L'ordinaire de Stanley Cavell comme lieu d'une anthropologie sceptique », dans C. Gautier et S. Laugier (dir.), *L'ordinaire et le politique*, Paris, PUF, 2006.
- , *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, PUF, 2011.
- FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
- FRADET, Pierre-Alexandre, « *Bestiaire*. Le silence plurivoque des bêtes – ou pourquoi le critique peut trahir l'auteur? », *Séquences*, n° 277, mars-avril 2012.
- , « Xavier Dolan », *Séquences*, n° 279, juillet-août 2012.
- , « Entretien avec Rafaël Ouellet : le néoterroir au cinéma », *Spirale*, n° 250, automne 2014.
- et Olivier DUCHARME, *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault*, préface de Jean-Daniel Lafond, Montréal, Nota bene, 2016.
- FRODON, Jean-Michel, « *Carcasses*. Entretien avec Denis Côté », *Cahiers du Cinéma*, n° 645, mai 2009.
- , « Escalé à La Rochelle », *Projection publique* (blogue), 2011, en ligne : blog.slate.fr/projection-

publique/2011/07/10/escale-a-la-rochelle/ (consulté le 10 décembre 2014).

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

—, « Réflexivité et socialité dans Les états nordiques », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 19, n° 1, printemps 2010.

GALIERO, Simon, « Du cinéma d'auteur et du "renouveau" dans le cinéma québécois », *Liberté*, n° 299, printemps 2013.

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

GAUTIER, Claude et Sandra LAUGIER (dir.), *Normativités du sens commun*, Paris, PUF, 2009.

GIGNAC, Martin, *Arrêt sur l'image : 41 portraits de cinéastes québécois*, Akolad, 2012.

GNABA, Sami, « Entrevue avec Denis Côté », site web de *Séquences*, 11 novembre 2010, en ligne : www.revuesequences.org/2010/11/denis-cote/ (consulté le 10 décembre 2014).

LAFLEUR, Guillaume, « Bouches cousues », *Spirale*, n° 236, printemps 2011.

LAFOND, Jean-Daniel, *Les traces du rêve*, Montréal, L'Hexagone, 1988.

LAUGIER, Sandra, « La philosophie du remariage comme philosophie américaine », dans S. Laugier et M. Cerisuelo (dir.), *Stanley Cavell. Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

LEPASTIER, Joachim, « Les pas de Côté », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, octobre 2010.

LOISELLE, Marie-Claude, « Que disent les images? », *24 images*, n° 146, 2010.

— et Gilles MARSOLAIS, « Rencontre Michel Brault-Denis Côté », *24 images*, n° 121, 2005.

LORANGER, Anne-Christine, « On oublie que le 35 mm, c'est encore ce qu'il y a de plus beau. C'est l'époque! Entretien avec Denis Côté », *Séquences*, n° 286, septembre-octobre 2013.

MACHERET, Mathieu, « La maison des bois », *Cahiers du Cinéma*, n° 692, septembre 2013.

MACHEREY, Pierre, *Petits riens. Ornières et dérives du quotidien*, Le Bord de l'eau, 2009.

MARIE, Michel, « Québec-France, tours, détours, aller-retours dans les deux sens », *Nouvelles Vues*, n° 14, hiver 2012-2013, en ligne : www.nouvellesvues.ulaval.ca/no-14-hiver-2012-13-nouvelle-vague-et-cinema-direct-rencontres-france-quebec-en-construction/articles/quebec-france-tours-detours-aller-retours-dans-les-deux-sens-par-michel-marie/ (consulté le 10 décembre 2014).

MARSOLAIS, Gilles, *L'aventure du cinéma direct revisitée*, Laval, Les 400 coups, 1997.

MEILLASSOUX, Quentin, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, 2006.

MEILLASSOUX, Quentin, « Time Without Becoming », conférence prononcée à Middlesex University, Londres, le 8 mai 2008, en ligne :

speculativeheresy.files.wordpress.com/2008/07/3729-time_without_becoming.pdf (consulté le 4 septembre 2014).

MESSIANT, Manon, « Six films plus tard : entretien avec Denis Côté », *Hors Champ*, 20 décembre

2012, en ligne : www.horschamp.qc.ca/spip.php (consulté le 10 décembre 2014).

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, dans *Œuvres*, Paris, Robert Laffont, 2009.

PATENAUDE, Michel, « Entretien avec Gilles Groulx », *Objectif*, n° 29–30, octobre–novembre 1964, p. 12 – repris dans C. Poirier, *Le cinéma québécois : à la recherche d'une identité?*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2004, p. 74.

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

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

PRIVET, Georges, « Le regard des bêtes autour de "Bestiaire" et du cinéma de Denis Côté », *La Jetée* (blogue), 26 février 2012, en ligne : www.la-jetee.com/2012/02/le-regard-des-betes-autour-de-bestiaire.html (consulté le 10 décembre 2014).

ROY, Lucie, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Québec/Paris, Nota bene/Méridiens Klincksieck, 1999.

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

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

—, « Le devenir-québécois chez Claude Jutra. Autofiction, politique de l'intime et le je comme faux raccords », *Nouvelles Vues*, n° 11, hiver 2009–2010, en ligne : www.cinema-quebecois.net/pdfs/PDFJutraNVCQ11.pdf (consulté le 10 décembre 2014).

—, « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois », *Cahiers du Cinéma*, n° 660, octobre 2010.

THÉROUX, Jean-Michel, « Ces bêtes qui vous dépensent », *Hors Champ*, 24 avril 2012, en ligne : www.horschamp.qc.ca/spip.php (consulté le 10 décembre 2014).

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Pierre-Alexandre Fradet complète actuellement un doctorat sur la philosophie du cinéma à l'ENS de Lyon et à l'Université Laval, où il a enseigné. Au préalable, il avait effectué une maîtrise en philosophie à l'Université de Montréal, où il avait agi comme auxiliaire de recherche et d'enseignement. Auteur de nombreux articles publiés en revues et rédacteur régulier pour la revue *Séquences*, il est membre de l'Association québécoise des critiques de cinéma, de la Fédération internationale de la presse cinématographique et de l'Association canadienne de philosophie. Ses publications incluent les livres suivants : *Photographies anciennes : une pétition contre la mort?* (Santa Fe, CSF Publishing, 2012, traduit en anglais par T. Widom), *Derrida-Bergson. Sur l'immédiateté* (Paris, Hermann, 2014) et *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault* (avec O. Ducharme, Montréal, Nota bene, 2016).